

Els Castells

UNS RANDERS MODERNISTES

Arenys de Mar, setembre 2007

Aquest llibre ha estat publicat en ocasió de l'exposició ***Els Castells, uns randers modernistes***, organitzada pel Museu d'Arenys de Mar i que es presenta a la seva seu entre el 9 de juny de 2007 i el 17 de febrer de 2008.

EXPOSICIÓ

Comissari: Joan Miquel Llodrà Nogueras

Coordinació tècnica: Neus Ribas San Emeterio

Disseny i muntatge: Santi Artigas

Producció: Imprenta Graupera i Dígit Gràfics

CATÀLEG

Edita: Museu d'Arenys de Mar

Amb el suport de:

Ajuntament d'Arenys de Mar. Regidoria de Cultura

Diputació de Barcelona. Xarxa de Museus Locals

Coordinació: Joan Miquel Llodrà Nogueras

Autors dels articles: © 2007 Sílvia Carbonell Basté

© 2007 Joan Miquel Llodrà Nogueras

© 2007 Neus Ribas San Emeterio

© 2007 M. Pilar Royo Magallón

© 2007 Pilar Vélez Vicente

Traducció i correcció: Mercè Loire

Fotografies: © David Castañeda, Mercè Loire, Toni Pou
Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas

Disseny gràfic: Santi Artigas

Impressió: Imprenta Graupera

Dipòsit Legal: B-44545-2007

Primera edició: setembre de 2007

El Museu d'Arenys de Mar i el comissari de l'exposició volen expressar el seu agraiament a les persones i institucions següents:

Arxiu Municipal Fidel Fita

Regidoria de Promoció Local. Escola Taller "Casa de les Aigües"

Casal de Joventut Seràfica d'Arenys de Mar

Frares Caputxins d'Arenys de Mar

Museu de l'Estampació de Premià de Mar

Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa

L'Arca de l'Àvia

Gemma Barrière

Teresa Bisbal

Annette Blattmacher

Margarida Castells

Teresa Cucurull

Eloi Doy

Victoria Durá

Elena Gálvez

Àngel Maculet

Núria Marot

Bernat Oliver

Lurdes Reverter

Lola Simarro

Teresa Tàpies

Podeu accedir a la versió digital d'aquesta publicació a: www.arenysdemar.cat/museu



Aquesta obra està subjecta a una llicència Reconeixement-NoComercial-CompartirIgual 2.5 de Creative Commons. Se'n permet la reproducció, distribució i comunicació pública sempre que se'n citi l'autoria i la titularitat dels drets (Museu d'Arenys de Mar i autors/res identificats amb CC) i no se'n faci un ús comercial. Si transformeu aquesta obra per generar una nova obra derivada, heu de distribuir-la amb una llicència igual a la que regula l'obra original. La llicència completa es pot consultar a:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/es/legalcode.ca>

Sumari

Presentació	7
Ramon Vinyes i Vilà	
Puntes i brodats vuitcentistes: entre l'art i la indústria	
Pilar Vélez Vicente	
El Modernisme tèxtil	20
Sílvia Carbonell Basté	
Les puntaires: dones i nenes invisibles...	26
M. Pilar Royo Magallón	
Fabricants de puntes del segle xix fins al primer quart del segle xx. Breus apunts	40
Neus Ribas San Emeterio	
Els Castells, uns randers modernistes	51
Joan Miquel Llodrà Nogueras	
A manera de justificació	52
La família Castells, uns randers arenyencs	
Una nova generació, una nova empresa	60
Un Marià desconegut. Els anys de formació	
Marià Castells, projectista de puntes	68
El taller de la Casa Castells, una fotografia històrica	
1906-1908, un trienni modernista	76
Les indústries artístiques. Mostres i exposicions	
La cantonera, un punt de trobada	88
Marià Castells, dissenyador tèxtil	
Un jardí modernista	98
Marià Castells i Simon, dibuixant, il·lustrador i cal·lígraf	116
Marià Castells, dibuixant i col·leccionista d'ex-libris	
Un fons de l'Arxiu Municipal Fidel Fitó	136
En col·laboració amb Bernat Oliver Majó	
Més enllà de les puntes. Del fil a la pedra	140
La fi d'una època	
Les puntes de la Reial Capella de Sant Jordi	184
Marià Castells i Simon, darrers moments	
Cronologia	194
	206
	208

Sumario

Presentación	7
Ramon Vinyes i Vilà	
Encajes y bordados ochocentistas: entre el arte y la industria	
Pilar Vélez Vicente	
El Modernismo textil	20
Sílvia Carbonell Basté	
Las encajeras: mujeres y niñas invisibles...	26
M. Pilar Royo Magallón	
Fabricantes de encaje del siglo xix hasta el primer cuarto del siglo xx. Breves apuntes	40
Neus Ribas San Emeterio	
Los Castells, unos encajeros modernistas	51
Joan Miquel Llodrà Nogueras	
A modo de justificación	52
La familia Castells, unos comerciantes de encaje areñenses	
Una nueva generación, una nueva empresa	60
Un Marià desconocido. Los años de formación	
Marià Castells, proyectista de encajes	68
El taller de la Casa Castells, una fotografía histórica	
1906-1908, un trienio modernista	76
Las industrias artísticas. Muestras y exposiciones	
La esquinera, un punto de encuentro	88
Marià Castells, diseñador textil	
Un jardín modernista	98
Marià Castells i Simon, dibujante, ilustrador y calígrafo	116
Marià Castells, dibujante y colecciónista de ex libris	
Un fondo del Archivo Municipal Fidel Fitó	136
En colaboración con Bernat Oliver Majó	
Más allá del encaje. Del hilo a la piedra	140
El fin de una época	
Los encajes de la Real Capilla de Sant Jordi	184
Marià Castells i Simon, últimos años	
Cronología	194
	206
	208

Projecte de Marià Castells i Simon (fragment)

Llapis i guaix blanc sobre paper

1903

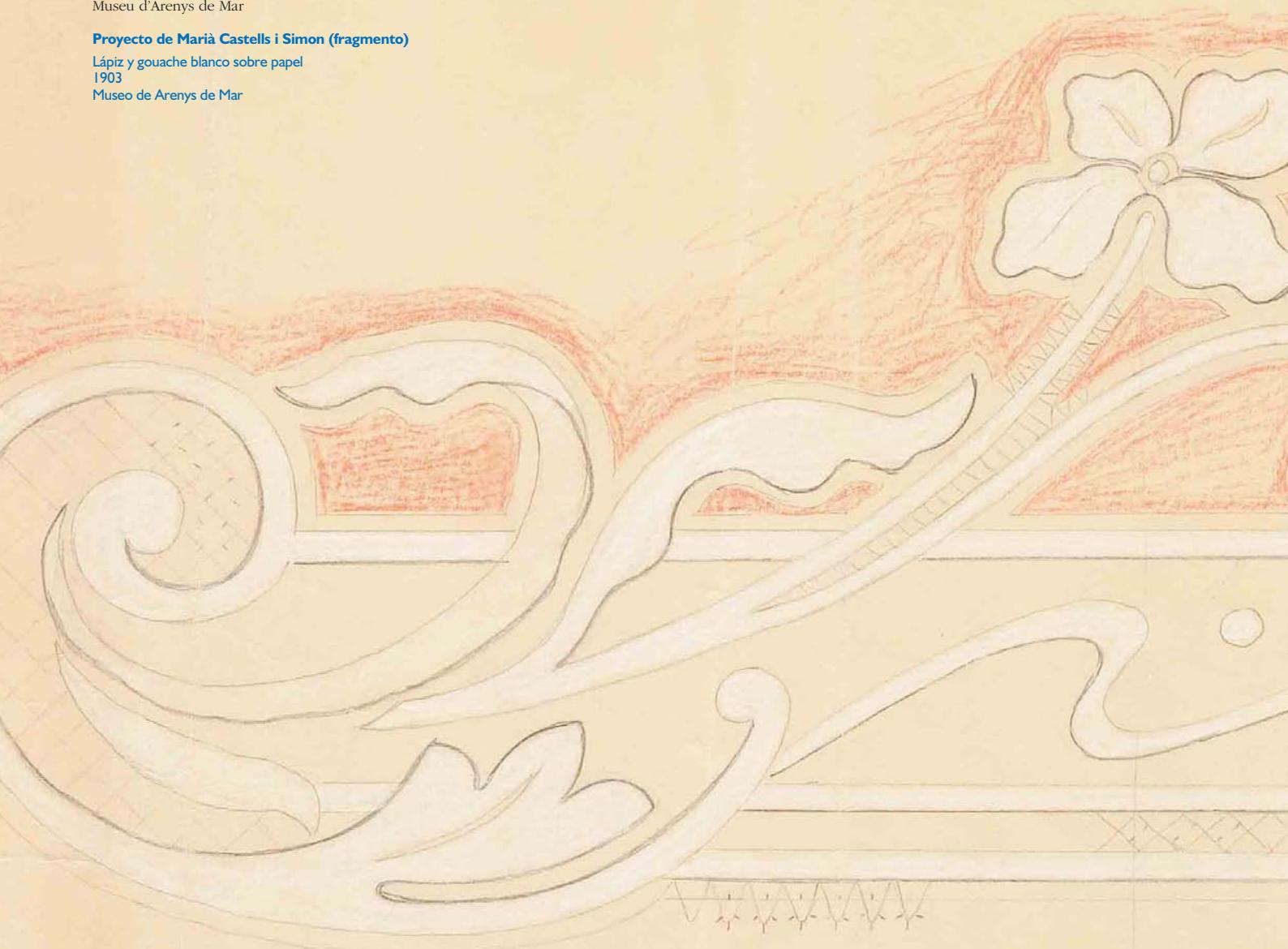
Museu d'Arenys de Mar

Proyecto de Marià Castells i Simon (fragmento)

Lápiz y gouache blanco sobre papel

1903

Museo de Arenys de Mar



A 15-4-03.

El catàleg que teniu a les mans és el resultat de l'exposició *Els Castells, uns randers modernistes*, una mostra organitzada pel Museu Marès de la Punta d'Arenys de Mar, impulsada pel Consistori anterior i que ha comissariat l'historiador de l'art Joan Miquel Llodrà. La visita ens permet descobrir les feines que va fer la família Castells, la qual durant anys va saber adaptar-se als gustos i les exigències de la seva clientela. Aquesta empresa arenysenca tenia expertes puntaires treballant en els seus projectes en un moment en què les puntes –i el tèxtil en general– eren, també, motor econòmic de la vila.

Marià Castells i Simon, en qui se centra l'exposició, fou un dels principals projectistes de puntes durant el Modernisme i els seus treballs (jocs de llit, jocs de taula, ventalls, estors...) van esdevenir un referent al país i a Europa. La punta per a l'alba, el roquet i les estovalles d'altar de la Capella de Sant Jordi de la Generalitat sobresurten entre la seva obra.

No pretenc aquí fer un repàs biogràfic ni històric de l'aportació dels Castells al Modernisme català, experts en la matèria ho faran en les pàgines que segueixen: Joan Miquel Llodrà, comissari de l'exposició; Pilar Vélez, en un article dedicat a les puntes i brodats vuitcentistes; Sílvia Carbonell, que parla de l'empremta modernista en el tèxtil; Pilar Royo, que s'endinsa en el món de les puntaires, i Neus Ribas, que dedica el seu article als randers.

Des d'aquestes línies vull remarcar la importància que el Museu d'Arenys projecti treballs d'aquest tipus i vull fer, també, un reconeixement especial a les persones que al llarg de la història han dedicat el seu temps i esforç a fer que Arenys tingui aquest patrimoni. D'una banda, a Jordi Palomer, veritable artífex del museu de puntes i que va apostar, l'any 1986, quan n'era director, per la compra del Fons Castells. D'una altra, a l'historiador Josep M. Pons i Guri, que va dedicar, també, una de les seves línies d'investigació a les puntes i les va fer més pròximes al món científic i de la investigació.

I a totes aquelles persones que encara avui fan possible que mots com boixets, guipur, blonda o *ret fi* formin part del vocabulari arenyenc: aquells i aquelles que des de diferents àmbits mantenen viva aquesta tradició. Les puntes formen part de la nostra història local, una història que de vegades ens és desconeguda i que, gràcies a exposicions com la que s'ha dedicat a Can Castells, se'n descobreix.

Ramon Vinyes i Vilà
Alcalde - President de l'OAL Museu d'Arenys de Mar
Setembre de 2007

El catálogo que tenéis en las manos es el resultado de la exposición *Els Castells, unos randers modernistas* (Los Castells, unos encajeros modernistas), una muestra organizada por el Museo Marès del Encaje de Arenys de Mar, impulsada por el Consistorio anterior y que ha comisariado el historiador del arte Joan Miquel Llodrà. La visita nos permite descubrir los trabajos que hizo la familia Castells, que durante años supo adaptarse a los gustos y las exigencias de su clientela. Esta empresa arenysense tenía expertas encajeras trabajando en sus proyectos en un momento en que los encajes –y el textil en general– eran, también, motor económico de la villa.

Marià Castells i Simon, en quien se centra la exposición, fue uno de los principales proyectistas de encajes durante el Modernismo y sus trabajos (juegos de cama, juegos de mesa, abanicos, estores...) se convirtieron en un referente en nuestro país y en Europa. El encaje para el alba, el roquete y el mantel de altar de la Capilla de Sant Jordi de la Generalitat sobresalen entre su obra.

No pretendo aquí hacer un repaso biográfico ni histórico de la aportación de los Castells al Modernismo catalán, expertos en la materia lo harán en las páginas que siguen: Joan Miquel Llodrà, comisario de la exposición; Pilar Vélez, en un artículo dedicado a los encajes y a los bordados ochocentistas; Sílvia Carbonell, que habla de la huella modernista en el textil; Pilar Royo, que se adentra en el mundo de las encajeras, y Neus Ribas, que dedica su artículo a los comerciantes de encaje.

Desde estas líneas quiero remarcar la importancia de que el Museo de Arenys proyecte trabajos de este tipo y quiero hacer, también, un reconocimiento especial a las personas que a lo largo de la historia han dedicado su tiempo y esfuerzo a hacer que Arenys posea este patrimonio. Por una parte, a Jordi Palomer, verdadero artífice del museo de encaje y que apostó, en el año 1986, siendo su director, por la compra del Fondo Castells. De otra, al historiador Josep M. Pons i Guri, que dedicó, también, una de sus líneas de estudio a los encajes y los hizo más próximos al mundo científico y de la investigación.

Y a todas aquellas personas que todavía hoy hacen posible que palabras como bolillos, guipur, blonda o *ret fi* formen parte del vocabulario arenysense: aquéllos y aquéllas que desde diferentes ámbitos mantienen viva esta tradición. Los encajes forman parte de nuestra historia local, una historia que a veces nos es desconocida y que, gracias a exposiciones como la que se ha dedicado a la Casa Castells, se nos descubre.

Ramon Vinyes i Vilà
Alcalde - Presidente del OAL Museo de Arenys de Mar
Septiembre de 2007

Puntes i brodats vuitcentistes: entre l'art i la indústria

Pilar Vélez Vicente
Directora del Museu Frederic Marès de Barcelona

Marià Castells i Diumeró fundà el seu obrador de puntes l'any 1862, és a dir, en una etapa socioeconòmica de grans canvis al país car Catalunya començava a estar plenament immersa en el procés d'industrialització que, efectiva al món tèxtil des de feia unes quantes dècades, s'anà estenent, tant paral·lelament com progressivament, a d'altres rams de la producció.

Aquest procés portà alhora a una reflexió sobre la qualitat dels productes, conseqüència, en una gran part, del fet que al llarg del segle XIX, el segle de la fe en el progrés, arreu d'Europa, i per tant també a Catalunya, s'organitzaren nombrosíssimes exposicions i mostres on s'aplegaven i lluïen quantitats ingents de productes de tota mena, i això permetia la seva difusió, compra i venda, el creixement econòmic dels diversos camps, etc. Aquest fenomen de les exposicions industrials (i també les de belles arts) és un dels trets més característics de la societat vuitcentista que hi veia reflectit l'avenç i l'esmentat progrés que comportava la producció de tota mena d'objectes, màquines i estructures que, es creia, havien de contribuir a millorar la vida dels pobles.

Recordat això, si ens situem a Catalunya, forçosament hem de fer referència a la Junta de Comerç, institució creada al 1760, i que durant molts decennis jugà un paper clau en la vida econòmica del país sotmès al Decret de Nova Planta. La Junta fou la fundadora d'un seguit d'escoles en pro de la formació dels joves del país en diverses matèries. La primera, del 1769, fou la de Nàutica, la segona, del 1775, l'Escola Gratuita de Disseny i després vingueren la de Comerç (1787), la de Química (1804), Tipografia (1808) i alguna altra posteriorment, totes ubicades a l'antic edifici de Llotja, que la institució s'encarregà de restaurar.

L'Escola Gratuita de Disseny va néixer al servei de la indústria

tèxtil. L'objectiu fonamental de la Junta era formar bons artífexs per a la indústria de les indianes, que tenia un desenvolupament molt gran a Catalunya. De fet, en aquells anys, la indústria del país es concentrava en el camp tèxtil, sobretot en les indianes, és a dir, el teixit de cotó estampat. Calia una millor qualitat en els motius florals dels teixits, més originalitat, més enllà de limitar-se a la mera importació de models estrangers. El camí triat fou l'educació artística dels futurs operaris mitjançant l'ensenyament del dibuix, per tal que augmentés la qualitat, el producte pogués ser més competitiu i el resultat econòmic millor.

L'objectiu inicial de l'escola es veié, però, superat ben aviat, només un any després de ser fundada, com consta en el primer reglament del 1776, car aleshores abastava la formació de pintors, escultors, arquitectes i gravadors. En qualsevol cas, la intenció era *"que se apliquen con acierto los talentos, se multipliquen, y aclaren las ideas, se acostumbren a preferir las formas senzillas y naturales á las extravagantes y compuestas, y finalmente el adelantamiento de las Artes, Fábricas y Oficios mecánicos"*, i el fonamental seguia sent el dibuix, bàsic per a tots aquells que havien de dedicar-se a l'ornamentació de les indianes.

En els programes de l'Escola s'hi troben diverses matèries sobre flors: *Invención de flores, Figuras de estampa y de flores y adornos, Flores y adornos en todos géneros aplicables a todos...* Per bé que l'Escola amb el pas dels anys esdevingué fonamentalment una escola de belles arts, els programes dedicats als artífexs de les indianes van seguir endavant. Ja ben entrat el segle XIX, en un reglament del 1839, hi trobem, entre altres, l'especialitat de dibuix aplicat a la fabricació de teixits, estampats d'indianes, blondes i brodats. I així continuà fins al 1850,

Encajes y bordados ochocentistas: entre el arte y la industria

Pilar Vélez Vicente
Directora del Museu Frederic Marès de Barcelona

Marià Castells i Diumeró fundó su obrador de encajes en el año 1862, es decir, en una etapa socioeconómica de grandes cambios en el país puesto que Cataluña empezaba a estar plenamente inmersa en el proceso de industrialización que, efectiva en el mundo textil desde hacía unas cuantas décadas, se fue extendiendo, tanto paralelamente como progresivamente, hacia otros ramos de la producción.

Este proceso llevó al mismo tiempo a una reflexión sobre la calidad de los productos, consecuencia, en gran parte, del hecho que a lo largo del siglo XIX, el siglo de la fe en el progreso, en toda Europa, y por lo tanto también en Cataluña, se organizaron numerosísimas exposiciones y muestras donde se reunían y lucían cantidades ingentes de productos de todo tipo, y eso permitía su difusión, compra y venta, el crecimiento económico de los diversos campos, etc. Este fenómeno de las exposiciones industriales (y también las de bellas artes) es uno de los rasgos más característicos de la sociedad ochocentista que veía reflejado el avance y el mencionado progreso que comportaba la producción de todo tipo de objetos, máquinas y utensilios que, se creía, tenían que contribuir a mejorar la vida de los pueblos.

Recordado eso, si nos situamos en Cataluña, forzosamente tenemos que hacer referencia a la Junta de Comerç, institución creada en 1760, y que durante muchos decenios jugó un papel clave en la vida económica del país sometido al Decret de Nova Planta. La Junta fue la fundadora de una serie de escuelas en pro de la formación de los jóvenes del país en diversas materias. La primera, de 1769, fue la de Náutica, la segunda, de 1775, la Escuela Gratuita de Diseño y después vinieron la de Comercio (1787), la de Química (1804), Tipografía (1808) y alguna otra posteriormente, todas ubicadas en el antiguo edificio de Llotja, que la institución se encargó de restaurar.

La Escuela Gratuita de Diseño nació al servicio de la industria textil.

El objetivo fundamental de la Junta era formar hábiles artífices para la industria de las indianas, que tenía un desarrollo muy grande en Cataluña. De hecho, en aquellos años, la industria del país se concentraba en el campo textil, sobre todo en las indianas, es decir, el tejido de algodón estampado. Era necesario mejorar la calidad de los motivos florales de los tejidos, más originalidad, más allá de limitarse a la mera importación de modelos extranjeros. El camino escogido fue la educación artística de los futuros operarios mediante la enseñanza del dibujo, a fin de que aumentara la calidad, el producto pudiera ser más competitivo y el resultado económico mejor.

El objetivo inicial de la escuela se vio, sin embargo, superado bien pronto, sólo un año después de ser fundada, como consta en el primer reglamento de 1776, ya que entonces abarcaba la formación de pintores, escultores, arquitectos y grabadores. En cualquier caso, la intención era “que se apliquen con acierto los talentos, se multipliquen, y aclaren las ideas, se acostumbren a preferir las formas senzillas y naturales á las extravagantes y compuestas, y finalmente el adelantamiento de las Artes, Fábricas y Oficios mecánicos”, y lo fundamental seguía siendo el dibujo, básico para todos aquellos que tenían que dedicarse a la ornamentación de las indianas.

En los programas de la Escuela se encuentran diversas materias sobre flores: Invención de flores, Figuras de estampa y de flores y adornos, Flores y adornos en todos géneros aplicables a todos... Aunque la Escuela con el paso de los años se convirtió fundamentalmente en una escuela de bellas artes, los programas dedicados a los artífices de las indianas siguieron adelante. Ya bien entrado el siglo XIX, en un reglamento de 1839, encontramos, entre otras, la especialidad de dibujo aplicado a la fabricación de tejidos, estampados de indianas, blondas y bordados. Y así continuó hasta 1850, momento

moment en què l'Escola inicià una nova etapa sota la tutela de l'Acadèmia de Belles Arts, i restà dividida entre Estudis menors i Estudis superiors.

El món de les indianes, a mitjan segle XIX, seguia sent molt important, si no fonamental, per a l'economia del país, tot i que, a més de les classes de dibuix ornamental de Llotja, encara feia falta una mecanització eficaç que contribuïs a una veritable modernització. Aquesta crítica ja era palesa en aquell temps. Però la primera gran Exposició Universal celebrada a Londres el 1851 fou, en realitat, el tret de sortida del que després s'ha anomenat el debat art-indústria, és a dir, de les relacions entre l'art i la indústria, o dit d'una altra manera, de la necessitat de l'aplicació de l'art a la indústria per tal que les arts industrials o indústries artístiques produïssin uns objectes de qualitat, bells i útils alhora. Aquest sentir ja planava arreu i també a Catalunya, on el 1850 Frederic Trias Planas, precisament un dibuixant de teixits,¹ escriví un text intitulat *Relación de las bellas artes con la industria*,² equivalent a d'altres reflexions publicades llavors a França i Anglaterra.

Una de les idees més presents a mitjan segle i més enllà és la consciència que les belles arts estan en crisi, és a dir, ancorades en el passat i sobretot deslligades de la realitat, de la vida quotidiana i del progrés de la indústria que avançava implacablement. Aquest fet significa que, efectivament, mentre les grans arts no estaven en el seu millor moment –havien d'esperar al final del segle, i havien de ser en bona part una conseqüència de la gran expansió industrial, del creixement de la burgesia, l'aparició dels mecenes artístics...–, les noves arts industrials o indústries artístiques, és a dir, totes aquelles produccions d'objectes per a la vida domèstica i social per extensió, començaven a gaudir alhora d'una qualitat i d'un protagonisme creixents. Aquest debat havia d'influir notablement en el camp del moble i tota mena de complements, en les arts gràfiques i del llibre en tota la seva extensió, en l'orfebreria i metal·listeria, però també en el món tèxtil.

El món tèxtil és d'una gran amplitud i heterogeneïtat. Més enllà de la producció de teixits, sotmesa al control de la qualitat de l'estampació, com hem vist ja al segle XVIII, hi ha una àmplia gamma de productes, manuals o mecànics per nodrir una sèrie de necessitats, sobretot les estretament relacionades amb la vida

de la llar i l'abillament personal. Dins de tot aquest gran ventall, l'especialitat de les puntes i els brodats, de tradició secular, assolí al llarg del segle XIX i primer quart del XX un protagonisme notable. Mantellines, tovalloles, jocs de llit, cortines, aplicacions en la indumentària, per la decoració de la casa, etc., prenen al llarg del segle i, d'una manera molt especial durant la segona meitat, una consideració i un ús molt general en el marc de la nova vida burgesa i menestral. En són bona mostra els catàlegs de diverses exposicions celebrades aquells anys on apareixen no tan sols els noms dels professionals, tallers o fabriques que s'hi dedicaven, sinó també el de moltes mans femenines que feien les seves labors com a entreteniment i per a la decoració de la llar.

Entre els comerciants, però, cal esmentar com a capdavanter o precursor el cas de Josep Margarit Lleonart, que el 1828 ja havia participat a l'Exposició Industrial de Madrid amb un mocador de blonda negra i que el 1842 tenia una botiga, un taller i un dipòsit de blondes a Barcelona, més un magatzem a Saragossa. És a dir, que devia tenir un gran nombre de puntaires treballant per a ell, a més d'una filatura de seda a Castellví de Rosanes. Però a partir del 1877 no se'n té més notícies.³

Si ens situem ara al 1880, en plena restauració i plena "febre d'or", i ens fixem en el catàleg de l'Exposició d'Arts Decoratives i de les seves aplicacions a la indústria, organitzada per l'Institut de Foment del Treball Nacional, entitat clau en l'impuls de la vida econòmica del país amb el foment de la indústria, només cal adonar-se que dividida en set seccions, el leitmotiv bàsic era el dibuix. És a dir, la mostra defensava la importància del dibuix aplicat a tota mena d'objectes, subdividits en cinc grups, car la primera secció feia referència específica a l'ensenyament del dibuix (cartipassos, mètodes...) i la setena estava dedicada al col·leccionisme d'antiguitats. Les cinc seccions eren: teixits, brodats i puntes; mobiliari i complements; orfebreria i metal·listeria; ceràmica i vidre, i la darrera, arts gràfiques, totes elles ben representatives del panorama esbossat.

Cal fixar-se en el fet que un segle després de la fundació de l'Escola Gratuita de Disseny (no hem d'oblidar que disseny volia dir dibuix), el domini del dibuix continuava sent considerat com la preocupació i el camí bàsic per a la millora dels productes.

Si seguim amb la mateixa mostra, recordem que integren la

1.- Posteriorment, entre 1867 i 1880, professor de dibuix a l'Escola de Llotja.

2.- Que no fou publicat, però, fins al 1856. Sobre Trias i tot el procés vícentista del debat art-indústria vaig tractar-ne a "Arts industrials o indústries artísticas: teòrics, publicacions, entitats i artífexs (1850-1888)" dins Pilar Vélez (dir), *Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975)*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2004.

3.- Segons la *Guía de Forasteros en Barcelona*, Barcelona, 1842, dins l'apartat "Lista general de las artes y oficios de Barcelona", secció "Blondas". Vegeu, a més, Francesc Cabana, *Fàbriques i Empresaris*, 3. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1994, p. 229-231, que reproduïx les dades de l'esmentada guia.

en que la Escuela inició una nueva etapa bajo la tutela de la Academia de Bellas Artes, y quedó dividida entre Estudios menores y Estudios superiores.

El mundo de las indias, a mediados de siglo XIX, seguía siendo muy importante, si no fundamental, para la economía del país, aunque, además de las clases de dibujo ornamental de Llotja, todavía hacía falta una mecanización eficaz que contribuyera a una verdadera modernización. Esta crítica ya era patente en aquel tiempo. Pero la primera gran Exposición Universal celebrada en Londres en 1851 fue, en realidad, el disparo de salida del que después se ha llamado el debate arte-industria, es decir, de las relaciones entre el arte y la industria, o dicho de otra manera, de la necesidad de la aplicación del arte en la industria a fin de que las artes industriales o industrias artísticas produjeran unos objetos de calidad, bellos y útiles al mismo tiempo. Este sentir ya cernía por todas partes y también en Cataluña, donde el 1850 Frederic Trias Planas, precisamente un dibujante de tejidos,¹ escribió un texto titulado *Relación de las bellas artes con la industria*,² muy cercano a otras reflexiones publicadas entonces en Francia e Inglaterra.

Una de las ideas más presentes a mediados de siglo y más allá es la conciencia que las bellas artes están en crisis, es decir, ancladas en el pasado y sobre todo desligadas de la realidad, de la vida cotidiana y del progreso de la industria que avanzaba de forma implacable. Este hecho significa que, efectivamente, mientras las grandes artes no estaban en su mejor momento –tenían que esperar al final del siglo, y tenían que ser en buena parte una consecuencia de la gran expansión industrial, del crecimiento de la burguesía, la aparición de los mecenas artísticos...–, las nuevas artes industriales o industrias artísticas, es decir, todas aquellas producciones de objetos para la vida doméstica y social por extensión, empezaban a disfrutar al mismo tiempo de una calidad y de un protagonismo crecientes. Este debate tenía que influir notablemente en el campo del mueble y todo tipo de complementos, en las artes gráficas y del libro en toda su extensión, en la orfebrería y metalistería, pero también en el mundo textil.

El mundo textil es de una gran amplitud y heterogeneidad. Más allá de la producción de tejidos, sometida al control de calidad de la estampación, como hemos visto ya en el siglo XVIII, hay una amplia gama de productos, manuales o mecánicos para alimentar una serie de necesidades, sobre todo las estrechamente relacionadas con la

vida del hogar y el atavío personal. Dentro de todo este gran abanico, la especialidad de los encajes y los bordados, de tradición secular, alcanzó a lo largo del siglo XIX y primer cuarto del XX un protagonismo notable. Mantillas, toallas, juegos de cama, cortinas, aplicaciones en la indumentaria, para la decoración de la casa, etc., toman a lo largo del siglo y, de una manera muy especial durante la segunda mitad, una consideración y un uso muy general en el marco de la nueva vida burguesa y menestral. Son buena muestra los catálogos de diversas exposiciones celebradas en aquellos años donde aparecen no tan sólo los nombres de los profesionales, talleres o fábricas que se dedicaban a ello, sino también el de muchas manos femeninas que hacían sus labores como entretenimiento y para la decoración del hogar.

Entre los comerciantes, sin embargo, hay que mencionar como abanderado o precursor el caso de Josep Margarit Lleonart, que en 1828 ya había participado en la Exposición Industrial de Madrid con un pañuelo de blonda negra y que en 1842 tenía una tienda, un taller y un depósito de blondas en Barcelona, más un almacén en Zaragoza. Es decir, que debió tener un gran número de encajeras trabajando para él, además de una hilatura de seda en Castellví de Rosanes. Pero a partir de 1877 no se tienen más noticias de él.³

Si nos situamos ahora en 1880, en plena restauración y plena “fiebre del oro”, y nos fijamos en el catálogo de la Exposición de Artes Decorativas y de sus aplicaciones en la industria, organizada por el Instituto de Fomento del Trabajo Nacional, entidad clave en el impulso de la vida económica del país con el fomento de la industria, sólo hay que darse cuenta de que, dividida en siete secciones, su leitmotiv básico era el dibujo. Es decir, la muestra defendía la importancia del dibujo aplicado a todo tipo de objetos, subdivididos en cinco grupos, ya que la primera sección hacía referencia específica a la enseñanza del dibujo (cartapacios, métodos...) y la séptima estaba dedicada al coleccionismo de antigüedades. Las cinco secciones eran: tejidos, bordados y encajes; mobiliario y complementos; orfebrería y metalistería; cerámica y vidrio, y la última, artes gráficas, todas ellas bien representativas del panorama esbozado.

Hay que fijarse en el hecho de que un siglo después de la fundación de la Escuela Gratuita de Diseño (no debemos que olvidar que diseño quería decir dibujo), el dominio del dibujo continuaba siendo considerado como la preocupación y el camino básico para la mejora de los productos.

1.- Posteriormente, entre 1867 y 1880, profesor de dibujo en la Escuela de Llotja.

2.- Que no fue publicado, sin embargo, hasta 1856. Sobre Trias y todo el proceso ochocentista del debate arte-industria traté en “Arts industrials o indústries artístiques: teòrics, publicacions, entitats i artífexs (1850-1888)” en: Pilar Vélez (dir), *Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975)*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2004.

3.- Según la Guía de Forasteros en Barcelona, Barcelona, 1842, dentro del apartado “Lista general de las artes y oficios de Barcelona”, sección “Blondas”. Véase también, Francesc Cabana, *Fàbriques i Empresaris*, 3. Barcelona: Encyclopédia Catalana, 1994, p. 229-231, que reproduce los datos de la mencionada guía.

secció tèxtil 42 participants, entre els quals destaquen La España Industrial i les cases Malvehy, Sert Germans i Solà, Successors de Francesc Vilumara, pel que fa a teixits, i entre les dedicades als brodats, Vídua i Germà de J. Fiter i Jaume Brugarolas, dos dels noms de referència del món de les puntes del darrer terç del segle XIX a Catalunya.

Arribada l'Exposició Universal del 1888, és bo de recordar que, tant en el grup d'indústries tèxtils com en el de vestit i indústries complementàries, hi hagué una gran participació catalana. I entre aquest segon grup, format per uns 55 participants dedicats a les puntes i els brodats, els randers Castells d'Arenys de Mar no hi consten. En canvi, reberen medalla d'or Herederos de J. Fiter i les Germanes Gimpera per la seva acadèmia de brodats. Així mateix, dins del grup d'arts industrials, joieria i bisuteria..., Jaume Brugarolas Sivilla –probablement fill de Dolors Sivilla Prats, mestra de brodats que hi guanyà també una medalla d'or amb les seves *Lecciones de bordados al bajo relieve*–, en rebé una de plata per la seva publicació *La Bordadora*,⁴ fundada el 1878, un veritable mostrari de dibuixos per a brodats, i Francesc Torres Estruch, director de l'Acadèmia Gimpera, en rebé una de bronze pels dibuixos de blondes i estampats. És a dir, es consolidaven una sèrie de noms avui claus per entendre tot aquest camp.

Si ara fem un salt i ens instal·lem en l'etapa posterior a l'Exposició Universal, és a dir als anys 90, un moment àlgid de la mecanització i industrialització en la majoria de tots els camps esmentats –i no només en el tèxtil com havia semblat fins fa poc–, l'any 1892 se celebrà encara amb el mateix esperit en pro de l'art aplicat a la indústria, la primera Exposició Nacional d'Indústries Artístiques i Internacional de Reproduccions organitzada per l'Ajuntament de Barcelona,⁵ que seguia fomentant el dibuix com a base dels projectes d'arts industrials. Si fem cas del reglament de la convocatòria municipal, la mostra havia de tenir 14 seccions, entre les quals una dedicada a tapisseries, teixits, estampats i gofrats de totes les matèries tèxtils de “*marcado carácter artístico*” i una altra d'específica de puntes i brodats de totes classes.

Tanmateix, el catàleg definitiu⁶ reuneix tot el món tèxtil en un grup intitulat *tapicería, estampados, encajes y [fins i tot] guadamacilería*. De fet, la participació és nombrosa, però és un poti-poti difícil d'aclarir, car al costat de les grans cases com ara Fiter (que

havia estat membre del jurat d'admissió), Brugarolas o Viudez y Baquedano, aquests dedicats a les blondes mecàniques, hi ha un gran nombre d'escoles de nenes, de produccions femenines particulars, de petits tallers, etc., de qualitat molt heterogènia.

El més important, però, d'aquesta exposició, que no va donar prou els resultats esperats, fou una de les seves conseqüències: la creació del Centre d'Arts Decoratives, una entitat fundada el 1894 gràcies a la col·laboració de diversos industrials de distintes especialitats que, amb seu al Foment del Treball Nacional, defensaven la promoció del sector a base d'exposicions i una difusió permanent, alhora que sol·licitaven més mesures de proteccióisme d'aquest camp.

El Centre féu una gran reivindicació del dibuixant industrial o projectista, que és el nom que s'atorgava des de feia un temps al professional dedicat a fer projectes de tot tipus al servei de les arts industrials. Els seus membres estaven convençuts que el seu rol era tant o més important que el de l'artista dedicat a les belles arts, atesa l'aportació directa que feia a la vida econòmica del país, perquè les arts decoratives o industrials o l'art aplicat a la indústria –que de totes maneres en deien–, era fonamental per a la creació del bon gust i l'educació del país i alhora per a l'economia en oferir millors productes i més competitius. El maig del 1895 l'entitat organitzà una gran exposició d'arts industrials, a la qual la revista portaveu del centre, *El Arte Decorativo*, li dedicà un número extraordinari d'un gran interès, on posà ben de manifest els seus objectius.

És important adonar-se'n que el president i un dels fundadors del Centre fou Josep Fiter Inglés, també president del Col·legi Major de la Seda de Barcelona, i propietari d'una de les fàbriques de puntes i blondes de seda de més renom,⁷ que el seu pare, J. Fiter Ayné, fundà el 1845 i que ell mecanitzà als anys vuitanta. Fiter, ell mateix, era el dibuixant de molts dels seus models. També en fou fundador Jaume Brugarolas Sivilla, membre fundador del Foment de les Arts Decoratives (1903), entitat que presidí al 1907 i fundador, des del seu taller de dibuixos, de la publicació *La Bordadora*,⁸ ja esmentada, amb l'objectiu principal de difondre l'art dels brodats, oferint-ne models i patrons de tota mena en uns fulls desplegables.

4.- Que en realitat es deia *La guirnalda y la Bordadora* i que a partir del 1889 es dirà *El Bordado Económico*. De fet, amb el nom de *La Bordadora* feien diverses publicacions de models: *La Bordadora infantil* (per a “colegios de señoritas”) o *La Abeja* (abecedaris).

5.- Un any abans, el 1891, havia tingut lloc la Primera Exposició General de Belles Arts, amb la intenció d'anar alternant les belles arts amb les arts decoratives.

6.- *Catálogo de la Exposición Nacional de Artes Decorativas e Internacional de Reproducciones Artísticas*, Barcelona, 1892.

7.- També va ser un dels membres fundadors de l'Associació Catalana d'Excursions Científiques i el promotor de l'Associació Artístico-Arqueològica i el primer president de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana.

8.- Publicació periòdica que sortia cada 20 dies.

Si seguimos con la misma muestra, recordamos que integraban la sección textil 42 participantes, entre los cuales destacan La España Industrial y las casas Malvehy, Sert Germans y Solana, Sucesores de Francesc Vilumara, con respecto a tejidos, y entre las dedicadas a los bordados, Viuda y Hermano de J. Fiter y Jaume Brugarolas, dos de los nombres de referencia del mundo de los encajes del último tercio del siglo XIX en Cataluña.

Llegada la Exposición Universal de 1888, es importante recordar que, tanto en el grupo de industrias textiles como en el de vestido e industrias complementarias, hubo una gran participación catalana. Y entre este segundo grupo, formado por unos 55 participantes dedicados a los encajes y los bordados, no constan los encajeros Castells de Arenys de Mar. En cambio, recibieron medalla de oro Herederos de J. Fiter y las Hermanas Gimpera por su academia de bordados. Asimismo, dentro del grupo de artes industriales, joyería y bisutería..., Jaume Brugarolas Sivilla –probablemente hijo de Dolors Sivilla Prats, maestra de bordados que ganó también una medalla de oro con sus *Lecciones de bordados en el bajo relieve*–, recibió una de plata por su publicación *La Bordadora*,⁴ fundada en 1878, un verdadero muestrario de dibujos para bordados, y Francesc Torres Estruch, director de la Academia Gimpera, recibió una de bronce por los dibujos de blondas y estampados. Es decir, se consolidaban una serie de nombres hoy claves para entender todo este campo.

Si ahora damos un salto y nos instalamos en la etapa posterior a la Exposición Universal, es decir en los años 90, un momento álgido de la mecanización e industrialización en la mayoría de los campos mencionados –y no sólo en el textil como había parecido hasta hace poco–, en el año 1892 se celebró todavía con el mismo espíritu en pro del arte aplicado a la industria, la primera Exposición Nacional de Industrias Artísticas e Internacional de Reproducciones organizada por el Ayuntamiento de Barcelona,⁵ que seguía fomentando el dibujo como base de los proyectos de artes industriales. Si hacemos caso del reglamento de la convocatoria municipal, la muestra debía tener 14 secciones, entre las cuales una dedicada a tapicerías, tejidos, estampados y gofrados de todas las materias textiles de “marcado carácter artístico” y otra específica de encajes y bordados de todas clases.

Sin embargo, el catálogo definitivo⁶ reúne todo el mundo textil en un grupo titulado *tapicería, estampados, encajes y [incluso] guadamacilería*.

4.- Que en realidad se llamaba *La guirnalda y la Bordadora* y que a partir de 1889 se llamará *El Bordado Económico*. De hecho, con el nombre de *La Bordadora* editaban diversas publicaciones de modelos: *La Bordadora infantil* (para “colegios de señoritas”) o *La Abeja* (abecedarios).

5.- Un año antes, en 1891, había tenido lugar la Primera Exposición General de Bellas Artes, con la intención de ir alternando las bellas artes con las artes decorativas.

6.- *Catálogo de la Exposición Nacional de Artes Decorativas e Internacional de Reproducciones Artísticas*, Barcelona, 1892.

7.- También fue uno de los miembros fundadores de la *Associació Catalana d'Excursions Científiques i el promotor de la Associació Artístico-Arqueològica* y el primer presidente de la *Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana*.

8.- Publicación periódica que salía cada 20 días.

De hecho, la participación es numerosa, pero es una mezcla difícil de aclarar, ya que al lado de las grandes casas como Fiter (que había sido miembro del jurado de admisión), Brugarolas o Viudez y Baquedano, éstos dedicados a las blondas mecánicas, hay un gran número de escuelas de niñas, de producciones femeninas particulares, de pequeños talleres, etc., de calidad muy heterogénea.

Lo más importante, sin embargo, de esta exposición, que no dio los resultados esperados, fue una de sus consecuencias: la creación del Centro de Artes Decorativas, una entidad fundada en 1894 gracias a la colaboración de diversos industriales de distintas especialidades que, con sede en el Fomento del Trabajo Nacional, defendían la promoción del sector a base de exposiciones y una difusión permanente, a la vez que solicitaban más medidas proteccionistas para este campo.

El Centro hizo una gran reivindicación del dibujante industrial o proyectista, que es el nombre que se otorgaba desde hacía un tiempo al profesional dedicado a hacer proyectos de todo tipo al servicio de las artes industriales. Sus miembros estaban convencidos de que su rol era tanto o más importante que el del artista dedicado a las bellas artes, vista la aportación directa que hacía a la vida económica del país, porque las artes decorativas o industriales o el arte aplicado a la industria –que de todas maneras lo denominaban–, era fundamental para la formación del buen gusto y la educación del país y al mismo tiempo para la economía al ofrecer mejores productos y más competitivos. En mayo de 1895 la entidad organizó una gran exposición de artes industriales, a la cual la revista portavoz del centro, *El Arte Decorativo*, le dedicó un número extraordinario de un gran interés, donde puso bien de manifiesto sus objetivos.

Es importante darse cuenta de que el presidente y uno de los fundadores del Centro fue Josep Fiter Inglés, también presidente del Colegio Mayor de la Seda de Barcelona, y propietario de una de las fábricas de encajes y blondas de seda de más renombre,⁷ que su padre, J. Fiter Ayné, fundó en 1845 y que él mecanizó en los años ochenta. Fiter, él mismo, era el dibujante de muchos de sus modelos. También fue fundador Jaume Brugarolas Sivilla, miembro fundador del Foment de les Arts Decoratives (1903), entidad que presidió en 1907 y fundador, desde su taller de dibujos, de la publicación *La Bordadora*,⁸ ya mencio-

Igualment en formà part Francesc Tomàs Estruch, que en aquest cas no era un comerciant ni un industrial, sinó justament un dibuixant projectista especialitzat en dibuixos de brodats, estampats i tapissos, i professor a l'Escola de Llotja entre 1901 i 1908.⁹ Cal afegir-hi Enric Lluís Ventosa Fina, pintor i dibuixant que el 1895 s'havia especialitzat en brodats mecànics i del qual se sap que el 1897 s'havia instal·lat a Mèxic on es dedicava, des d'aleshores, a la ceràmica.¹⁰

Els tres noms de Fiter, Brugarolas i Tomàs eren una immillorable representació dels brodats i puntes a Barcelona. Però no sols això, sinó que també foren homes capaços de reflexionar sobre el present i el futur de les arts industrials al nostre país, valorant el seu estat i defensant la necessitat de crear escoles d'arts i oficis per a formar bons artífexs, fent una crida, no sols als municipis sinó també als fabricants i comerciants, i fins i tot proposant programes, o bé editant manuals i compendis de motius decoratius, a manera de la gramàtica d'ornamentació d'Owen Jones –un model vuitcentista per a tots els països europeus–, escrivint llibres, sent professors, fent conferències, etc. És a dir, convertint-se en uns grans “activistes” de les arts industrials.

Tanmateix, enmig d'aquest panorama podem recordar encara alguns altres noms d'aquesta especialitat. És el cas de la casa Capmany i Volart, fundada per Ramon Capmany i Casimiro Volart el 1857 i especialitzada en mantellines de blondes,¹¹ que el 1888 havien guanyat una medalla de plata, o bé la firma Johnston Shields and Co., instal·lada a Catalunya el 1894, coneguda com *La Escocesa*, i especialitzada també en mantellines, cortines i estors o transparents.¹² Aquestes cases, com les anteriors, si bé iniciaren el seu camí amb una producció manual, a mesura que avançà el segle i especialment cap als anys noranta, la majoria posaren en marxa un procés de mecanització de la producció i incorporaren maquinària per a fabricar puntes i blondes ja fos en seda, lli o cotó, segons els casos.

9.- Hi impartia Història de les arts decoratives.

10.- J.F. Ràfols, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, III. Barcelona: Millà, 1954, p. 1330.

11.- Després l'empresa esdevingué només Volart.

12.- Segons F. Cabana, *Fabricants i Empresaris*, p. 253-255, van gaudir d'un privilegi arran d'una patent que els permeté de ser els únics fabricants d'aquest tipus de gènere durant uns quants anys.

13.- Estudiada per primer cop per Jordi Palomer i Pons, *Una rànders arenysenca. La família Castells 1862-1962*. Arenys de Mar: Museu Marès de la Punta, 1994, i en aquest catàleg per Joan Miquel Llodrà, comissari de l'exposició.

14.- Com recordava Jordi Palomer, *Una rànders arenysenca...*, p. 16.

15.- Sobre els regals reials de l'Institut i especialment sobre el porta-bouquet, vegeu Pilar Vélez, “El porta-bouquet de la princesa Victòria de Battenberg, un singular regal de noces”, *Porta-bouquets*, *Quaderns del Museu Frederic Marès*, 14, Barcelona (en premsa).

16.- Tot i que pel que sembla, s'encarregà un primer projecte a Josep Pascó. Vegeu en aquest mateix catàleg: Joan Miquel Llodrà, “1906-1908, un trienni modernista”, p. 116-135.

17.- Buenaventura Bassegoda, “Cuestiones artísticas. Presente Regio”, *Diario de Barcelona*, 16 de maig de 1906, p. 5888-5889; “La boda del Rey d'Espanya”, *Ilustració Catalana*, Barcelona, Núm. 157, 3 de juny de 1906 i “Les puntes catalanes”, *Ilustració Catalana*, Barcelona, Núm. 159, 17 de juny de 1906, amb una gran foto del mocador a doble pàgina.

En aquest marc general, la casa dels randers Castells d'Arenys de Mar¹³ constituïa una excepció. Marià Castells i Díumeró, com deia a l'inici, l'any 1862, conjuntament amb la seva muller, Anna Maria Simon, fundà el seu negoci de puntes al coixí, on treballaren també dos dels seus fills, Joaquim i Marià, i que, segons Josep M. Pons Guri,¹⁴ fou un dels més importants d'Espanya en la seva especialitat.

La Casa Castells donà feina a gran nombre de puntaires d'Arenys de Mar, Arenys de Munt, Canet de Mar, Llavaneres i altres punts del Maresme. Elles eren les veritables productores de les puntes al coixí, mans ben qualificades per elaborar els treballs més fins exigits pels seus clients. S'entén que una organització d'aquest tipus no podia ser considerada una fàbrica, sinó un obrador o taller on calia comprar les matèries primeres –cotó, lli i seda–, nacionals o estrangeres, dibuixar els patrons –tasca en què s'especialitzà i sobresortí Marià Castells Simon, hàbil dibuixant i exlibrista–, picar-los i distribuir-los entre les puntaires, controlar el seu treball, muntar i cosir els fragments per a confeccionar les peces demandades, organitzar els seus mostraris i atendre els client, tasques que feien tant ells mateixos com els seus representants.

La seva organització, gairebé familiar, però molt ordenada, i l'extrema qualitat de les puntes els atorgà una gran fama i els proporcionà notables encàrrecs com ara el mocador de mà que l'Institut Agrícola Català de Sant Isidre obsequià a la princesa Victòria de Battenberg amb motiu del seu casament amb el rei Alfons XIII d'Espanya el 31 de maig del 1906, conjuntament amb un porta-bouquet, disseny del famós orfebre Lluís Masriera.¹⁵ Dissenyat per Alexandre de Riquer,¹⁶ el gran artista modernista, amic de Marià Castells, constituí un treball delicadíssim elaborat per les germanes Ferrer de Sant Vicenç de Montalt, que va ser molt elogiat i fins reproduït en alguna revista de l'època.¹⁷

nada, con el objetivo principal de difundir el arte de los bordados, ofreciendo modelos y patrones de todo tipo en unas hojas desplegables.

Igualmente formó parte de dicho centro Francesc Tomàs Estruch, que en este caso no era un comerciante ni un industrial, sino justamente un dibujante proyectista especializado en dibujos de bordados, estampados y tapices, y profesor en la Escuela de Llotja entre 1901 y 1908⁹. Hay que añadir a Enric Lluís Ventosa Fina, pintor y dibujante que en 1895 se había especializado en bordados mecánicos y del cual se sabe que en 1897 se había instalado en México donde se dedicaba, desde entonces, a la cerámica.¹⁰

Los tres nombres de Fiter, Brugarolas y Tomàs eran una inmejorable representación de los bordados y encajes en Barcelona. Pero no sólo eso, sino que también serían hombres capaces de reflexionar sobre el presente y el futuro de las artes industriales en nuestro país, valorando su estado y defendiendo la necesidad de crear escuelas de artes y oficios para formar buenos artífices, haciendo un llamamiento, no sólo a los municipios sino también a los fabricantes y comerciantes, e incluso proponiendo programas, o bien editando manuales y compendios de motivos decorativos, a manera de la gramática de ornamentación de Owen Jones –un modelo ochocentista para todos los países europeos–, escribiendo libros, siendo profesores, haciendo conferencias, etc. Es decir, convirtiéndose en unos grandes "activistas" de las artes industriales.

Sin embargo, en medio de este panorama podemos recordar todavía algunos otros nombres de esta especialidad. Es el caso de la casa Capmany i Volart, fundada por Ramon Capmany y Casimiro Volart en 1857 y especializada en mantillas de blondas,¹¹ que en 1888 habían ganado una medalla de plata, o bien la firma Johnston Shields and Co., instalada en Cataluña en 1894, conocida como *La Escocesa*, y especializada también en mantillas, cortinas y estores o transparentes.¹² Estas casas, como las anteriores, si bien iniciaron su camino con una producción manual, a medida que avanzó el siglo y especialmente

hacia los años noventa, la mayoría pusieron en marcha un proceso de mecanización de la producción e incorporaron maquinaria para fabricar encajes y blondas ya fuera en seda, lino o algodón, según los casos.

En este marco general, la casa de los encajeros Castells de Arenys de Mar¹³ constituyó una excepción. Marià Castells i Diumeró, como decía al inicio, en 1862, conjuntamente con su mujer, Anna Maria Simon, fundó su negocio de encajes de bolillos, donde trabajaron también dos de sus hijos, Joaquim y Marià, y que, según Josep M. Pons Guri,¹⁴ fue uno de los más importantes de España en su especialidad.

La Casa Castells dio trabajo a gran número de encajeras de Arenys de Mar, Arenys de Munt, Canet de Mar, Llanereres y otros puntos del Maresme. Ellas eran las verdaderas productoras de los encajes, manos bien cualificadas para elaborar los trabajos más finos exigidos por sus clientes. Se entiende que una organización de este tipo no podía ser considerada una fábrica, sino un obrador o taller donde había que comprar las materias primas –algodón, lino y seda–, nacionales o extranjeras, dibujar los patrones –tarea en que se especializó y sobresalió Marià Castells Simon, hábil dibujante y exlibrista–, picarlos y distribuirlos entre las encajeras, controlar su trabajo, montar y coser los fragmentos para confeccionar las piezas pedidas, organizar sus muestrarios y atender a los clientes, tareas que hacían tanto ellos mismos como sus representantes.

Su organización, casi familiar, pero muy ordenada, y la extrema calidad de los encajes les otorgó una gran fama y les proporcionó notables encargos como el pañuelo de mano que el Instituto Agrícola Catalán de San Isidro obsequió a la princesa Victoria de Battenberg con motivo de su boda con el rey Alfonso XIII de España el 31 de Mayo de 1906, conjuntamente con un porta-bouquet, diseño del famoso orfebre Lluís Masriera.¹⁵ Diseñado por Alexandre de Riquer,¹⁶ el gran artista modernista amigo de Marià Castells, constituyó un trabajo delicadísimo

9.- Impartía Historia de las artes decorativas.

10.- J.F. Ràfols, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, III. Barcelona: Millà, 1954, p. 1330.

11.- Después la empresa se convirtió sólo en Volart.

12.- Según F. Cabana, *Fabricants i Empresaris*, p. 253-255, disfrutaron de un privilegio a raíz de una patente que les permitió ser los únicos fabricantes de este tipo de género durante unos cuantos años.

13.- Estudiada por primera vez por Jordi Palomer i Pons, *Uns randers arenyencs. La familia Castells 1862-1962*. Arenys de Mar: Museu Marès de la Punta, 1994, y en este catálogo por Joan Miquel Llodrà, comisario de la exposición.

14.- Como recordaba Jordi Palomer, *Uns randers arenyencs...*, p. 16.

15.- Sobre los regalos reales del Instituto y especialmente sobre el porta-bouquet, ver Pilar Vélez, "El porta-bouquet de la princesa Victòria de Battenberg, un singular regal de noces", *Porta-bouquets. Quaderns del Museu Frederic Marès*, 14, Barcelona (en prensa).

16.- Aunque por lo visto, se encargó un primer proyecto a Josep Pascó. Véase en este mismo catálogo: Joan Miquel Llodrà "1906-1908, un trienio modernista", p. 116-135.

Però el treball dels randers Castells es basà sempre en la producció manual i mai no es decidiren per la mecanització com ho havien fet altres tallers coetanis. Per això es tracta d'un cas especial i únic, que va contribuir, sobretot en l'etapa del tombant de segle, coincidint amb l'esclat del Modernisme, a la difusió d'uns productes refinats, tant si es tractava dels models dels seus mostraris com dels encàrrecs personalitzats. Segons la nomenclatura de l'època, la seva producció era *llegítima*, únicament llegítima, enfront de la diversitat entre llegítima i mecànica d'altres cases com ara J. Fiter,¹⁸ que tot i que es mecanitzà creant una veritable indústria, seguirà fent puntes artesanes.

És cert que els Castells no foren els únics randers del seu temps, car Josep Margarit i la mateixa casa Fiter, ambdues, per cert, presents a l'Exposició Universal de Londres del 1851,¹⁹ ja abans de mitjan segle donaven feina a gran nombre de puntaires, com també la casa Vives, present en alguna exposició industrial. I a Arenys de Mar, com és prou sabut, al llarg del segle XIX se'n comptaven uns quants de rellevants. Però el seu cas fou singular, perquè enmig de la gran preocupació per la industrialització, els Castells, que nasqueren gairebé alhora que es començà a fabricar la punta mecànica, esdevingueren els grans artífexs de la punta artesana, i gosaríem dir, en aquest sentit, que Marià Castells Simon, l'ànima artística del taller, fou el William Morris català d'aquesta especialitat. És a dir, que en el debat art-indústria, els Castells, que naturalment no pertanyien al Centre d'Arts Decoratives, representaven l'enllaç directe amb la tradició artesana, la seva pervivència, el gust pel treball manual tan admirat no només per la seva finor sinó per l'entroncament amb les arrels, amb la història autòctona, un factor clau de la voluntat de modernitat del tombant de segle.

Des d'aquesta perspectiva s'entén que no només s'hagués desenvolupat un gust notable per les puntes i els brodats, sobretot per part del públic femení per satisfer les necessitats personals i de la llar, i que fins i tot hi destaquessin algunes dones projectistes com ara Aurora Gutiérrez Larraya,²⁰ sinó que també en sorgís un

cert col·leccionisme especialitzat, més enllà del col·leccionisme de teixits. Fou el cas de Josep Pascó, un altre dels grans dibuixants projectistes del tombant de segle que treballà al servei de diversos camps –móble, ceràmica, arts gràfiques, teixits...–, com igualment fou dibuixant d'estampats el seu fill, Patrici Pascó Vidiella. Josep Pascó, que com Francesc Tomàs Estruch, a més fou professor a l'Escola Superior d'Arts i Indústries (Llotja)²¹ en l'especialitat de dibuix d'art aplicat a la indústria, va col·leccionar teixit antic –avui al Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona, perquè la col·lecció fou adquirida pel Museu de Barcelona al començament del segle XX– i una notable col·lecció de puntes que l'any 1908 comprà el Musée des Tissus de Lió. A més, s'ocupà de catalogar la rica col·lecció de teixits del crític Francesc Miquel i Badia, que fou subhastada a Lió el 1900.²² Anys després, el bibliòfil i col·leccionista Ricard Viñas Geis féu una gran col·lecció de teixits que el 1957 va ser adquirida per la Diputació de Barcelona que, posteriorment, la cedí a l'aleshores Museu Tèxtil de Terrassa. L'escultor i col·leccionista Frederic Marès, havia de fer també una gran col·lecció de puntes, procedent en bona part de l'adquisició de la col·lecció del marquès de Valverde, que avui constitueix encara un dels pilars bàsics del Museu d'Arenys de Mar.

El col·leccionisme d'arts industrials o indústries artístiques com aquest cas dels teixits i brodats de Pascó és un clar exponent de l'interès per la tradició i la història ja subratllat, que conrearen molts artistes i intel·lectuals com ara Alexandre de Riquer –vidres, paper bonic...–, Santiago Rusiñol –ferros–, Emili Cabot –vidres–, etc. Els brodats i els teixits també foren ben apreciats des d'aquesta òptica, fet provat pel gran nombre de col·leccionistes, destacats o menors, que en conservaren i mostraren al llarg de la segona meitat del segle XIX en les diverses exposicions d'arts sumptuàries o decoratives que tingueren lloc a Catalunya.

En definitiva, tot plegat ens porta a constatar un fet: la consolidació de la figura del dibuixant projectista a finals del segle XIX, com a protagonista clau del Modernisme. Els esforços dels professionals vuitcentistes, malgrat tots els entrebancs, començaven a veure

18.- A qui Marià Castells Diumeró havia comprat alguns models a l'inici del seu negoci.

19.- Només cal veure el cartell comercial de la casa Fiter conservat al Museu d'Arenys de Mar per comprovar la participació i els premis rebuts per aquesta casa tant en exposicions internacionals, com ara a Londres i París, com en exposicions regionals.

20.- De la qual hi ha algunes puntes o projectes al Museu d'Arenys de Mar. Sobre ella vegeu "Una artista", *Feminal*, núm. 7, 27 d'octubre de 1907; "Treballs artístichs de la dona", *Feminal*, núm. 23 i 27, 28 de febrer i 27 de juny de 1909, respectivament.

21.- L'Escola de Belles Arts de Barcelona, en origen l'Escola Gratuita de Disseny, de què ja hem parlat, va sofrir diversos canvis al llarg dels anys. El 1900 es va refondre amb l'Escola d'Arts i Oficis i rebé el nom d'Escola d'Arts i Indústries i el 1901 fou denominada Escola Superior d'Arts i Indústries.

22.- Segons Silvia Carbonell Basté i Josep Casamartina Parassols, *Les fàbriques i els somnis. Modernisme tèxtil a Catalunya*. Barcelona: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2002, p. 240-245.

elaborado por las hermanas Ferrer de Sant Vicenç de Montalt, que fue muy elogiado y hasta reproducido en alguna revista de la época.¹⁷

Pero el trabajo de los encajeros Castells se basó siempre en la producción manual y nunca se decidieron por la mecanización como lo hicieron otros talleres coetáneos. Por eso se trata de un caso especial y único, que contribuyó, sobre todo en la etapa de finales de siglo, coincidiendo con el estallido del Modernismo, a la difusión de unos productos refinados, tanto si se trataba de los modelos de sus muestrarios como de los encargos personalizados. Según la nomenclatura de la época, su producción era *legítima*, únicamente legítima, frente a la diversidad entre legítima y mecánica de otras casas como J. Fiter,¹⁸ que aunque se mecanizó creando una verdadera industria, seguía haciendo encajes artesanos.

Es cierto que los Castells no fueron los únicos encajeros de su tiempo, ya que Josep Margarit y la misma casa Fiter, ambas, por cierto, presentes en la Exposición Universal de Londres de 1851,¹⁹ ya antes de mediados de siglo daban trabajo a gran número de encajeras, como también la casa Vives, presente en alguna exposición industrial. Y Arenys de Mar, como es sabido, a lo largo del siglo XIX contaba con unos cuantos encajeros relevantes. Pero su caso fue singular, porque en medio de la gran preocupación por la industrialización, los Castells, que nacieron casi a la vez que se empezó a fabricar el encaje mecánico, se convirtieron en los grandes artífices del encaje artesano, y osaríamos decir, en este sentido, que Marià Castells Simon, el alma artística del taller, fue el William Morris catalán de esta especialidad. Es decir, que en el debate arte-industria, los Castells, que naturalmente no pertenecían al Centro de Artes Decorativas, representaban el enlace directo con la tradición artesana, su pervivencia, el gusto por el trabajo manual tan admirado no sólo por su finura sino por el enlace con las raíces, con la historia autóctona, un factor clave de la voluntad de modernidad del final de siglo.

Desde esta perspectiva se entiende que no sólo se hubiera desarrollado un gusto notable por los encajes y los bordados, sobre todo por parte del público femenino para satisfacer las necesidades personales y del hogar, y que incluso destacaran algunas mujeres proyectistas como

Aurora Gutiérrez Larraya,²⁰ sino que también surgiera un cierto colecciónismo especializado, más allá del coleccionismo de tejidos. Fue el caso de Josep Pascó, otro de los grandes dibujantes proyectistas del final de siglo que trabajó al servicio de diversos campos –mueble, cerámica, artes gráficas, tejidos...–, como igualmente fue dibujante de estampados su hijo, Patricio Pascó Vidiella. Josep Pascó, que como Francesc Tomàs Estruch, además fue profesor en la Escuela Superior de Artes e Industrias (Llotja)²¹ en la especialidad de dibujo de arte aplicado a la industria, colecciónó tejido antiguo –hoy en el Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona, ya que la colección fue adquirida por el Museo de Barcelona al principio del siglo XX– y una notable colección de encajes –que el año 1908 compró el Musée des Tissus de Lyon. Además, se ocupó de catalogar la rica colección de tejidos del crítico Francesc Miquel i Badia, que fue subastada en Lyon el año 1900.²² Años después, el bibliófilo y coleccionista Ricard Viñas Geis reunió una gran colección de tejidos que en 1957 fue adquirida por la Diputación de Barcelona que, posteriormente, la cedió al entonces Museu Tèxtil de Terrassa. El escultor y coleccionista Frederic Marès, hizo también una gran colección de encajes, procedente en buena parte de la adquisición de la colección del marqués de Valverde, que hoy constituye todavía uno de los pilares básicos del Museo de Arenys de Mar.

El coleccionismo de artes industriales o industrias artísticas como este caso de los tejidos y bordados de Pascó es un claro exponente del interés por la tradición y la historia ya subrayado, que cultivaron muchos artistas e intelectuales como Alexandre de Riquer –vidrio, papel de guardas...–, Santiago Rusiñol –hierros–, Emili Cabot –vidrio–, etc. Los bordados y los tejidos también serían bien apreciados desde esta óptica, hecho probado por el gran número de coleccionistas, destacados o menores, que los conservaron y mostraron a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX en las diversas exposiciones de artes suntuarias o decorativas que tuvieron lugar en Cataluña.

En definitiva, todo nos lleva a constatar un hecho: la consolidación de la figura del dibujante proyectista a finales del siglo XIX, como prota-

17.- Buenaventura Bassegoda, "Cuestiones artísticas. Presente Regio", *Diario de Barcelona*, 16 de mayo de 1906, p. 5888-5889; "La boda del Rey d'Espanya", *Ilustració Catalana*, Barcelona, núm. 157, 3 de junio de 1906 y "Les puntes catalanes", *Ilustració Catalana*, 17 de junio de 1906, núm. 159, con una gran foto del pañuelo a doble página.

18.- A quien Marià Castells Diumeró había comprado algunos modelos al inicio de su negocio.

19.- Sólo hace falta ver el cartel comercial de la casa Fiter conservado en el Museo de Arenys de Mar para comprobar la participación y los premios recibidos por esta casa tanto en exposiciones internacionales, como podía ser en Londres y París, como en exposiciones regionales.

20.- De la cual existen algunos encajes o proyectos en el Museo de Arenys de Mar. Sobre ella ver "Una artista", *Feminal*, núm. 7, 27 de octubre de 1907; "Treballs artístichs de la dona", *Feminal*, núm. 23 y 27, 28 de febrero y 27 de junio de 1909, respectivamente.

21.- La Escuela de Bellas Artes de Barcelona, en origen la Escuela Gratuita de Diseño, de la que ya hemos hablado, sufrió diversos cambios a lo largo de los años. En 1900 se refundió con la Escuela de Artes y Oficios y recibió el nombre de Escuela de Artes e Industrias y en 1901 fue denominada Escuela Superior de Artes e Industrias.

22.- Según Silvia Carbonell Basté y Josep Casamartina Parassols, *Les fàbriques i els somnis. Modernisme tèxtil a Catalunya*. Barcelona: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2002, p. 240-245.

els seus resultats, sobretot en mans d'uns artífexs que podien ser capaços de projectar qualsevol tipus d'objecte o producte de les denominades indústries artístiques.

El dibuix, doncs, com a primer pas de la plasmació d'un disseny, d'un projecte, havia guanyat en qualitat en mans de les noves fornades de dibuixants formats ja en les escoles per professors cada vegada més ben dotats pedagògicament.

Algun cop ha estat subratllada l'escassa incidència dels artistes en el món tèxtil. Poques excepcions, llevat per exemple del cas d'un Riquer o d'un Domènech i Montaner, trobem que contradiguin aquest afirmació. Tanmateix, justament creiem que el gran guany d'aquest camp fou assolir l'especialització d'uns professionals, educats i qualificats, capaços de crear una sèrie de productes de gran correcció, bells i útils alhora. No es lluitava pel gran art, per ser "artistes", sinó per conèixer les belles arts i per l'educació a través de l'art del passat per modelar l'art del present, l'art industrial.

Per això, en el cas del tèxtil el dibuix acabà sent una especialitat dels professionals del ram. I per això foren Marià Castells, Tomàs Estruch, Brugarolas, el mateix Fiter, o en el camp dels estampats de teixits, Pau Rodón o Agustí Esclatas, els veritables capdavanters i autors d'aquesta producció.

Però, en definitiva, tots ells eren, per damunt de tot, dibuixants, dibuixants ornamentals (no de figura, o no necessàriament) –i sovint pedagogos alhora– i els seus productes, testimonis de l'art modern, car formaven part d'una nova concepció estètica i sociocultural, que d'una banda, anunciava ja el disseny, entès com en l'actualitat, i de l'altra, defensava l'art total, i la possibilitat que un objecte dús quotidià contribuís al seu assoliment. El moment àlgid de l'arquitectura burgesa que correspongué al nostre Modernisme o a l'*Art Nouveau* internacional, afavorí, sens dubte, aquesta integració de les arts, signe de modernitat, que reivindicava alhora utilitat i bellesa, bellesa i utilitat.

gonista clave del Modernismo. Los esfuerzos de los profesionales ochocentistas, a pesar de todos los tropiezos, empezaban a ver sus resultados, sobre todo en manos de unos artífices que podían ser capaces de proyectar cualquier tipo de objeto o producto de las denominadas industrias artísticas.

El dibujo, pues, como primer paso de la plasmación de un diseño, de un proyecto, había ganado en calidad en manos de las nuevas generaciones de dibujantes formados ya en las escuelas por profesores cada vez mejor dotados pedagógicamente.

Alguna vez ha sido subrayada la escasa incidencia de los artistas en el mundo textil. Pocas excepciones, a excepción por ejemplo del caso de un Riquer o de un Domènech i Montaner, encontramos que contradigan esta afirmación. Sin embargo, justamente creemos que la gran ganancia de este campo fue alcanzar la especialización de unos profesionales, educados y cualificados, capaces de crear una serie de productos de gran corrección, bellos y útiles al mismo tiempo. No se luchaba por el gran arte, para ser “artistas”, sino para conocer las bellas artes y por una educación a través del arte del pasado para modelar el arte del presente, el arte industrial.

Por eso, en el caso del textil el dibujo acabó siendo una especialidad de los profesionales del ramo. Y por eso serían Marià Castells, Tomàs Estruch, Brugarolas, el mismo Fiter, o en el campo de los estampados de tejidos, Pau Rodón o Agustí Esclásans, los verdaderos abanderados y autores de esta producción.

Pero en definitiva todos ellos eran, por encima de todo, dibujantes, dibujantes ornamentales (no de figura, o no necesariamente) –y a menudo pedagogos al mismo tiempo– y sus productos, testimonios del arte moderno, ya que formaban parte de una nueva concepción estética y sociocultural, que por una parte, anunciable ya el diseño, entendido como en la actualidad, y de la otra, defendía el arte total, y la posibilidad de que un objeto de uso cotidiano contribuyera a su consecución. El momento álgido de la arquitectura burguesa que correspondió a nuestro Modernismo o al Art Nouveau internacional, favoreció, sin duda, esta integración de las artes, signo de modernidad, que reivindicaba al mismo tiempo utilidad y belleza, belleza y utilidad.

El Modernisme tèxtil

Sílvia Carbonell Basté

Cap de l'Àrea Tècnica del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa

A Catalunya, principal motor industrial de l'estat espanyol i especialment del sector tèxtil, i on el Modernisme es va desplegar en tots els àmbits, també es va fabricar teixit amb decoració modernista. Tot i la pèrdua de les colònies americanes a finals del segle XIX que comportà una crisi del comerç exterior i certa competència dels teixits estrangers, a partir del 1900 es percebé una lenta recuperació, sobretot en els subsectors llaner i cotoner. Catalunya s'adaptà ràpidament als canvis tecnològics essent capdavantera en la industrialització dins de l'estat espanyol. La màquina Jacquard, millorada gràcies a les variants Vincenzi i Verdol es va introduir ràpidament, passant a ser una de les protagonistes en el canvi de segle. Va ser una època de canvis d'orientació de les empreses, de moviment de personal qualificat, d'invents, de creació de noves patents i de millora de maquinària, que deixaven un mapa tèxtil català ben organitzat per zones.

Els subsectors tèxtils predominants van ser el cotoner –situat al llarg dels rius Llobregat, Cardener i Ter–, i el llaner –a les ciutats de Sabadell i Terrassa i rodalies–, seguit del seder –Barcelona, Reus i Manresa– i a més distància, les indústries de material diversificat –seda, llana, càñem, lli, cotó–, indústries que abastien tot l'estat espanyol.

Cal no oblidar que la majoria dels grans mecenes del Modernisme van ser els mateixos industrials tèxtils, que es feren construir les seves cases, palau i fins i tot fàbriques per reconeguts arquitectes (Gaudí, Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch, Muncunill, entre d'altres), i les van fer decorar amb catifes, estors, cortines, coixins, cobretaules i cobrellits amb motius plenament modernistes, dissenyats pels millors decoradors, com Homar, Busquets o Riquer. Alguns exemples els trobem en les cases dels Güell, Milà, Muntadas, Quadras, Batlló, Casaramona, Coll i Regàs, Burés, Navàs o Aymerich, Amat i Jover. Malgrat que no és fàcil que

hagin perdurat les decoracions interiors i menys les peces tèxtils, des de fa uns anys s'està recuperant força material: parament de la llar, indumentària, complements, banderes, mostraris d'empreses, dissenys originals o postes en carta.

L'ornamentació modernista es comença a detectar en aquestes peces a partir de mitjan anys noranta del segle XIX, encara que val a dir que la majoria del teixit dissenyat era molt convencional, degut a què a l'inici pocs dibuixants s'atrevenien a fer propostes més agosrades.

L'estètica del moviment britànic *Arts and Crafts* va ser sens dubte un dels punts de partida del teixit modernista català, seguit de l'*Art Nouveau* que deixà una forta empremta sobretot en la indumentària femenina i en certs àmbits de la decoració. En altres ocasions, i una mica més entrat el segle XX, trobem influència dels moviments centreeuropeus, amb motius marcadament més geomètrics, i aplicats més per a decoració de la llar que per a indumentària. Els teixits de producció europea es comercialitzaven a Catalunya a través de proveïdors i petits comerciants, que arribaven al gran públic i influenciaven alhora les empreses tèxtils que crearien, a partir d'aquí, moltes de les seves propostes. Al mateix temps, el paper que van jugar les publicacions d'art i de moda, ja fossin nacionals o estrangeres, va ser decisiu per a la propagació del Modernisme, no només entre els artistes i arquitectes, sinó també a totes les llars: les senyores pintaven, brodaven o feien puntes a les seves labors casolanes.

La indústria tèxtil catalana

La creació, entre el 1850 i 1910, de les escoles industrials (Sabadell, Manresa, Barcelona), les d'enginyeria tèxtil (Terrassa i Barcelona) i les d'arts i oficis (Barcelona, Badalona, Vilanova i la Geltrú i

El Modernismo textil

Sílvia Carbonell Basté

Jefe del Área Técnica del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa

En Cataluña, principal motor industrial del estado español y especialmente del sector textil, y donde el Modernismo se desplegó en todos los ámbitos, también se fabricó tejido con decoración modernista. A pesar de la pérdida de las colonias americanas a finales del siglo XIX que comportó una crisis del comercio exterior y cierta competencia de los tejidos extranjeros, a partir de 1900 se percibió una lenta recuperación, sobre todo en los subsectores lanero y algodonero. Cataluña se adaptó rápidamente a los cambios tecnológicos siendo abanderada en la industrialización dentro del estado español. La máquina Jacquard, mejorada gracias a las variantes Vincenzi y Verdol se introdujo rápidamente, pasando a ser una de las protagonistas en el cambio de siglo. Fue una época de cambios de orientación de las empresas, de movimiento de personal cualificado, de inventos, de creación de nuevas patentes y de mejora de maquinaria, que dejaban un mapa textil catalán bien organizado por zonas.

Los subsectores textiles predominantes fueron el algodonero –situado a lo largo de los ríos Llobregat, Cardener y Ter–, y el lanero –en las ciudades de Sabadell y Terrassa y alrededores–, seguido del sedero –Barcelona, Reus y Manresa– y a más distancia, las industrias de material diversificado –seda, lana, cáñamo, lino, algodón–, industrias que abastecían a todo el estado español.

No está de menos recordar que la mayoría de los grandes mecenas del Modernismo fueron los mismos industriales textiles, que se hicieron construir sus casas, palacios e incluso fábricas por reconocidos arquitectos (Gaudí, Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch, Muncunill, entre otros), y las hicieron decorar con alfombras, estores, cortinas, cojines, tapetes y cubrecamas con motivos plenamente modernistas, diseñados por los mejores decoradores, como Homar, Busquets o Riquer. Algunos ejemplos los encontramos en las casas de los Güell, Milà, Muntadas, Quadras, Batlló, Casaramona, Coll i Regàs, Burés, Navàs o Aymerich, Amat i Jover. Aunque no es fácil que hayan

perdurado las decoraciones interiores y menos las piezas textiles, desde hace unos años se está recuperando bastante material: menaje del hogar, indumentaria, complementos, banderas, muestrarios de empresas, diseños originales o puestas en carta.

La ornamentación modernista se empieza a detectar en estas piezas a partir de mediados de los años noventa del siglo XIX, aunque hay que admitir que la mayoría del tejido diseñado era muy convencional, debido a que al principio pocos dibujantes se atrevían a hacer propuestas más atrevidas.

La estética del movimiento británico *Arts and Crafts* fue sin duda uno de los puntos de partida del tejido modernista catalán, seguido del *Art Nouveau* que dejó una fuerte huella sobre todo en la indumentaria femenina y en ciertos ámbitos de la decoración. En otras ocasiones, y un poco más entrado el siglo XX, encontramos influencia de los movimientos centroeuropeos, con motivos marcadamente más geométricos, y aplicados más para decoración del hogar que para indumentaria. Los tejidos de producción europea se comercializaban en Cataluña a través de proveedores y pequeños comerciantes, que llegaban al gran público e influenciaban al mismo tiempo a las empresas textiles que crearían, a partir de aquí, muchas de sus propuestas. Al mismo tiempo, el papel que jugaron las publicaciones de arte y de moda, ya fueran nacionales o extranjeras, fue decisivo para la propagación del Modernismo, no sólo entre los artistas y arquitectos, sino también en todos los hogares: las señoras pintaban, bordaban o hacían encaje en sus labores caseras.

La industria textil catalana

La creación, entre el 1850 y 1910, de las escuelas industriales (Sabadell, Manresa, Barcelona), las de ingeniería textil (Terrassa y Barcelona) y las de artes y oficios (Barcelona, Badalona, Vilanova i la Geltrú y

Terrassa) van afegir personal tècnic qualificat –enginyers, teòrics, directors d'indústries, dibuixants– que milloraren maquinària, teixits i dissenys, ajudant les empreses a consolidar-se i a crear-ne de noves. A part de les assignatures més tècniques, el dibuix aplicat al teixit era una matèria obligatòria a totes les escoles. Noms com Camil Cots, Gràcia i Ferrater, Agustí Esclasans, Miquel Travaglia... ja comencen a ser reconeguts entre els millors dibuixants de teixits que ens ha deixat el segle xx. Una de les aportacions remarcables d'aquesta època va ser el dibuix diagramàtic, ideat per Travaglia, una fórmula geomètrica per a projectar els motius ornamentals de manera que visualment no fessin un barrat.

Els dibuixants no només provenien del sector tèxtil, sinó que per a posar algun exemple, val la pena remarcar que s'han conservat més de 1.200 dibuixos de Josep Palau i Oller, i de personatges tan polifacètics com Mateu Culell Aznar, Jaume Llongueras, Antoni Saló, Josep Pascó... que es situen també en aquesta nova generació de dibuixants-artistes que van projectar dissenys per a teixits.

Tots aquests dibuixos originals eren el pas previ i necessari a la preparació del teixit per a ser llavorat, estampat o bé brodat. En cotó es van fer vànores, cobrellits, mocadors, cutís, jocs de taula, tovalloles, llavorats en jacquard, estampats, etcètera, i amb tot tipus de motius decoratius. La Colònia Güell, on hi produïen panes i velluts, va ser una de les més reconegudes, tant pels seus teixits com pels seu tècnics: Ferran Alsina va millorar el teler per a velluts inventat per Jacint Barrau, que produïa vellut de cotó de molt bona qualitat, i Pau Rodon hi va treballar com tècnic. Altres empreses destacades foren Estabanell y Pahisa S. en C., Vda. Tolrà, Mitjans i Cia. o Algodonera Canals.

La qualitat dels teixits de lli que es van produir ha quedat testimoniada bàsicament en tovalloles, llençols i jocs de taula d'aixovars domèstics i en indumentària interior. Ja es tracti de dissenys treballats en jacquard, brodats o amb aplicacions de puntes, les peces localitzades soLEN ser blanques amb petits motius florals o geomètrics i en algunes ocasions amb algun toc de color en el disseny. Els fabricants de lli es concentraven majoritàriament al Maresme, així com les puntaires, que amb els seus treballs remataben a la perfecció les peces de lli. Evidentment, la família Castells d'Arenys de Mar és encara ara reconeguda com una de les nissagues de puntaires més importants a l'estat espanyol, a la qual es dedica aquest catàleg i l'exposició. Al Maresme es va treballar la punta al coixí blanca i al Baix Llobregat i a l'Arboç s'especialitzaren en la punta negra. Algunes empreses de gran tradició, com la de Josep Fiter o Casimir Volart, van

decidir anar introduint els telers mecànics, per la rapidesa i abaratiment de costos, alhora que oferien una gamma més àmplia de productes.

Les empreses sederes Ignasi Balcells, Fills de Malvehy, Francesc Vilumara, Salvador Bernades o Pich i Aguilera, entre d'altres, ens han llegat una sèrie de mostraris de gran qualitat tècnica i artística, destinats a indumentària femenina, corbateria, mocadors, tapisseria, amb diversitat de decoracions moltes d'elles inspirades en l'*Art Nouveau* i en menys mesura seguint les tendències geometritzants de la *Sezession* vienesa. A partir de l'anàlisi de les mostres podem dir que els industrials i dibuixants tèxtils catalans estaven al corrent de les tendències europees, que els arribaven a través dels quaderns de tendències als que estaven subscrits, dels viatges a centres tèxtils europeus de referència com Lió, dels teixits importats que es podien adquirir als grans magatzems i negocis especialitzats, de les publicacions periòdiques cada vegada més freqüents, i que, a partir d'aquí, en van fer les seves pròpies interpretacions, que han donat lloc a un tèxtil modernista pròpiament català.

Altres empreses com Sert o La España Industrial van optar per la diversificació de materials i productes. De la primera n'han quedat els magnífics exemplars de catifes –una de les seves especialitats– i de la segona, el més reconegut foren els estampats i posteriorment els velluts.

Interiorisme i peces exclusives

La incidència dels artistes, arquitectes i decoradors catalans va ser fonamental en el desenvolupament del modernisme tèxtil, assolint el seu major esplendor. Molts d'aquests personatges van realitzar dibuixos per a ser teixits, estampats o brodats ja fos en penons i banderes, peces litúrgiques, complements o teixits per a decoració. Si bé tots seguien les tendències europees, la col·laboració entre art i indústria no es va arribar a aconseguir a Catalunya com es feia a la resta d'Europa, a banda d'uns dissenys originals d'Alexandre de Riquer per a l'empresa Sedera Franco-Española, que no sabem del cert si es van produir.

Podríem anomenar una llarga llista de personatges que van mostrar en algun moment o altre una atenció especial als teixits, de Gaudí a Domènech i Montaner i Puig i Cadafalch, Aleix Clapés, Jujol, Pericas o Masó, fins a Gaspar Homar o Joan Busquets, els col·laboradors d'Homar, Sebastià Junyent, Josep Pey i Pau Roig, i sens dubte Alexandre de Riquer, un dels introductors de l'*Arts and Crafts* a Catalunya, i figura clau en el desenvolupament del disseny tèxtil modernista.

Terrassa) añadieron personal técnico cualificado –ingenieros, teóricos, directores de industrias, dibujantes– que mejoraron maquinaria, tejidos y diseños, ayudando a las empresas a consolidarse y a crear otras nuevas. Aparte de las asignaturas más técnicas, el dibujo aplicado al tejido era una materia obligatoria en todas las escuelas. Nombres como Camil Cots, Gràcia i Ferrater, Agustí Esclasan, Miquel Travaglia... ya empiezan a ser reconocidos entre los mejores dibujantes de tejidos que nos ha dejado el siglo xx. Una de las aportaciones destacables de esta época fue el dibujo diagramático, ideado por Travaglia, una fórmula geométrica para proyectar los motivos ornamentales de manera que visualmente no crearan un entramado caótico.

Los dibujantes no sólo provenían del sector textil, sino que para poner algún ejemplo, vale la pena remarcar que se han conservado más de 1.200 dibujos de Josep Palau i Oller, y de personajes tan polifacéticos como Mateu Culell Aznar, Jaume Llongueras, Antoni Saló, Josep Pascó... que se sitúan también en esta nueva generación de dibujantes-artistas que proyectaron diseños para tejidos.

Todos estos dibujos originales eran el paso previo y necesario a la preparación del tejido para ser labrado, estampado o bien bordado. En algodón se hicieron colchas, cubrecamas, pañuelos, cutís, juegos de mesa, toallas, labrados en jacquard, estampados, etcétera, y con todo tipo de motivos decorativos. La Colonia Güell, donde producían panas y terciopelos, fue una de las más reconocidas, tanto por sus tejidos como por sus técnicos: Ferran Alsina mejoró el telar para terciopelos inventado por Jacint Barrau, que producía terciopelo de algodón de muy buena calidad, y Pau Rodon trabajó allí como técnico. Otras empresas destacables serían Estabanell y Pahisa S. en C., Vda. Tolrà, Mitjans i Cía. o Algodonera Canals.

La calidad de los tejidos de lino que se produjeron ha quedado testimoniada básicamente en toallas, sábanas, y juegos de mesa de ajuares domésticos y en indumentaria interior. Ya se trate de diseños trabajados en jacquard, bordados o con aplicaciones de puntas, las piezas localizadas suelen ser blancas con pequeños motivos florales o geométricos y en algunas ocasiones con algún toque de color en el diseño. Los lineros se concentraban mayoritariamente en el Maresme, así como las encajeras, que con sus trabajos remataban a la perfección las piezas de lino. Evidentemente, la familia Castells de Arenys de Mar es todavía hoy reconocida como una de las estirpes de encajeras más importantes en el estado español, a la cual se dedica este catálogo y la exposición. En el Maresme se trabajó el encaje blanco y en el Baix Llobregat y en L'Arboç se especializaron en el encaje negro. Algunas empresas de gran tradición, como la de Josep Fiter o Casimir Volart, decidieron ir introduciendo los telares mecánicos, por la rapidez y abaratamiento de costes, a la vez que ofrecían una gama más amplia de productos.

Las empresas sederas Ignasi Balcells, Hijos de Malvehy, Francesc Vilumara, Salvador Bernades o Pich i Aguilera, entre otros, nos han legado una serie de muestrarios de gran calidad técnica y artística, destinados a indumentaria femenina, corbatería, pañuelos, tapicería, con diversidad de decoraciones muchas de ellas inspiradas en el *Art Nouveau* y en menor medida siguiendo las tendencias geometrizantes de la *Sezession vienesa*. A partir del análisis de las muestras podemos decir que los industriales y dibujantes textiles catalanes estaban al corriente de las tendencias europeas, que les llegaban a través de los cuadernos de tendencias a los que estaban suscritos, de los viajes a centros textiles europeos de referencia como Lyon, de los tejidos importados que se podían adquirir en los grandes almacenes y negocios especializados, de las publicaciones periódicas cada vez más frecuentes, y que, a partir de aquí, hicieron sus propias interpretaciones, que han dado lugar a uno textil modernista propiamente catalán.

Otras empresas como Sert o La España Industrial optaron por la diversificación de materiales y productos. De la primera han quedado los magníficos ejemplares de alfombras –una de sus especialidades– y de la segunda, lo más reconocido serían los estampados y posteriormente los terciopelos.

Interiorismo y piezas exclusivas

La incidencia de los artistas, arquitectos y decoradores catalanes fue fundamental en el desarrollo del modernismo textil, alcanzando su mayor esplendor. Muchos de estos personajes realizaron dibujos para ser tejidos, estampados o bordados ya fuera en pendones y banderas, piezas litúrgicas, complementos o tejidos para decoración.

Si bien todos seguían las tendencias europeas, la colaboración entre arte e industria no se llegó a conseguir en Cataluña como se hacía en el resto de Europa, aparte de unos diseños originales de Alexandre de Riquer para la empresa Sedera Franco-Española, que no sabemos a ciencia cierta si se produjeron.

Podríamos nombrar una larga lista de personajes que mostraron en algún momento u otro una atención especial a los tejidos, de Gaudí a Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch, Aleix Clapés, Jujol, Pericas o Masó, hasta Gaspar Homar o Joan Busquets, los colaboradores de Homar, Sebastià Junyent, Josep Pey y Pau Roig, y sin duda Alexandre de Riquer, uno de los introductores del *Arts and Crafts* en Cataluña, y figura clave en el desarrollo del diseño textil modernista.

Las casas modernistas se decoraban totalmente con tejidos y a menudo quedaban incluso apretadas, pero armónicas: *portiers*, cortinajes, estores, contraventanas, colchas, cutís, tapetes, caminos y juegos de mesa, alfombras, toallas. Los interiores diseñados por Gaspar Homar,

Les cases modernistes es decoraven totalment amb teixits i sovint quedaven fins i tot atapeïdes, però harmòniques: *portiers*, cortinatges, estors, paravents, vànoves, *cutís*, cobretaules, camins i jocs de taula, catifes, tovalloles. Els interiors dissenyats per Gaspar Homar, com el de la casa Navàs de Reus que es conserva gairebé intacte, o el de la casa Lleó Morera de Barcelona, són uns dels millors exponents del Modernisme tèxtil català.

Els artistes més destacats del moment també van projectar estendards, senyeres i penons, per encàrrecs institucionals o particulars i que es van manufacturar als grans magatzems del moment com Jorba a Manresa, Oller i Casa Medina, a Barcelona, que comptaven amb una plantilla de treballadors que feien uns brodats artístics de gran qualitat. Gaudí en va dibuixar, així com Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch, Rubió i Bellver, Gallissà, Jujol o Amigó. L'empresa sedera fundada per Benet Malvehy va proporcionar en nombroses ocasions les sedes que serviren de base, com és el cas dels domassos del Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona, dissenyats per Domènech i Montaner o el penó de la Unió Catalanista, conservat al Museu de Montserrat i projectat per Alexandre de Riquer, així com el del Cercle Artístic de Sant Lluc. Al Centre de Documentació i Museu Tèxtil es conserven nou banderes del sometent armat en molt bon estat de conservació.

Aquest conjunt de peces úniques i sumptuàries, que podríem anomenar d'autor, van marcar també relativament la indústria tèxtil autòctona, que va veure en aquest Modernisme més agosarat una font més d'inspiració.

La indumentària modernista

El cos femení, envoltat de línies mòrbides, sinuoses i asimètriques, evoca una dona sensual. Refusa la cotilla, però encara duu barnilles al cos que li donen certa rigidesa, marcant una cintura estreta que pronuncia els ronyons en una forma de S allargada. Les mànigues, molt inflades en un inici, lentament es van ajustant

al cos. La faldilla va guanyant amplada per baix, agafant forma acampanada, amb certa cua, fins i tot en els vestits de dia. És l'anomenada *Belle époque*, clarament influenciada per l'*Art Nouveau*.

Les grans modistes, Carolina Montagne, Mme. Renaud o Maria Molist, van treballar amb teixits de gran qualitat, delicadament elaborats amb aplicació de brodats i puntes. Aquests teixits tant podien ser de producció local com d'importació, distribuïts als grans magatzems.

La moda Reforma no va arribar a arrelar al nostre país si bé cal destacar els vestits femenins dels cartells de d'Alexandre de Riquer, excel·lentment decorats, encara que no responen a la moda actual sinó als seus ideals estètics.

Un canvi d'aires

L'impuls generat des de finals del segle XIX a tots els nivells –industrial, artístic, econòmic– va perdurar fins ben entrat el segle XX. El final del Modernisme tèxtil quedà confús i en alguns moments es mesclà amb el Noucentisme. Tant en la decoració com en la indumentària, lentament es va anar abandonant la línia sinuosa del *coup de fouet* francès, que durant uns anys ho havia envaït tot, i es va anar adquirint amb més força el geometrisme predominant de l'art vienès i del centre i nord d'Europa.

El Noucentisme no va arribar a deixar empremta clara i definida en el teixit sinó que aquest es va anar obrint pas gradualment cap l'*art déco*. Tot i que l'hèrència del Modernisme encara va estar present en el tèxtil fins gairebé els anys 1930, des dels anys 1910 els dissenys tendien més cap a l'abstracció i la simplificació formal. La figura femenina es va fer més esvelta i prima, més jove. Els teixits optaren per una decoració més estilitzada, geomètrica i de ziga-zagues i amb colors més contrastats que els anys precedents.

como el de la casa Navàs de Reus que se conserva casi intacto, o el de la casa Lleó Morera de Barcelona, son unos de los mejores exponentes del Modernismo textil catalán.

Los artistas más destacados del momento también proyectaron estandartes, banderas y pendones, por encargos institucionales o particulares y que se manufacturaron en los grandes almacenes del momento como Jorba en Manresa, Oller y Casa Medina, en Barcelona, que contaban con una plantilla de trabajadoras que hacían unos bordados artísticos de gran calidad. Gaudí dibujó algunos de ellos, así como Domènec i Montaner, Puig i Cadafalch, Rubió i Bellver, Gallissà, Jujol o Amigó. La empresa sedera fundada por Benet Malvehy proporcionó en numerosas ocasiones las sedas que sirvieron de base, como es el caso de las colgaduras del Salón de Ciento del Ayuntamiento de Barcelona, diseñados por Domènec i Montaner o el pendón de la Unión Catalana, conservado en el Museo de Montserrat y proyectado por Alexandre de Riquer, así como el del Círculo Artístico de Sant Lluc. En el Centre de Documentació i Museu Tèxtil se conservan nueve banderas del somatén armado en muy buen estado de conservación.

Este conjunto de piezas únicas y suntuarias, que podríamos llamar de autor, marcaron también relativamente la industria textil autóctona, que vio en este Modernismo más denodado una fuente más de inspiración.

La indumentaria modernista

El cuerpo femenino, rodeado de líneas mórbidas, sinuosas y asimétricas, evoca a una mujer sensual. Rehusa el corsé, pero todavía lleva varillas en el cuerpo que le dan cierta rigidez, marcando una cintura estrecha que pronuncia los riñones en una forma de S alargada. Las mangas, muy hinchadas en un inicio, lentamente se van ajustando al cuerpo. La falda va ganando anchura por debajo, cogiendo forma acampanada, con cierta cola, incluso en los trajes de día. Es la llamada *Belle époque*, claramente influenciada por el *Art Nouveau*.

Las grandes modistas, Carolina Montagne, Mme. Renaud o Maria Molist, trabajaron con tejidos de gran calidad, delicadamente elaborados con aplicación de bordados y puntas. Estos tejidos tanto podían ser de producción local como de importación, distribuidos en los grandes almacenes.

La moda Reforma no llegó a arraigar en nuestro país si bien hay que destacar los vestidos femeninos de los carteles de Alexandre de Riquer, excelentemente decorados, aunque no responden a la moda actual sino a sus ideales estéticos.

Un cambio de aires

El impulso generado desde finales del siglo XIX a todos los niveles –industrial, artístico, económico– perduró hasta bien entrado el siglo XX. El final del Modernismo textil quedó confuso y en algunos momentos se mezcló con el *Noucentisme*. Tanto en la decoración como en la indumentaria, lentamente se fue abandonando la línea sinuosa del *coup de fouet* francés, que durante unos años lo había invadido todo, y se fue adquiriendo con más fuerza el geometrismo predominante del arte vienes y del centro y norte de Europa.

El *Noucentisme* no llegó a dejar huella clara y definida en el tejido sino que éste se fue abriendo paso gradualmente hacia el *art déco*. Aunque la herencia del Modernismo todavía estuvo presente en el textil hasta casi los años 1930, desde los años 1910 los diseños tendían más hacia la abstracción y la simplificación formal. La figura femenina se hizo más esbelta y delgada, más joven. Los tejidos optaron por una decoración más estilizada, geométrica y de zigzags y con colores más contrastados que en los años precedentes.

Les puntaires: dones i nenes invisibles...

M. Pilar Royo Magallón

Historiadora i docent

1. La història de les dones és una història de desconeixements, ignoràncies, realitats parcials i veritats a mitges,⁹ escrita en un idioma que ens oculta, fent invisible, en els estudis d'història, el treball femení i la nostra experiència col·lectiva.¹¹ Es fa cada vegada més necessària una altra història realitzada des de les bases socials, apropiant-la a la vida de les persones. Sense amagar la realitat en un tractament abstracte i genèric, sinó en el context d'una classe social determinada. Conèixer la vida de les dones i nenes en el passat ens pot ajudar a eliminar la incomunicació i a assumir el nostre propi protagonisme.

Es comença a valorar l'aportació femenina en les funcions de producció, reproducció, sexualitat i socialització dels fills, perquè siguin treballadors productius, i de les filles, perquè continuïn amb eficàcia les tasques suposadament pròpies de la seva condició femenina, però a aquesta aportació no se li ha donat cap valor econòmic. I en general la situació laboral femenina es caracteritza per la discriminació salarial, la segregació ocupacional, la falta de formació professional i la infravaloració del seu estatus com a dona treballadora. I el cas de les puntaires és un clar exponent del que diem, perquè, malgrat la importància social, econòmica i cultural que el seu treball ha tingut, han estat ignorades.

Al marc cronològic que inclou la nostra breu aportació al tema (dels segles XVIII i XIX fins a mitjans del XX) podem dir que l'aportació de les dones puntaires a la família és decisiva: no tan sols assumeixen el treball domèstic, realitzen llargues jornades en l'agricultura, treballen fora de casa en fàbriques i tallers, com a bugaderes a domicili i mil feines més, sinó que no acaben la seva jornada fins a haver realitzat una *coixinada* de punta.

L'ensenyament primari femení generalitzat no arriba fins a la Segona República i tot i així, donades les circumstàncies, amb un alt grau d'absentisme. La feminista catalana Carmen Karr a través de la revista *Feminal*, promou el dret a l'educació rigorosa

com a consolidació de la identitat femenina, i es proposa fer una publicació oberta a tota dona sensible a l'incipient feminismespanyol, tot i que va dirigida, sobretot, a informar la dona acomodada més que a protegir l'explotada.

Quan es comença a legislar l'activitat laboral, es defineix com a treball *el que executa un operari fora del seu domicili*, excloent, sens dubte, tot el treball domèstic, però també tot el que es realitza al propi domicili no contemplant així el treball de gaires dones, entre elles les puntaires, que queden al marge de la protecció de les lleis.²⁸

No podem dir el mateix de l'àmbit, diguem, religiós, ja que el treball de la puntaire estava protegit per santes patrones i emmarcat en activitats de tipus religiós. Valguin com a exemple no només l'estampa que adornava el coixí de cada puntaire, sinó que Santa Anna va ser considerada la primera puntaire i la fundadora d'aquest art i Santa Paula, vídua puntaire i deixebla de la Verge Maria en l'art de la punta. Santa Úrsula va demanar a la Verge que l'ensenysés i se la considera patrona de les puntaires en alguns llocs. A El Masnou, el 13 de juny, feien puntes davant d'una capella amb una imatge de Sant Antoni i resaven el rosari i jaculatories dedicades al sant.²²

Es cantava molt mentre es feia punta i es portava el ritme, que acabava clavant una agulla amb l'última paraula de la cançó. La lletra d'alguna d'aquestes cançons ens dóna una idea de les preocupacions de les puntaires en la seva feina: *"Mare de Deu de la Esperança, Feume fer la punta blanca. Mare de Deu del Rosé, Feume fer la punta bé. Mare de Deu del Dolors, Faré la punta per vos"*.

L'ofici de puntaire practicat per mans endurides de rentar sense rentadora, treballar la terra i recollir la collita, té poc a veure

Las encajeras: mujeres y niñas invisibles...

M^a Pilar Royo Magallón
Historiadora y docente

I. La historia de las mujeres es una historia de desconocimientos, ignorancias, realidades parciales y verdades a medias,⁹ escrita en un idioma que nos oculta, haciendo invisible, en los estudios de historia, el trabajo femenino y nuestra experiencia colectiva.¹¹ Se hace cada vez más necesaria otra historia realizada desde las bases sociales, acercándola a la vida de las personas. Sin esconder la realidad en un tratamiento abstracto y genérico, sino en el contexto de una clase social determinada. Conocer la vida de las mujeres y niñas en el pasado nos puede ayudar a eliminar la incomunicación y a asumir nuestro propio protagonismo.

Se empieza a valorar la aportación femenina en las funciones de producción, reproducción, sexualidad y socialización de los hijos, para que sean trabajadores productivos y de las hijas, para que continúen con eficacia las labores supuestamente propias de su condición femenina, pero a esa aportación no se le ha dado valor económico alguno. Y en general la situación laboral femenina se caracteriza por la discriminación salarial, la segregación ocupacional, la falta de formación profesional y la infravaloración de su estatus como mujer trabajadora. Y el caso de las encajeras es un claro exponente de lo que decimos, porque, a pesar de la importancia social, económica y cultural que su trabajo ha tenido, han sido ignoradas.

En el marco cronológico que abarca nuestra breve aportación al tema (del siglo XVIII y XIX hasta mediados del XX) podemos decir que la aportación de las mujeres encajeras a la familia es decisiva: no sólo asumen el trabajo doméstico, realizan largas jornadas en la agricultura, trabajan fuera de casa en fábricas y talleres, como lavanderas a domicilio y mil trabajos más, sino que no terminan su jornada hasta haber realizado una *coixinada* de encaje.

La enseñanza primaria femenina generalizada no llega hasta la Segunda República y aun así, dadas las circunstancias, con alto grado de

absentismo. La feminista catalana Carmen Karr a través de la revista *Feminal*, promueve el derecho a la educación rigurosa como consolidación de la identidad femenina, y se propone hacer una publicación abierta a toda mujer sensible al incipiente feminismo español, pero va dirigida, sobre todo, a informar a la mujer acomodada más que a proteger a la explotada.

Cuando se empieza a legislar la actividad laboral se define como trabajo *el que ejecuta un operario fuera de su domicilio*, excluyendo, por supuesto, todo el trabajo doméstico, pero también todo el trabajo que se realiza en el propio domicilio no contemplando el trabajo de muchas mujeres, entre ellas las encajeras, que quedan al margen de la protección de las leyes.²⁸

No podemos decir lo mismo del ámbito, digamos religioso, puesto que el trabajo de la encajera estaba protegido por santas patronas y enmarcado en actividades de tipo religioso. Valgan como ejemplo no sólo la estampa que adornaba el cojín de cada encajera, sino que Santa Ana fue considerada la primera encajera y la fundadora de este arte, Santa Paula, viuda encajera y discípula de la Virgen María en el arte del encaje. Santa Úrsula pidió a la Virgen que le enseñara y se le considera patrona de las encajeras en algunos lugares. En El Masnou, el 13 de junio, hacían encajes delante de una capilla con una imagen de San Antonio y rezaban el rosario y jaculatorias dedicadas al santo.²²

Se cantaba mucho mientras se hacía encaje y se llevaba el ritmo, que terminaba clavando una aguja con la última palabra de la canción. La letra de alguna de estas canciones nos da una idea de las preocupaciones de las encajeras en su trabajo: “*Mare de Deu de la Esperança, feume fer la punta blanca. Mare de Deu del Rosé, feume fer la punta bé. Mare de Deu del Dolors, faré la punta per vos*”.

El oficio de encajera practicado por manos endurecidas de lavar sin lavadora, trabajar la tierra y recoger la cosecha, poco tiene que ver

amb la mitificadora frase de que les puntaires “*tenen els dits de plata*”.¹² I poc a veure també amb les mans de les puntaires contemporànies.

2. El 1636 el Consell de Trenta-sis publica una ordre “*en favor de les dons*” que les autoritza, sigui quina sigui la seva condició civil, a fer tot tipus de tasques amb l’agulla, i a vendre qualsevol producte. El 1784 se les autoritza a obrir taller o botiga lliurement i per això moltes dones treballaven fent puntes per alimentar la família.¹¹ Si, com deia Adam Smith, treball productiu és el que “afegeix valor a un objecte material o el resultat del qual és una mercaderia tangible i emmagatzemable”, podem dir que les puntaires catalanes, efectivament, realitzaven un treball.¹⁶

El treball de les puntaires va sofrir també els avatars de la situació política i econòmica: dificultats durant la Guerra del Francès en no poder enviar la producció amb vaixell a Amèrica, també la Guerra Carlista va provocar una paralització de la producció i la venda, i des de 1837 amb la liquidació de l’Antic Règim i els profunds canvis econòmics, socials i demogràfics que transformen les bases materials de la societat catalana, una nova burgesia necessita les puntes. L’evolució d’aquest ofici artesanal l’hem de contemplar ja en el context de la revolució industrial i del moviment modernista, perquè el segle xx la punta passa de l’artesanía a la indústria i a la fabricació a màquina, sobretot quan finalment s’instal·la l’electricitat. El consum augmenta, es calcula el valor de les coses segons el temps emprat en fer-les, i a poc a poc es van aconseguint retribucions i horaris fixos, encara que no per a les puntaires.

Després de la I Guerra Mundial, els comerciants enriquits per l’activitat especuladora i per la neutralitat espanyola en el conflicte són bons clients dels esplèndids treballs modernistes realitzats per a jocs de taula, jocs de llit, roba femenina o aixovars litúrgics. Però es depèn de la demanda i anys després, els Castells d’Arenys acusen un descens en la compra (acta del 31 de desembre de 1925): “ells veient-se obligats a acomiadar un nombre considerable d’obreres”, encara que continuen interessats en la compra de cotó al Regne Unit, demanant informació al consolat anglès. Davant d’aquesta inseguretat en el treball moltes dones prefereixen la presumpta estabilitat de la fàbrica i lentament l’ofici de puntaire va passant als espais del lleure. El 1906 es calculava que hi havia a tota Catalunya 18.000 puntaires, que va anar abandonant el coixí per anar a la fàbrica.¹²

La Guerra Civil interromp les comunicacions comercials: l’últim paquet de puntes d’Arenys del qual hi ha constància s’envia a

Vitòria el 9 de juny de 1936 a través del transportista Vehils però, una vegada acabada la guerra, es reprenen les relacions amb els mateixos clients i pel mateix procediment, ja que surt un paquet el 28 de juny de 1939, en aquest cas cap a Sevilla. La *Sección Femenina* serà qui concentrí les nenes a la tarda, en sortir de l’escola, intentant suprir l’aprenentatge que abans feien al costat de les seves mares, àvies o veïnes expertes.

L’ofici de puntaire cau en picat i les puntes queden reduïdes a escassos productes com la roba d’ús litúrgic (que també accusa el canvi estètic del Concili Vaticà II), aixovars domèstics de luxe o complements de bateig, primera comunió o casament. També augmenta l’ús de mantellines encara que a partir de 1910 ja moltes es fan a màquina.³

El 1983 s’obre el Museu Marès de la Punta d’Arenys de Mar i el 1988 l’Associació Catalana de Puntaires ressuscita els treballs de punta, però amb un caràcter diferent perquè el resultat del treball ja no es valora tan sols en metres, sinó que és una mostra d’afectivitat en la qual el que compta és la il·lusió de la puntaire.

3. Encara que de puntes se’n fan per gairebé tot el territori peninsular des del segle XVI (de vegades impulsat per catalans, com la família Arxer que s’instal·la a Madrid i obre escola), potser la major activitat es concentra en territori català. El segle XVII actuen amb intensitat comerciants d’Arenys de Mar que treballen amb dones de Canet i Arenys de Mar i de Munt. El 1680 Feliu de la Peña diu que “*les puntaires de Catalunya treballen millor que les de Flandes*”.²⁶

El segle XVIII el baró de Maldà s’admira de veure tantes dones fent puntes¹² i altres autors (Pons Guri) afirmen que per aquestes dates la Marina de la Selva semblava un enorme taller de puntes.¹⁵

De la zona costanera i de l’interior s’embarcaven constantment productes variats cap a Amèrica i no faltaven els teixits, mitges i puntes. A Arenys de Mar, a finals del segle XVIII hi havia de 855 a 1.180 puntaires en una població de 4.190 persones. El 1780 es feien puntes en poblacions de la costa i de l’interior i es portaven a Amèrica on el capità o patró del vaixell s’encarregava de vendre-les a canvi d’un percentatge. El 1789 la producció va ser de 16.750 canes (26.046 metres, ja que la cana equival a 1.555 m).²⁴ De 1796 a 1797 existeixen dades de “fabriques” de puntes (encara que mai no van existir els edificis) amb dones ocupades i cal suposar que les dones dels pobles propers també hi estan comptabilitzades.²⁹ En els segles XVIII i XIX la punta va tenir un gran protagonisme en la moda europea; així queda palès en la gran activitat duta a terme des de tota la costa de Palamós a El Masnou i alguns llocs de l’interior (Tordera, Argentona, Sant Celoni, el Pla del Llobregat i el Penedès).

con la mitificadora frase de que las encajeras “tienen los dedos de plata”.¹² Y poco que ver también con las manos de las encajeras contemporáneas.

2. En 1636 el *Consell de Trenta-sis* publica una orden “en favor de las dones” que las autoriza, sea cual sea su condición civil, a hacer todo tipo de labores con la aguja, y a vender cualquier producto. En 1784 se les autoriza a abrir taller o tienda libremente y muchas mujeres trabajaban haciendo encajes para alimentar a la familia.¹¹ Si, como decía Adam Smith, trabajo productivo es el que “añade valor a un objeto material o cuyo resultado es una mercancía tangible y almacenable”, podemos decir que las encajeras catalanas, efectivamente, realizaban un trabajo.¹⁶

El trabajo de las encajeras sufrió también los avatares de la situación política y económica: dificultades durante la Guerra del Francés al no poder mandar la producción en barco a América, también la Guerra Carlista provocó una paralización de la producción y la venta, y desde 1837 con la liquidación del Antiguo Régimen y los profundos cambios económicos, sociales y demográficos que transforman las bases materiales de la sociedad catalana, una nueva burguesía necesita los encajes. La evolución de este oficio artesanal debemos contemplarla ya en el contexto de la Revolución Industrial y del movimiento Modernista porque en el siglo XX el encaje pasa de la artesanía a la industria y a la fabricación a máquina, sobre todo cuando finalmente se instala la electricidad. El consumo aumenta, se calcula el valor de las cosas según el tiempo empleado en hacerlas, y poco a poco se van consiguiendo retribuciones y horarios fijos, aunque no para las encajeras.

Tras la I Guerra Mundial los comerciantes enriquecidos por la actividad especuladora y por la neutralidad española en el conflicto son buenos clientes de los espléndidos trabajos modernistas realizados para mantelerías, juegos de cama, ropa femenina o ajuares litúrgicos. Pero se depende de la demanda y años después, los Castells de Arenys acusan descenso en la compra (acta del 31 de diciembre de 1925) “viéndose obligados a despedir a un número considerable de obreras”, aunque siguen interesados en la compra de algodón en el Reino Unido, pidiendo información al consulado inglés. Ante esta inseguridad en el trabajo muchas mujeres prefieren la supuesta estabilidad de la fábrica y lentamente el oficio de encajera va pasando a los espacios del ocio. En 1906 se calculaba que había en toda Catalunya 18.000 encajeras, que fueron abandonando el cojín para ir a la fábrica.¹²

La Guerra Civil interrumpe las comunicaciones comerciales: el último paquete de encajes de Arenys del que hay constancia se envía a Vitoria el 9 de junio de 1936 a través del recadero Vehils pero, una vez

terminada la guerra, se reanudan las relaciones con los mismos clientes y por el mismo procedimiento, puesto que sale un paquete el 28 de junio de 1939, en este caso hacia Sevilla. La Sección Femenina será quien concentre a las niñas por las tardes, al salir de la escuela intentando suplir el aprendizaje que antes hacían junto a sus madres, abuelas o vecinas expertas.

El oficio de encajera cae en picado y los encajes quedan reducidos a escasos productos como ropa de uso litúrgico (que también acusa el cambio estético del Concilio Vaticano II), ajuares domésticos de lujo o complementos de bautizo, primera comunión o boda. También aumenta el uso de mantillas aunque a partir de 1910 ya muchas se hacen a máquina.³

En 1983 se abre el Museu Marès de la Punta d'Arenys de Mar, y en 1988 la *Associació Catalana de Puntaires* (*Asociación Catalana de Encajeras*) resucita los trabajos de encaje pero con un carácter diferente porque el resultado del trabajo ya no se valora sólo en metros sino que es una muestra de afectividad en la que lo que cuenta es la ilusión de la encajera.

3. Aunque encajes se hacen por casi todo el territorio peninsular desde el siglo XVI (a veces impulsado por catalanes, como la familia Arxer que se instala en Madrid y abre escuela), quizás la mayor actividad se concentra en territorio catalán. En el siglo XVII actúan con intensidad comerciantes de Arenys de Mar que trabajan con mujeres de Canet y Arenys de Mar y de Munt. En 1680 Feliu de la Peña dice que “*las encajeras de Catalunya trabajan mejor que las de Flandes*”.²⁶

En el siglo XVIII, el barón de Maldá se admira de ver tantas mujeres haciendo encajes¹² y otros autores (Pons Guri) afirman que por esas fechas la Marina de la Selva parecía un enorme taller de encajes.¹⁵

De la zona costera y del interior se embarcaban constantemente productos variados hacia América y no faltaban los tejidos, medias y encajes. En Arenys de Mar, a finales del siglo XVIII, había de 855 a 1.180 encajeras en una población de 4.190 personas. En 1780 se hacían encajes en poblaciones de la costa y del interior y se llevaban a América donde el capitán o patrón del barco se encargaba de venderlas a cambio de un porcentaje. En 1789 la producción fue de 16.750 canes (26.046 metros puesto que la cana equivale a 1,55 m).²⁴ De 1796 a 1797 existen datos de “fábricas” de encajes (aunque nunca existieron los edificios) con mujeres empleadas y es de suponer que las mujeres de los pueblos cercanos también están aquí contabilizadas.²⁹ En los siglos XVIII y XIX, el encaje tuvo gran protagonismo

D'Arenys de Mar cap al Nord (Lloret, Malgrat, Blanes, Palafolls, Pineda i Tordera) es feia una punta més arcaitzant, menys fina. Arenys de Mar i de Munt, Canet, Sant Iscle, Sant Cebrià, Sant Vicenç, amb influència a Mataró i Argentona, treballaven unes puntes més fines i elaborades.¹² El 1900 les puntes d'Arenys de Mar i de Munt es consideraven les millors de tot el Maresme. A Arenys de Mar moltes dones van anar a treballar a les fàbriques, però a Arenys de Munt com que no hi havia tantes fàbriques el treball de la punta es va mantenir durant més temps²⁴ i així va ser reconegut quan el 1906 s'hi va fer una exposició de blondes i altres puntes.

4. Sorprèn enormement la “invisibilitat” de les puntaires, ja que tot just coneixem en 400 anys els noms d'unes desenes d'elles, sembla com si els quilòmetres de punta dels quals tenim constància els haguessin fet mans invisibles, ja que les seves autòres no consten ni en censos ni estadístiques.

Per saber de la seva existència, a més del resultat de la seva feina, hem d'acudir a testimonis que les han vist treballar. Al *Diario de los viajes hechos en Cataluña (1789-1790)*, Francisco de Zamora ens explica el seu viatge des de l'Empordà, passant per Canet fins a *Arenys de Vall* i anota que es fan puntes a tota la costa des de Palamós a Barcelona. A Arenys diu que hi ha 1.500 dones que treballen amb un valor de 55.000 lliures, que fan blondes i puntes i comercien amb Amèrica i amb diversos ports d'Espanya i Europa fins a Rússia. Diu que és un lloc on la gent s'enriqueix en poc temps, on l'actual escrivà ha vist fer 200 cases en 10 anys, el seu veïnat és de 1.000 cases i els veïns s'ocupen molt del comerç. Constatà que algunes dones “s'ocupen a ensenyar les nenes de cosir, brodar i filar i de tasca de puntes, pagant-les una barbaritat cada mes”²⁵.

En la *Relació d'empreses textils i de randes; any 1789*, se cita Anton Pascual (100 coixins de puntes), Jaume Arnau (100 coixins), Josep Carbonell (50 coixins), J. Pera (25 coixins), Pau Fita (30 coixins), Sabé Bofill (50 coixins) Miquel Catharineu (100 coixins) i entre tots subministraven 15.750 canes per any. Hem d'entendre que cada coixí significava una puntaire.²⁴

Molts viatgers anglesos van passar per Catalunya el segle XVIII. Un d'ells, Arthur Young, observa que a Arenys la terra està molt ben conreada i regada i que algunes persones tracten els capolls de seda amb aigua calenta. Fa una cuidada descripció del Maresme i destaca el treball dels puntes fet per dones i joves.³³

El testimoni de l'abat Nicollé de la Croix, el 1779, ens explica que a la capital i a tots els pobles hi ha fàbriques i manufactures, i fa referència especial a “el ram de les puntes i els puntes que

fan les dones i les nenes catalanes perquè tot el món les admirí” perquè “*ho fan sense descuidar l'economia de la casa i l'excel·lent educació dels fills*.³³

Altres testimonis podem extreure'ls dels llibres de comptes dels randers i les merceres, però trobem serioses dificultats per fer un càcul ni tan sols aproximatiu, ja que només figuren com a “personal” els que treballen a l'empresa i com a “operàries” les que treballen fora, és a dir les puntaires que treballen al seu propi domicili.

També el trànsit marítim pot donar-nos algunes pistes. Les puntes consten com a carregament a gairebé tots els vaixells que van cap a Amèrica, fent constar el producte i el seu preu. Després de l'obertura del comerç directe amb Amèrica apareixen molts “fabricants de puntes”, però en realitat eren persones amb iniciativa que contractaven puntaires quan tenien o preveien comandes. Així, les exportacions eren continuades i s'enviaven productes (mitges i puntes) a l'Havana, Matanzas, Veracruz... Per exemple a la fragata maltesa *San Cayetano* que viatja al Port de Veracruz consta que porta: “84 peces de blonda de seda negra de 1.160 vares cada una i a 4 reals la vara i 216 peces de 290 vares de puntes de fil a 4 reals la vara”.¹⁴

A partir del segle XVIII, s'ha conservat més documentació pel suport en el qual estan fets els documents essent, a més, a partir d'aquell segle quan es dóna l'expansió major de Catalunya amb acumulació de capital procedent del comerç interior, de les colònies i de les manufactures.¹¹ El 1783 una Reial Cèdula protegeix la producció i prohíbeix que entrin a les colònies d'Amèrica articles estrangers que portin puntes (punys brodat, galons de fil i seda per a casulleres, puntes de tot tipus, amples o estretes...). Evidentment, això afavoria els grans comerciants catalans davant la producció estrangera.

Malgrat els documents existents, no es pot fer gaire cas de les dades i xifres del segle XVIII perquè és molt probable que s'ocultés producció per pagar menys impostos i les estadístiques i els censos són poc fiables perquè no reflecteixen el treball femení.

Fent referència ja a temps més propers, a l'Arxiu Municipal Fidel Fita hi ha documentació de la Casa Castells de 1950 a 1962 i un talonari de la Casa Artigas de 1919-1920 que ja han estat publicats anteriorment.³ Per a aquesta època, cal utilitzar fonts documentals i estadístiques, però sense oblidar les fonts orals. Les entrevistes, els records de les i els descendents de les puntaires professionals ens permeten arribar a aquestes majories invisibles, reconèixer el treball que van realitzar i fer-les protagonistes del mateix.

Inútilment hem buscat noms propis de puntaires d'Arenys de Mar a l'índex d'artistes del *Diccionario de Artistas de Cataluña, Valencia*

en la moda europea; así se refleja en la gran actividad llevada a cabo desde toda la costa de Palamós a El Masnou y algunos lugares del interior (Tordera, Argentona, Sant Celoni, el Pla del Llobregat y el Penedès).

De Arenys de Mar hacia el Norte (Lloret, Malgrat, Blanes, Palafolls, Pineda y Tordera) se hacía un encaje más arcaizante, menos fino. Arenys de Mar y de Munt, Canet, Sant Iscle, Sant Cebriá, Sant Vicenç, con influencia en Mataró y Argentona, trabajaban unos encajes más finos y elaborados.¹² En 1900 los encajes de Arenys de Mar y de Munt se consideraban los mejores de todo el Maresme. En Arenys de Mar muchas mujeres fueron a trabajar a las fábricas, pero en Arenys de Munt como no había tantas fábricas el trabajo del encaje se mantuvo durante más tiempo²⁴ y así fue reconocido cuando en 1906 se hizo allí una exposición de blondas y otros encajes.

4. Sorprende enormemente la “invisibilidad” de las encajeras, pues apenas conocemos en 400 años los nombres de unas decenas de ellas, parece como si los kilómetros de encaje de los que tenemos constancia los hubieran hecho manos invisibles, puesto que no constan sus autoras ni en censos ni estadísticas.

Para saber de su existencia, además del resultado de su trabajo, tenemos que acudir a testimonios que las han visto trabajar. En el *Diario de los viajes hechos en Cataluña (1789-1790)*, Francisco de Zamora nos cuenta su viaje desde el Empordà, pasando por Canet hasta Arenys de Vall y anota que se hacen encajes en toda la costa desde Palamós a Barcelona. En Arenys dice que hay 1.500 mujeres que trabajan con un valor de 55.000 libras, que hacen blondas y encajes y comercian en América y otros varios puertos de España y Europa hasta Rusia. Dice que es un lugar donde las gentes se enriquecen en poco tiempo, donde el actual escribano ha visto hacer 200 casas en 10 años, su vecindario es de 1.000 casas y los vecinos se ocupan muy mucho del comercio. Constata que algunas mujeres “se ocupan a enseñar a las niñas de coser, bordar e hilar y de labor de encajes, pagandoles una friolera cada mes”.²⁵

En la *Relació d'empreses textils i de randes; any 1789*, se cita a Anton Pascual (100 cojines de encaje), Jaume Arnau (100 cojines), Josep Carbonell (50 cojines), J. Pera (25 cojines), Pau Fita (30 cojines), Sabé Bofill (50 cojines) Miquel Catharineu (100 cojines) y entre todos suministraban 15.750 canas por año. Debemos entender que cada cojín significaba una encajera.¹⁴

Muchos viajeros ingleses pasaron por Cataluña en el siglo XVIII. Uno de ellos, Arthur Young, observa que en Arenys la tierra está muy bien cultivada y regada y que algunas personas tratan los capullos de seda

con agua caliente. Hace una cuidada descripción del Maresme y destaca el trabajo de los encajes hecho por mujeres y jóvenes.³³

El testimonio del abad Nicollé de la Croix en 1779 nos cuenta que en la capital y en todos los pueblos hay fábricas y manufacturas haciendo referencia especial a “el ramo de las blondas y los encajes que hacen las mujeres y las niñas catalanas para que todo el mundo las admire” porque “lo hacen sin descuidar la economía de la casa y la excelente educación de los hijos”.³³

Otros testimonios podemos extraerlos de los libros de cuentas de los comerciantes de encaje y las merceras, pero encontramos serias dificultades para hacer un cálculo ni siquiera aproximado porque solo figuran como “personal” los que trabajan en la empresa y como “operarias” las que trabajan fuera, es decir las encajeras que trabajan en su propio domicilio.

También el tráfico marítimo puede darnos algunas pistas. Los encajes están como cargamento en casi todos los barcos que van hacia América, haciendo constar el producto y su precio. Después de la apertura del comercio directo con América aparecen muchos “fabricantes de encajes”, pero en realidad eran personas con iniciativa que contrataban encajeras cuando tenían o preveían pedidos. Así, las exportaciones eran continuadas y se mandaban productos (medias y encajes) a La Habana, Matanzas, Veracruz... Por ejemplo en la fragata maltesa San Cayetano que viaja al Puerto de Veracruz consta que lleva: “84 piezas de blonda de seda negra de 1.160 varas cada una y a 4 reales la vara y 216 piezas de 290 varas de encajes de hilo a 4 reales la vara”.¹⁴

A partir del siglo XVIII se ha conservado más documentación por el soporte en que están hechos los documentos siendo, además, a partir de ese siglo cuando se da la expansión mayor de Catalunya con acumulación de capital procedente del comercio interior, de las colonias y de las manufacturas.¹¹ En 1783 una Real Cédula protege la producción y prohíbe que entren a las colonias de América artículos extranjeros que lleven encajes (puños bordados, galones de hilo y seda para casullas, encajes de todo tipo, anchos o estrechos...). Evidentemente, esto favorecía a los grandes comerciantes catalanes frente a la producción extranjera.

A pesar de los documentos existentes, no se puede hacer mucho caso de los datos y cifras del siglo XVIII porque es muy probable que se ocultara producción para pagar menos impuestos y las estadísticas y los censos son poco fiables porque no reflejan el trabajo femenino.

Haciendo referencia ya a tiempos más cercanos, en el Archivo Municipal Fidel Fita hay documentación de la Casa Castells de 1950 a 1962 y un talonario de la Casa Artigas de 1919-1920 que ya han sido publicados con anterioridad.³ Para esta época, hay que utilizar fuentes documentales y estadísticas, pero no olvidar las fuentes orales. Las entrevistas, los recuerdos de las y los descendientes de las encajeras profesionales

y Baleares, sota l'epígraf d'*"hilaria"* que agrupa mestres de tapissofs, brodadors, puntaires, dibuixants i estampadors de teixits: en total no apareixen ni 300 noms de puntaires.

En sabem ben poc d'aquestes dones reals i, tanmateix, des de finals del segle XIX es va mitificar la figura de la puntaire que s'ha conservat per tradició oral a Arenys de Mar després que el 1885 es donés la Flor Natural dels Jocs Florals de l'Ateneu Arenyenc a un poema amb el mateix tema i títol fet per Ribot i Serra.²⁴ Clovis Eimeric converteix el poema en una novel·la situada al voltant de 1870, narrant la història desgraciada de dos joves enamorats d'Arenys.

El 1927 Tomàs Ribas estrena una obra de teatre, *La puntaire de la costa*, publicada el 1933. El 1979-1980 el grup L'Olla, dirigit per Jordi Pons, va fer una revisió del tema i de l'obra, desmitificant la figura de la puntaire.

5. El món de la punta és un entramat productiu que recau bàsicament en el treball femení, és inimaginable veure un home fent-ho, encara que la realització de patrons (dibuix i picat) fos tasca també masculina, després els randers els patentaven i es convertien en propietaris del dibuix que distribuïen fraccionat, per evitar còpies, a diferents puntaires.¹⁹ Per exemple, la Casa Vives de Barcelona, enviava patrons a puntaires d'Arenys a través de les "cuidadores", pageses que portaven els seus productes al mercat de Barcelona. Tanmateix sabem molt poc de les puntaires: qui eren, com es deien, el seu estat civil, sector social a què pertanyien, quant guanyaven, quantes hores treballaven...

El que sí que sembla evident és la dedicació intensa que aquest treball els exigia a la Selva, el Maresme, el Baix Llobregat i, fins i tot, a l'Arboç del Penedès on deien que "*les dones neixen i moren amb el coixí*". Malgrat això, el seu treball amb prou feines ha tingut consideració social i professional, fins i tot s'ha escrit que cal "*no confondre el rander amb la puntaire... El primer és el negociant alhora que tècnic, la segona és l'obrer manual, habilísim si es vol, però que no fa cap altra cosa que l'execució material segons la pauta d'aquell. Donar més importància a la puntaire que al rander ve a ser com si respecte a qualsevol llibre, en comptes d'estimar l'obra de l'autor, s'encomiés el treball dels caixistes o linotipistes*".³¹ En aquest cas, fins i tot el llenguatge amaga l'existència de la dona puntaire que anomena "obrera manual".

En alguns documents dels comerciants estan identificades, però no totes tenen el seu nom complet perquè algunes vegades es

fa referència a la família, al lloc on viuen, el parentiu amb una altra puntaire o bé "*que porten dol*".²¹ Tot just coneixem els noms de tres de les puntaires (Maria Torras, Teresa Jurès i Caterina Santamaría), que van fer l'aixovar litúrgic de la Capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat i Jordi Palomer va publicar un llistat de puntaires. Les nenes continuen sent invisibles malgrat els testimonis fotogràfics i verbals que les vinculen des de molt petites a aquest treball. Nenes que decoren el seu coixí, busquen agulles boniques, broden amb punt de creu el drap usat per tapar la feina feta i posen una estampa de la Mare de Déu.⁶ Que són instruïdes, de vegades, per rígides mestres... i que tenen ganes d'anar a jugar.

En el dur treball de les puntaires s'han considerat molts aspectes que són una visió idealitzada de la realitat. Escriure que aquest treball ofereix a les dones la possibilitat de tenir una independència difícil en altres camps i activitats²⁷ és desconèixer l'entramat social i familiar de l'època. També s'ha escrit que en introduir-se les màquines "*s'ha perdut la feina feta a mà que té alguna cosa d'espiritual i dura més temps... i a més les puntes produïdes així (a màquina) són indignes en cas de figurar a la toilette de la gran senyora espanyola. És el passatemp més agradable i artístic i com a tal pot prendre'l la senyoreta de posició acomodada i com a treball d'utilitat la humil filla del poble*".⁷

6. El segle XIX eren molts els que creien en la menor capacitat de la dona i consideraven que l'activitat per excel·lència de la dona era dins de la casa: "*la dona convertida en obrera ja no és dona, perquè viu envoltada d'altres homes que no són el marit i els fills*" deia J. Elías de Molins a *La obrera a Catalunya*.¹ Les dones casades buscaven feines que poguessin exercir a la llar per poder atendre alhora les necessitats de la família. El treball extrafamiliar de la dona semblava que desvirtuava la sublim missió de mare i la independència econòmica de les dones es considerava una amenaça al poder jeràrquic del marit.

Però la realitat socioeconòmica ens mostra una altra cara. Es va imposant un nou model de vida domèstica, pròpia de la classe mitjana, en la qual l'home sosté la família i aquesta consumeix més que produeix. La major part de les dones han de buscar una feina que els permeti de sobreviure a elles i a les seves famílies (arreglant xarxes, al camp, rentant robes alienes, fent puntes...) i sempre condicionades per unes estructures que les consideraven secundàries o eventuals guanyadors d'ingressos familiars. Per a la majoria de les puntaires no era una activitat de plaer o de lleure, sinó unes

nos permiten llegar a estas mayorías invisibles, reconocer el trabajo que realizaron y hacerlas protagonistas del mismo.

Inútilmente hemos buscado nombres propios de encajeras de Arenys de Mar en el índice de artistas del *Diccionario de Artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*, bajo el epígrafe de “*hilaria*” que agrupa a maestros de tapices, bordadores, encajeras, dibujantes y estampadores de tejidos: en total no aparecen ni 300 nombres de encajeras.

Poco sabemos de estas mujeres reales y, sin embargo, desde finales del siglo XIX se mitificó la figura de la encajera que se ha conservado por tradición oral en Arenys de Mar después de que en 1885 se diera la Flor Natural de los Juegos Florales del Ateneu Arenyenc a un poema con el mismo tema y título hecho por Ribot i Serra.²⁴ Clovis Eimeric convierte el poema en una novela situada alrededor de 1870, narrando la historia desgraciada de dos jóvenes enamorados de Arenys.

En 1927 Tomàs Ribas estrena una obra de teatro, *La puntaire de la costa*, publicada en 1933. En 1979-1980 el grupo L’Olla, dirigido por Jordi Pons, hizo una revisión del tema y de la obra, desmitificando la figura de la encajera.

5. El mundo del encaje es un entramado productivo que recae básicamente en el trabajo femenino, inimaginable ver a un hombre hacerlo, aunque la realización de patrones (dibujo y picado) fuera tarea también masculina, luego los comerciantes los patentaban y se convertían en propietarios del dibujo que distribuían fraccionado, para evitar copias, a distintas encajeras.¹⁹ Por ejemplo, la Casa Vives de Barcelona, enviaba patrones a encajeras de Arenys a través de las “cuidadoras”, payeses que llevaban sus productos al mercado de Barcelona. Sin embargo, sabemos muy poco de las encajeras: quienes eran, cómo se llamaban, su estado civil, sector social al que pertenecían, cuánto ganaban, cuántas horas trabajaban...

Lo que sí parece evidente es la dedicación intensa que este trabajo les exigía en la Selva, el Maresme, el Baix Llobregat e incluso en L’Arboç del Penedès donde decían que “*las mujeres nacen y mueren con el “coixí”*”. A pesar de esto, su trabajo apenas ha tenido consideración social y profesional, incluso se ha escrito que “*no confundir el comerciante de encaje con la encajera... El primero es el negociante a la par que técnico, la segunda es el obrero manual, habilísimo si se quiere, pero que no hace otra cosa que la ejecución material según la pauta de aquel. Dar más importancia a la encajera que al fabricante viene a ser como si con respecto a cualquier libro, en vez de estimar la obra del autor, se encomiara el trabajo de los cajistas o linotipistas*”.³¹ En este caso, hasta el lenguaje esconde la existencia de la mujer encajera a la que llama “obrero manual”.

En algunos documentos de los comerciantes están identificadas, pero no todas tienen su nombre completo porque algunas veces se hace referencia a la familia, al lugar donde viven, el parentesco con otra encajera o bien “que visten duelo”.²¹ Apenas conocemos los nombres de tres de las encajeras (Maria Torras, Teresa Jaurès y Caterina Santamaria), que hicieron el ajuar litúrgico de la Capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat y Jordi Palomer publicó un listado de encajeras. Las niñas siguen siendo invisibles a pesar de los testimonios fotográficos y verbales que las vinculan desde muy pequeñas a este trabajo. Niñas que decoran su cojín, buscan alfileres bonitos, bordan con punto de cruz el paño usado para tapar la labor y ponen una estampa de la Virgen.⁶ Que son instruidas, a veces, por rígidas maestras... y que tienen ganas de ir a jugar.

En el duro trabajo de las encajeras se han considerado muchos aspectos que son una visión idealizada de la realidad. Escribir que este trabajo ofrece a las mujeres la posibilidad de tener una independencia difícil en otros campos y actividades²⁷ es desconocer el entramado social y familiar de la época. También se ha escrito que al introducirse las máquinas “*se ha perdido el trabajo hecho a mano que tiene algo de espiritual y dura más tiempo... y además los encajes producidos así (a máquina) son indignos de figurar en la toilette de la gran señora española. Es el más agradable y artístico pasatiempo y como tal puede tomarlo la señorita de acomodada posición y como trabajo de utilidad la humilde hija del pueblo*”.⁷

6. En el siglo XIX eran muchos los que creían en la menor capacidad de la mujeres y consideraban que la actividad por excelencia de la mujer estaba dentro de la casa “*la mujer convertida en obrera ya no es mujer, porque vive rodeada de otros hombres que no son el marido y los hijos*” decía J. Elías de Molins en *La obrera en Cataluña*¹. Las mujeres casadas buscaban trabajos que pudieran desempeñar en el hogar para poder atender al mismo tiempo las necesidades de la familia. El trabajo extradoméstico de la mujer parecía una desvirtuación de la sublime misión de madre y la independencia económica de las mujeres se consideraba una amenaza al poder jerárquico del marido.

Pero la realidad socio-económica nos muestra otra cara. Se va imponiendo un nuevo modelo de vida doméstica, propia de la clase media, en la que el hombre sostiene a la familia y ésta consume más que produce. La mayor parte de las mujeres tienen que buscar un trabajo que les permita sobrevivir a ellas y sus familias (arreglando redes, en el campo, lavando ropas ajenas, haciendo encajes...) y siempre condicionadas por unas estructuras que las consideraban secundarias o eventuales ganadoras de ingresos familiares. Para la mayoría de las

circumstàncies socials que obligaven les dones a treballar molt, no perquè produïssin molt, sinó per la dificultat i varietat de models que permetia el lluïment d'altres dones i el guany dels randers.²⁷ Algunes puntaires, segons testimonis verbals recollits, no volien ensenyantar les seves filles per poder alliberar-les d'un treball tan dur.

Aquesta activitat va conservar sempre el seu caràcter domèstic i avui les nenes continuen aprenent perquè es considera part de la seva educació femenina i sobretot perquè genera un tipus d'identitat col·lectiva associada a la catalanitat, però ara treballen per a consum propi, regals, etc.²⁶

7. La família és l'espai més important de relació des de l'edat mitjana, perquè és la cèl·lula bàsica d'estructurar la societat i eix vertebrador de les relacions econòmiques i socials. És el marc habitual de relacions entre dones i homes i per a les dones és l'eix de creació i transmissió de la cultura femenina. És un fet demogràfic, econòmic, jurídic, i humà (Pierre Vilar) que gira entorn del matrimoni, encara que poden conviure parents de diferent grau i servidors domèstics. Dins de la família, les dones no eren només víctimes del sistema patriarcal que les oprimia, sinó que també elaboraven estratègies de resistència i d'incidència en la societat. La casa o la unitat familiar és el marc de l'activitat productiva-reproductiva i alhora la unitat de consum per excel·lència i el treball és l'aportació de cada membre de la família per tirar la casa endavant.¹¹ “*Jo anava tirant amb la perruqueria i fent puntes per guanyar una mica més. Sobre tot feia mocadors, que es pagaven més bé*”, diu una puntaire d'Arenys de Munt.

El treball femení es caracteritza per la falta d'identitat laboral contraposada a la forta identitat del treball masculí i és aquesta flexibilitat i la seva capacitat per adaptar-se a les noves activitats, que converteix les dones en exèrcit de reserva per a diverses i activitats variades productives.

El treball de les puntaires és discontinu i irregular perquè s'alterna amb altres tasques i es fa quan les merceres i randers ofereixen feina, o bé quan ho permet el cicle agrari. Als llibres de comptes dels randers no hi ha relacions d'honoraris, salariis, contractes ni res semblant. El treball es feia de sol a sol, l'ocupació depenia de si hi havia o no feina i les dues circumstàncies podien variar en poc temps.

Com a col·lectiu les dones coneixien la importància del seu paper social encara que no sempre valoressin el seu esforç de forma positiva. La vida es desenvolupava oberta al carrer i les dones es relacionaven en múltiples ocasions anant a buscar aigua, rentant la roba o cosint juntes al carrer. Les dones feien o reciclavien la roba de tota la família, ocupaven molt de temps amb la cuina (fer

el foc, portar l'aigua, fer el pa...). En aquest context el lleure era considerat com a pèrdua de temps. Els moralistes afirmaven que l'ociositat en la dona és un pecat, i havia d'estar sempre ocupada per evitar les temptacions.

La gairebé impossibilitat d'accendir a l'educació és la major misèria que pateixen les dones. La instrucció femenina es limitava a la que es considerava més convenient per a elles: cosir, brodar, fer punta i rudiments de lectura i escriptura, música i dibuix. El segle XIX es va preceptuar que les mestres de primària aprenguessin a fer punta en el segon curs de la carrera per poder ensenyar-ho a les seves alumnes. Si no podien anar a l'escola o aprendre dins de la pròpia família, les nenes anaven a casa de mestres de labors o padrines que els ensenyaven a fer anar els boixets. El primer coixí el portaven els Reis cap als 4 o 5 anys: “*jo marxava a fer puntes a Ca la Maria Coc, a prop del Sindicat, perquè m'agradava molt més fer puntes. El primer coixí me'l van portar els Reis als 6 anys...*”, llavors començava l'aprenentatge que comportava alhora, formació d'un hàbit mental disciplinat i una aplicació atenta i rigorosa.²⁰ A Mataró no es coneix cap escola per a nenes al segle XVIII, excepte una de finançada per l'Ajuntament que ensenya les nenes a fer punta. A Barcelona n'hi ha una des de 1651 i els autors eclesiàstics consideren que no és necessari que les nenes aprenguin a llegir i escriure.¹¹

Les puntaires mai no van tenir gremi propi, per això quedaven més indefenses davant de les merceres i randers que controlaven la seva feina, els subministraven els patrons, els boixets, les agulles i el fil o la seda, que era pesada abans de treballar-la i després de convertir-la en punta al costat de tots els trossos tallats en fer la tasca.

Diu una puntaire d'Arenys de Munt: “*Més endavant, potser ja tenia jo 8 o 9 anys, vaig tenir la primera experiència amb la venda de puntes: a l'Eixample hi havia una senyora que en comprava. Al principi no li van agradar gaire les meves puntes perquè no les va trobar prou netes, ja que al seu taller treballaven molt amb roba blanca: jo només tenia ganes de jugar i no em recordava de rentar-me les mans abans de posar-me a fer puntes! Finalment em sembla que em van donar 2 o 3 pessetes, però em va servir per fixar-me en la importància de la netedat a la feina de les puntes*”.

Els patrons tenien un número de referència: així l'encàrrec era més fàcil. Al principi els dibuixos tenien noms propis, però en augmentar la varietat també se'ls numera per facilitar la feina. Llevat d'excepcions, estaven molt mal pagades, cobraven pels metres que en feien. Els diners que guanyaven eren imprescindibles per a l'economia familiar, i després del dur treball diari d'atenció

encajeras no era una actividad de placer o de ocio, sino unas circunstancias sociales que obligaban a las mujeres a trabajar mucho, no porque produjeran mucho, sino por la dificultad y variedad de modelos que permitía el lucimiento de otras mujeres y la ganancia de los comerciantes de encaje.²⁷ Algunas enajeras, según testimonios verbales recogidos, no querían enseñar a sus hijas para poder liberarlas de tan duro trabajo.

Esta actividad conservó siempre su carácter doméstico y hoy las niñas siguen aprendiendo porque se considera parte de su educación femenina y sobretodo porque genera un tipo de identidad colectiva asociada a la catalanidad, pero ahora trabajan para consumo propio, regalos, etc.²⁶

7. La familia es el espacio más importante de relación desde la Edad Media, porque es la célula básica de estructurar la sociedad y eje vertebrador de las relaciones económicas y sociales. Es el marco habitual de relaciones entre mujeres y hombres y para las mujeres es el eje de creación y transmisión de la cultura femenina. Es un hecho demográfico, económico, jurídico, y humano (Pierre Vilar) que gira en torno al matrimonio, aunque pueden convivir parientes de diferente grado y servidores domésticos. En ella las mujeres no eran sólo víctimas del sistema patriarcal que las oprimía, sino que también elaboraban estrategias de resistencia y de incidencia en la sociedad. La casa o la unidad familiar es el marco de la actividad productiva-reproductiva y a la vez la unidad de consumo por excelencia y el trabajo es la aportación de cada miembro de la familia para tirar la casa adelante.¹¹ “*Jo anava tirant amb la perruqueria i fent puntes per guanyar una mica més. Sobre tot feia mocadors, que es pagaven més bé*”, dice una enajera de Arenys de Munt.

El trabajo femenino se caracteriza por la falta de identidad laboral contrapuesta a la fuerte identidad del trabajo masculino y esta flexibilidad del trabajo femenino y su capacidad para adaptarse a las nuevas actividades, convierte a las mujeres en ejército de reserva para diversas y variadas actividades productivas.

El trabajo de las enajeras es discontinuo e irregular porque se simultanea con otras tareas y se hace cuando las mercerías y comerciantes ofertan trabajo, o lo permite el ciclo agrario. En los libros de cuentas de los enajeros no hay relaciones de horarios, salarios, contratos ni nada parecido. El trabajo se hacía de sol a sol, el empleo dependía de si había o no trabajo y las dos circunstancias podían variar en poco tiempo.

Como colectivo las mujeres conocían la importancia de su papel social aunque no siempre valorasen su esfuerzo de forma positiva. La vida se desarrollaba abierta a la calle y las mujeres se relacionaban en múltiples ocasiones yendo a buscar agua, lavando la ropa o

cosiendo juntas en la calle. Las mujeres hacían o reciclaban la ropa de toda la familia, ocupaban mucho tiempo con la cocina (hacer el fuego, traer el agua, hacer el pan...). En este contexto el ocio era considerado como pérdida de tiempo. Los moralistas afirmaban que la ociosidad en la mujer es un pecado, y debía estar siempre ocupada para evitar las tentaciones.

La casi imposibilidad de acceder a la educación es la mayor miseria que padecen las mujeres. La instrucción femenina se limitaba a la que se consideraba más conveniente para ellas: coser, bordar, hacer encaje y rudimentos de lectura y escritura, música y dibujo. En el siglo XIX se preceptuó que las maestras de primaria aprendieran a hacer encaje en el segundo curso de la carrera para poder enseñarlo a sus alumnas. Si no podían ir a la escuela o aprender dentro de la propia familia, las niñas iban a casa de *mestres de labors* o *padrines* que les enseñaban a manejar los bolillos. El primer cojín lo traían los Reyes hacia los 4 o 5 años: “*jo marxava a fer puntes a Ca la Maria Coc, a prop del Sindicat, perquè m'agradava molt més fer puntes. El primer coixí me'l van portar els Reis als 6 anys...*”, entonces empezaba el aprendizaje que comportaba a la vez, formación de un hábito mental disciplinado y una aplicación atenta y rigurosa.²⁶ En Mataró no se conoce ninguna escuela para niñas en el siglo XVIII, excepto una financiada por el Ayuntamiento que enseña a las niñas a hacer encaje. En Barcelona hay una desde 1651 y los autores eclesiásticos consideran que no es necesario que las niñas aprendan a leer y escribir.¹¹

Las enajeras nunca tuvieron gremio propio, quedando más indefensas ante las mercerías y comerciantes de encaje que controlaban su trabajo, les suministraban los patrones, los bolillos, las agujas y el hilo o la seda que era pesada antes de trabajarla y después de convertirla en encaje junto a todos los trozos cortados al hacer la labor.

Dice una enajera de Arenys de Munt: “*Més endavant, potser ja tenia jo 8 o 9 anys, vaig tenir la primera experiència en la venda de puntes: a l'Eixample hi havia una senyora que en comprava. Al principi no li van agradar gaire les meves puntes perquè no les va trobar prou netes, ja que al seu taller treballaven molt en roba blanca: jo només tenia ganes de jugar i no em recordava de rentar-me les mans abans de posar-me a fer puntes! Finalment em sembla que em van donar 2 o 3 pessetes, però em va servir per fixar-me en la importància de la netedat a la feina de les puntes*”.

Los patrones tenían un número de referencia: así el encargo era más fácil. Al principio los dibujos tenían nombres propios, pero al aumentar la variedad también se les numera para facilitar el trabajo. Salvo excepciones, estaban muy mal pagadas, cobrando por los metros que hacían. El dinero que ganaban era imprescindible para la economía familiar, y después del duro trabajo diario de atención a las labores de la casa y del campo, si no había podido hacerlo antes, hacían una

a les tasques de la casa i del camp, si no havien pogut fer-ho abans, feien una *coixinada* abans d'anar-se'n al llit. Amb ampolles de vidre plenes d'aigua al voltant d'un llum d'oli augmentaven la llum per poder treballar de nit.²⁶

Les puntaires del Baix Llobregat i el Maresme tiraven els coixins vells a la foguera de Sant Joan amb certa uncio i respecte i els semblava com un sacrilegi destruir-los d'una altra manera. Era costum d'estrenar a l'endemà. Els boixets, fets generalment de fusta de cirerer perquè rellisqui bé i es pugui fer més ràpid, estaven marcats amb un signe per no confondre'ls.

Se'ls posava noms (el rei, la reina, el gegant, la geganta...), de vegades es tenien bullint-los amb teles de colors diferents perquè la varietat de formes, mides i colors, ajudés en l'aprenentatge. També les agulles tenien diferents noms i es compraven a les mercerries, les fabricaven els mestres vidriers i la mestra podia donar-les com a premi a les nenes del seu grup.

A partir de l'aparició dels Jocs Florals (1859) la dona catalana es presenta com a símbol de la pàtria i la família com la metàfora de l'ésser català. La figura de la puntaire com a ideal femení de la dona burgesa: mirall de qualitats, treballadora, humil, neta i pacient, a qui es dediquen sardanes i poemes. S'ignora així les dones treballadores, les 30.000 dones i nenes puntaires que al segle XIX, des de Lloret a Vilanova i la Geltrú, van incidir directament en l'economia domèstica catalana no tant per la qualitat del producte, que també, sinó sobretot per la quantitat del negocí.²⁷

Quan les puntaires van anar deixant aquesta activitat per incorporar-se a les fàbriques, una experta i amant de les puntes, acaba un article dient: “esperant que les dames de l'alt llinatge donin l'impuls inicial i segura de l'entusiasme amb què les joves de modesta posició buscaran en l’“Art de la punta” una indústria domèstica que contribueixi a acreïxer el benestar dels éssers estimats”⁷.

8. La història de les dones no hauria de centrar-se en figures notables sinó introduir a la col·lectivitat de les dones en l'anàlisi històrica, diferenciant les experiències de dones condicionades per la seva situació social, presentant la seva trajectòria personal, familiar, laboral i les causes de la seva marginació social i cultural. Poques coses hi ha escrites sobre dones i gairebé sempre el que hi ha es deu a escriptors masculins, per això cal fer un ús imaginatiu dels textos i documents històrics, plantejant nous interrogants als ja coneguts.¹¹

El treball femení que es va desenvolupar a la llar, però també en el marc de l'artesanat, els gremis, l'agricultura o les fàbriques va permetre que els homes poguessin vendre, al seu torn, la

seva força de treball. No podem obviar la presència de dones catalanes en el treball extradomèstic encara que fos realitzat al propi domicili i no hagi tingut cap consideració social, però que va ser fonamental en l'acumulació de capital que va possibilitar la industrialització de Catalunya.

La realitat puntaire actual s'inscriu en el camp de la cultura, el temps lliure, la creativitat i el gaudir de la vida... La transmissió de coneixements es fa a través de dones amb semblants interessos artesanals, i no per via generacional com abans, i ha passat a tenir un valor simbòlic que no es quantifica en termes econòmics sinó afectius. Es realitza encara en espais privats, però sobretot en espais neutres, centres culturals o associacions, com una manera de mostrar el treball realitzat, especialment a les trobades de puntaires amb motiu de festes en barris de ciutats o pobles de Catalunya.

I per acabar m'agradaria llençar a l'aire algunes preguntes:

- Per què el model de família actual continua sent el de l'home com a proveïdor d'ingressos i la dona com a mestressa de casa?
- Per què el treball de la dona es considera mà d'obra de reserva o secundària i el seu salari també té aquesta condició?
- Com es conjuguen al segle XXI les relacions de parentiu i de producció?
- Per què les dones, igual com les puntaires d'altres temps, mai no es jubilen de la seva feina?
- Per què el mite de *la puntaire*, tan conegut per transmissió oral, amaga la dura realitat del treball d'aquestes dones?
- I finalment, quins sentiments s'amaguen darrere d'aquesta cançó que cantaven les nenes puntaires?

*Coixinet: si tu sabies
les penes que hem fas passar,
bé ho diries a la mestra
que em deixés anar a jugar...*

Tant de bo que aquests apunts serveixin per a conèixer millor la seva realitat i per animar a una investigació més profunda sobre la vida real i quotidiana de les dones i nenes puntaires del Maresme.

coixinada antes de irse a la cama. Con botellas de cristal llenas de agua alrededor de un candil aumentaban la luz para poder trabajar de noche.²⁶

Las encajeras del Baix Llobregat y el Maresme tiraban los cojines viejos a la hoguera de San Juan con cierta unción y respeto y les parecía como un sacrilegio destruirlos de otra manera. Era costumbre estrenar al día siguiente. Los bolillos, hechos generalmente de madera de cerezo para que resbale bien y se pueda hacer más rápido, estaban marcados con un signo para no confundirlos.

Se les ponía nombres (el rey, la reina, el gigante, la giganta...), a veces se teñían hirviéndolos con telas de colores diferentes para que la variedad de formas, tamaños y colores, ayudase en el aprendizaje. También las agujas tenían diferentes nombres y se compraban en las mercerías, las fabricaban los maestros vidrieros y la maestra podía darlas como premio a las niñas de su grupo.

A partir de la aparición de los Juegos Florales (1859) la mujer catalana se presentará como símbolo de la patria y la familia como la metáfora del ser catalán. La figura de la encajera como ideal femenino de la mujer burguesa: espejo de cualidades, trabajadora, humilde, limpia y paciente, a la que se dedican sardanas y poemas. Se ignora así a las mujeres trabajadoras, a las 30.000 mujeres y niñas encajeras que en el siglo XIX, desde Lloret a Vilanova i la Geltrú, incidieron directamente en la economía doméstica catalana no tanto por la calidad del producto, que también, sino sobretodo por la cantidad del negocio.²⁷

Cuando las encajeras fueron dejando esta actividad para incorporarse a las fábricas, una experta y amante de los encajes, termina un artículo diciendo: “esperando que las damas de la alta alcurnia den el impulso inicial y seguro del entusiasmo con que las jóvenes de modesta posición buscarán en el “Arte del Encaje” una industria doméstica que contribuya a acrecer el bienestar de los seres amados”.⁷

8. La historia de las mujeres no debería centrarse en figuras notables sino introducir a la colectividad de las mujeres en el análisis histórico, diferenciando las experiencias de mujeres condicionadas por su situación social, presentando su trayectoria personal, familiar, laboral y las causas de su marginación social y cultural. Pocas cosas hay escritas sobre mujeres y casi siempre lo que hay se debe a escritores masculinos, por eso hay que hacer un uso imaginativo de los textos y documentos históricos, planteando nuevos interrogantes a los ya conocidos.¹¹

El trabajo femenino que se desarrolló en el hogar, pero también en el marco del artesanado, los gremios, la agricultura o las fábricas permitió que los hombres pudieran vender, a su vez, su fuerza de trabajo. No podemos obviar la presencia de mujeres catalanas en el trabajo extra-doméstico aunque fuera realizado en el propio domicilio

y no haya tenido ninguna consideración social, pero que fue fundamental en la acumulación de capital que posibilitó la industrialización de Catalunya.

La realidad encajera actual se inscribe en el campo de la cultura, el tiempo libre, la creatividad y el disfrutar de la vida... La transmisión de conocimientos se hace a través de mujeres con semejantes intereses artesanales, y no por vía generacional como antes, y ha pasado a tener un valor simbólico que no se cuantifica en términos económicos sino afectivos. Se realiza todavía en espacios privados, pero sobretodo en espacios neutros, centros culturales o asociaciones, como una manera de mostrar el trabajo realizado, especialmente en los encuentros de encajeras con motivo de fiestas en barrios de ciudades o pueblos de Catalunya.

Y para terminar me gustaría dejar en el aire algunas preguntas:

- ¿Por qué el modelo de familia actual sigue siendo el del hombre como proveedor de ingresos y la mujer como ama de casa?
- ¿Por qué el trabajo de la mujer se considera mano de obra de reserva o secundaria y su salario también tiene esta condición?
- ¿Cómo se conjugan en el siglo XXI las relaciones de parentesco y de producción?
- ¿Por qué las mujeres, al igual que las encajeras de otros tiempos, nunca se jubilan de su trabajo?
- ¿Por qué el mito de la encajera, tan conocido por transmisión oral, esconde la dura realidad del trabajo de estas mujeres?
- Y finalmente, ¿qué sentimientos se esconden detrás de esta canción que cantaban las niñas encajeras?

*Coixinet: si tu sabies
les penes que hem fas passar,
bé ho diries a la mestra
que em deixés anar a jugar...*

Ojalá que estos apuntes sirvan para conocer mejor su realidad y animar a una investigación más profunda sobre la vida real y cotidiana de las mujeres y niñas encajeras del Maresme.

Bibliografia consultada

1. Gatell, Cristina. *Dones d'abir, dones d'avui*. Barcelona: Barcanova, 1993
2. García Nieto, María Carmen (ed.). *La palabra de las mujeres (1931-1990)*. Madrid: Editorial Popular, 1991
3. Palomer Pons, Jordi. *Uns randers arenyencs. La família Castells, 1862-1962*. Arenys de Mar: Museu Marès de la Punta, 1994
4. Caine, Barbara i Sluga, Glenda. *Género e historia. Mujeres en el cambio sociocultural europeo de 1780 a 1920*. Madrid: Narcea, 2000
5. Ferrando Puig, Emili. *La dona a Badalona, cent anys de protagonisme invisible (1897-1997)*. Barcelona: Mediterrània, 2000
6. Ferré, Adelaida. *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 1934
7. Huguet i Crexells, Pilar. *Historia y técnica del encaje*. Madrid: Renacimiento, 1914
8. Alonso, Isabel. *Presència de les dones en la història de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya : Raima, 1990
9. Ramos, María Dolores. *Mujeres e historia: reflexiones sobre experiencias vividas en los espacios públicos y privados*. Málaga: Universidad, 1993
10. Torns, Teresa. *Tiempos, trabajo y género*. Barcelona: Universitat, 2001
11. Nash, Mary. *Més enllà del silenci. Les dones a la història de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1988
12. Espriu, Agustí; Nogueras, Núria; Pons, M. Assumpció de. *Aproximació històrica al mite de Synera*. Barcelona: Curial, 1983
13. Pons i Guri, Josep M. *Quan nasqué, s'emancipà i s'organitzà una vila. Arenys de Mar 1574-1720*. Arenys de Mar: Ajuntament, 1999
14. Palomer Pons, Jordi. *Del teler quadrat al teler rodó, inicis del textil de punt mecànic (segles XVI-XIX)*. Argentona, 1997
15. Palomer Pons, Jordi. *Comentaris relacionats amb les puntes al coixí: importants fets que contribuïren al seu desenvolupament a Catalunya (segles XVI a XX)*. Arenys de Mar: l'autor, 1996
16. Carrasco, Cristina (ed.). *Mujeres y economía : nuevas perspectivas para nuevos y viejos problemas*. Barcelona: Icaria, 1999
17. Pons i Guri, Josep M. *Museu Marès de la Punta*. Arenys de Mar: Ajuntament, 1983
18. Vilanova, Mercedes. *Les majories invisibles: explotació fabril, revolució i repressió*. Barcelona: Icaria, 1995
19. Pla Rovira, Imma. *Les puntes al coixí a Catalunya: abir i avui*. Taller editorial Mateu, 2002
20. *Descobriu Arenys de Munt* (colecciónable editat per la regidoria de Cultura de l'Ajuntament)
21. Arennios, març 1994
22. Amades, Joan. *Costumari català: el curs de l'any. 5 vol.* Barcelona: Salvat, 1950-1956
23. Ràfols, J.F. (dir.). *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*. Barcelona: Millà, 1951
24. *La Puntaire, raons d'un mite*. Treball de recerca de l'IES Tres Turons d'Arenys de Mar, 1996
25. Zamora, Francisco de. *Diario de los viajes hechos en Cataluña*. Barcelona: Curial, 1973
26. Gómez Torruella, M. *Puntes i puntaires*. Treball de recerca de l'IES Sa Palomera de Blanes, 2004
27. Borderías, Cristina (ed). *Les dones i la història al Baix Llobregat I*. Centre d'Estudis Comarcals del Baix Llobregat : Publicacions de l'Abadie de Montserrat, 2002
28. Martínez Veiga, Ubaldo. *Mujer, trabajo y domicilio: los orígenes de la discriminación*. Barcelona: Icaria, 1995
29. Palomer i Pons, Jordi. *El textil i el punt a Arenys de Mar de 1574 a 1936*. Arenys de Mar: La Copisteria, 1991
30. Pla Cargol, Joaquim. *Art popular i de la llar de Catalunya*. Barcelona: Parsifal, 1995
31. Pons i Guri, Josep M. *Algunos documentos sobre encajes y su comercio*. Circular núm. 9, de juny de 1961 (Arxiu Històric Fidel Fita)
32. Ulloa Torres, Liliana. *La tradición textil en la construcción de la identidad de tejedoras aymara del Norte de Chile*. (tesi de llicenciaciura, Universitat de Barcelona. Departament d'Antropologia Cultural i Història d'Amèrica i d'Àfrica, 2003)
33. Young, Arthur. *Viatge a Catalunya, 1787: un anglès a Catalunya en el segle XVIII*. Barcelona: Ariel, 1969
34. Arxiu Històric Fidel Fita: inventaris, llibres d'existeències, llibres de vendes i llibres de compres de la família Castells

Bibliografía consultada

1. Gatell, Cristina. *Dones d'ahir, dones d'avui*. Barcelona: Barcanova, 1993
2. García Nieto, María Carmen (ed.). *La palabra de las mujeres (1931-1990)*. Madrid: Editorial Popular, 1991
3. Palmer Pons, Jordi. *Una rameras arenysen. La família Castells, 1862-1962*. Arenys de Mar: Museu Marès de la Punta, 1994
4. Caine, Barbara y Sluga, Glenda. *Género e historia. Mujeres en el cambio sociocultural europeo de 1780 a 1920*. Madrid: Narcea, 2000
5. Ferrando Puig, Emili. *La dona a Badalona, cent anys de protagonisme invisible (1897-1997)*. Barcelona: Mediterrània, 2000
6. Ferré, Adelaida. *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 1934
7. Huguet i Crexells, Pilar. *Historia y técnica del encaje*. Madrid: Renacimiento, 1914
8. Alonso, Isabel. *Presència de les dones en la història de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya : Raima, 1990
9. Ramos, María Dolores. *Mujeres e historia: reflexiones sobre experiencias vividas en los espacios públicos y privados*. Málaga: Universidad, 1993
10. Torns, Teresa. *Tiempos, trabajo y género*. Barcelona: Universitat, 2001
11. Nash, Mary. *Més enllà del silenci. Les dones a la història de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1988
12. Espriu, Agustí ; Nogueras, Núria ; Pons, M. Assumpció de. *Aproximació històrica al mite de Synera*. Barcelona: Curial, 1983
13. Pons i Guri, Josep M. *Quan nasqué, s'emancipà i s'organitzà una vila. Arenys de Mar 1574-1720*. Arenys de Mar: Ajuntament, 1999
14. Palmer Pons, Jordi. *Del teler quadrat al teler rodó: inicis del teixit de punt mecànic (segles XVI-XIX)*. Argentona: La Comarcal, 1997
15. Palmer Pons, Jordi. *Comentaris relacionats amb les puntes al coixí: importants fets que contribuïren al seu desenvolupament a Catalunya (segles XVI-XX)*. Arenys de Mar: l'autor, 1996
16. Carrasco, Cristina (ed.). *Mujeres y economía: nuevas perspectivas para nuevos y viejos problemas*. Barcelona: Icaria, 1999
17. Pons i Guri, Josep M. *Museu Marès de la Punta*. Arenys de Mar: Ajuntament, 1985
18. Vilanova, Mercedes. *Les majories invisibles: explotació fabril, revolució i repressió*. Barcelona: Icaria, 1995
19. Pla Rovira, Imma. *Les puntes al coixí a Catalunya: ahir i avui*. Taller editorial Mateu, 2002
20. Descobriu Arenys de Munt (colecciónable editado por la concejalía de Cultura del Ayuntamiento)
21. Arenyos, marzo 1994
22. Amades, Joan. *Costumari català: el curs de l'any. 5 vol.* Barcelona: Salvat, 1950-1956
23. Ràfols, J.F. (dir.). *Diccionario de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares*. Barcelona: Millà, 1951
24. *La Puntaire, raons d'un mite*. Trabajo de investigación del IES Tres Turons de Arenys de Mar, 1996
25. Zamora, Francisco de. *Diario de los viajes hechos en Cataluña*. Barcelona: Curial, 1973
26. Gómez Torruella, M. *Puntes i punitaires*. Trabajo de investigación del IES Sa Palomera de Blanes, 2004
27. Borderías, Cristina (ed). *Les dones i la història al Baix Llobregat I*. Centre d'Estudis Comarcals del Baix Llobregat: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002
28. Martínez Veiga, Ubaldo. *Mujer, trabajo y domicilio: los orígenes de la discriminación*. Barcelona: Icaria, 1995
29. Palmer i Pons, Jordi. *El tèxtil i el punt a Arenys de Mar de 1574 a 1936*. Arenys de Mar: La Copisteria, 1991
30. Pla Cargol, Joaquim. *Art popular i de la llar de Catalunya*. Barcelona: Parsifal, 1995
31. Pons i Guri, Josep M. *Algunos documentos sobre encajes y su comercio*. Circular núm. 9, de junio de 1961 (Arxiu Municipal Fidel Fita)
32. Ulloa Torres, Liliana. *La tradición textil en la construcción de la identidad de tejedoras aymara del Norte de Chile*. (Tesis de licenciatura, Universidad de Barcelona. Departamento de Antropología Cultural e Historia de América y de África, 2003)
33. Young, Arthur. *Viatge a Catalunya, 1787: un anglès a Catalunya en el segle XVIII*. Barcelona: Ariel, 1969
34. Arxiu Municipal Fidel Fita: inventarios, libros de existencias, libros de ventas y libros de compras de la familia Castells

Fabricants de puntes del segle XIX fins al primer quart del segle XX. Breus apunts

Neus Ribas San Emeterio
Directora del Museu d'Arenys de Mar

Avui en dia la punta artesana està associada a una activitat lúdica que realitzen en la seva majoria dones a través d'associacions, escoles o tallers, casals. Són escasses les persones que facin de la producció de punta artesana un negoci o una activitat professional. La realitat és que, sense voler entrar massa en detalls, la punta ha perdut el seu protagonisme a la indumentària i roba de la llar i tampoc la punta anomenada contemporània ha trobat el seu espai. Però aquesta situació era molt diferent dins el període que va de principis del segle XIX fins als inicis de la Guerra Civil, i que analitzem tot seguit.

El negoci de la punta a Catalunya és molt antic i experimenta un seguit de canvis durant el segle XIX. En finalitzar la guerra contra els francesos, Barcelona, diversos pobles del Baix Llobregat, la comarca del Maresme i el nucli de l'Arboç del Penedès, es converteixen en els territoris on es desenvolupa aquest negoci que gaudeix de prestigi a tota Espanya. Cal precisar que la fabricació de puntes, tot i la importància que va tenir a Catalunya, mai va assolir la repercussió social i econòmica d'altres sectors, com podia ser la indústria del cotó. Una de les característiques és la forma de treball que a diferència d'altres indústries tèxtils no es concentra en un espai com és la fàbrica. El rander, o fabricant de puntes, encarregava a la treballadora –puntaire– unes quantitats del producte, li donava el patró i el fil per a la seva realització, i la puntaire el realitzava a la seva llar. Un cop finalitzat, el rander s'encarregava del muntatge i la comercialització. La mà d'obra era fonamentalment femenina; en moltes ocasions els ingressos de les puntaires van permetre sostenir l'economia familiar. La industrialització del sector tèxtil, que es va introduir a Catalunya a principis del segle XIX, no va eliminar la punta artesana que va mantenir la seva importància, com a la resta d'Europa, fins a finalitzar la Primera Guerra Mundial.

Antecedents, segle XVIII

Sobre el negoci de la punta al segle XVIII es conserven diversos testimonis. El baró de Maldà, en els seus escrits sobre Catalunya, s'admira quan a Arenys de Mar veu tantes puntaires treballant amb *sos coixins*. En el cas de Mataró descriu així la dedicació de les dones a aquest negoci: “*En quan el treball de les dones, i minyones, és de puntes de fil blanc, primoroses de moltes de dites puntes i no es veu altra cosa que abundància de coixins de puntes treballant les mataronines dintre de les entrades de les cases*”.¹

El comerç amb Amèrica és un element d'estímul d'aquesta indústria. A finals del segle, quan el comerç transatlàntic estava totalment alliberat del monopol amb Cadis, dels ports de Mataró i Arenys de Mar sortien vaixells amb productes realitzats a la comarca, entre ells les blondes. En el cas mataroní, Francesc Costa fa referència a Josep Riera i Cia, Onofre Sala o Pere Màrtir Viladessau, que entre d'altres productes envien blondes i puntes. A Mataró, l'any 1807, es comptabilitzen 17 fàbriques de blonda i 7 d'encaixos de fil.² Destaca l'establiment fundat l'any 1760 per Francesc Dorda i Josep Cantallops, que l'any 1768 es converteix en la *Sociedad de Puntas Blondinas* amb la incorporació de Joan Cristòfol Camín.

Els negocis de punta a Arenys de Mar i alguns pobles de l'Alt Maresme com Calella, Canet o Pineda han estat estudiats per Josep M. Pons i Guri i Jordi Palomer. El primer en l'article *El Museu de la Punta d'Arenys de Mar* ofereix una extensa relació de les diverses famílies arenyenques que es van dedicar a aquest negoci. En el cas d'Arenys de Mar menciona els noms de *Josep Mir i Balís, Narcís Boix, Marià Sàbet* (que després s'estableix a

1.- Maldà, Rafael d'Amat i de Cortada, baró de. *Calaix de sastre*. Barcelona: Curial, 1988.

2.- Costa i Oller, Francesc. *Mataró al segle XVIII. Anys de Borbons, negocis, pirates i el Déu dels exèrcits*. Mataró: Patronat Municipal de Cultura, 1988, p. 53 i 107.

Fabricantes de encaje del siglo XIX hasta el primer cuarto del siglo XX. Breves apuntes

Neus Ribas San Emeterio
Directora del Museu d'Arenys de Mar

Hoy en día el encaje artesano está asociado a una actividad lúdica que realizan en su mayoría mujeres a través de asociaciones, escuelas o talleres. Son escasas las personas que hacen de la producción de encaje artesano un negocio o una actividad profesional. La realidad es que, sin querer entrar a debatir sobre el tema, el encaje ha perdido su protagonismo en la indumentaria y el ajuar doméstico y tampoco el encaje denominado contemporáneo ha encontrado su espacio. Pero esta situación era muy diferente en el período comprendido entre principios del siglo XIX y el inicio de la Guerra Civil, y que analizamos a continuación.

El negocio del encaje en Cataluña es muy antiguo y en el siglo XIX experimenta una serie de cambios. Al finalizar la guerra contra los franceses, Barcelona, diversos pueblos del Baix Llobregat, la comarca del Maresme y el núcleo de l'Arboç del Penedès se convierten en los territorios donde se desarrolla este negocio que goza de prestigio en toda España. Hay que tener en cuenta que la fabricación de encaje, a pesar de la importancia que tuvo en Cataluña, nunca consiguió la repercusión social y económica de otros sectores, como podía ser la industria del algodón. Una de las características es la forma de trabajo que a diferencia de otras industrias textiles no se concentra en un espacio como es la fábrica. El *rander*, o fabricante de encaje, encargaba a la trabajadora –encajera– unas cantidades del producto, le daba el patrón y el hilo para su realización, y ésta lo realizaba en su casa. Una vez finalizado, el comerciante de encaje se encargaba de su montaje y comercialización. La mano de obra era fundamentalmente femenina; en muchas ocasiones los ingresos de las encajeras permitían sostener la economía familiar. La industrialización del sector textil, que se inició en Cataluña a principios del siglo XIX, no eliminó el encaje artesano que mantuvo su importancia, como en el resto de Europa, hasta finalizar la Primera Guerra Mundial.

Antecedentes, siglo XVIII

Sobre el negocio del encaje en el siglo XVIII se conservan diversos testimonios. El barón de Maldà, en sus escritos sobre Cataluña, se admira cuando en Arenys de Mar ve tantas encajeras trabajando con sus cojines. En el caso de Mataró describe así la dedicación de las mujeres a este negocio: *“En cuanto al trabajo de las mujeres, y criadas, es de encajes de hilo blanco, primorosos de muchos de dichos encajes y no se ve otra cosa que abundancia de cojines de encaje trabajando las mataronenses dentro de las entradas de las casas”*.¹

El comercio con América será un elemento de estímulo de esta industria. A finales del siglo, cuando el comercio transatlántico estaba totalmente liberado del monopolio con Cádiz, de los puertos de Mataró y Arenys de Mar salían barcos con productos realizados en la comarca, entre ellos las blondas. En el caso de Mataró, Francesc Costa hace referencia a Josep Riera y Cia, Onofre Sala o Pere Màrtir Viladessau, quienes, entre otros productos, enviaban blondas y encajes. En Mataró, en 1807, se contabilizan 17 fábricas de blonda y 7 de encajes de hilo.² Destaca el establecimiento fundado en 1760 por Francesc Dorda y Josep Cantallops, que en 1768 se convierte en la Sociedad de Puntas Blondinas con la incorporación de Joan y Cristòfol Camín.

Los negocios de encaje en Arenys de Mar y algunos pueblos del Maresme como Calella, Canet o Pineda han sido estudiados por Josep M. Pons i Guri y Jordi Palomer. El primero, en el artículo *El Museu Marès de la Punta*, ofrece una extensa relación de las diversas familias que se dedicaron a este negocio. De Arenys de Mar menciona los nombres de Josep Mir i Balís, Narcís Boix, Marià Sàbet (que después se establece en La Habana), Antoni Pasqual, Jaume Arnau, Josep Carbonell, Pere Parlet, Pau Fita, Sever Bofill, Miquel Catarineu, Joan

1.- Maldà, Rafael d'Amat i de Cortada, baró de. *Calaix de sastre*. Barcelona: Curial, 1988.

2.- Costa i Oller, Francesc. *Mataró al segle XVIII. Anys de Borbons, negocis, pirates i el Déu dels exèrcits*. Mataró: Patronat Municipal de Cultura, 1988, p. 53 i 107.

*l'Havana) Antoni Pasqual, Jaume Arnau, Josep Carbonell, Pere Parlet, Pau Fita, Sever Bofill, Miquel Catarineu, Joan Padrinas i Josep Gallart, aquest darrer el més important de la comarca.*³

Calella durant el segle XVIII viu el període de desenvolupament del negoci de la punta que es veurà substituït al segle següent per la indústria tèxtil. “Cap a 1758 l’empenta de les activitats comercials, de les feines de punta i l’auge de les drassanes es fa patent a causa del creixement dels interessos i dels intercanvis tèxtils i comercials, i del contraband amb França per mar o per camí ral... Amb indústries de fil i la seda, ocupen 2.300 dones de la vila, fent punta a casa amb un producte anual de 7.800 peces, i en propietat de Jaume Basart, Miquel Pla, Isidre Forest i Manuel Buch. El procés d’industrialització donà un pas qualitatius el 1767 amb l’aparició del primer teler de mitges de cotó...”⁴

Però el text més clàssic a l’hora de parlar de la punta al Maresme és, sens dubte, el de Francisco de Zamora, funcionari del govern de Carles III i probablement agent del ministre Floridablanca. Els seus escrits van ser editats amb el títol *Diario de los viajes hechos en Cataluña* que va realitzar a finals del segle XVIII. L’autor fa una llarga descripció d’Arenys de Mar com a una vila molt pròspera i on menciona la importància que hi té el negoci de la punta: “Se hacen blondas y encajes. Comercian en América y otros varios puertos de España y Europa, hasta Rusia... Se consideran 1.500 mujeres ocupadas en el trabajo de los encajes, regulándose su tal labor a 55 mil libras... Tiene diferentes mujeres que se ocupan a enseñar las niñas de coser, bordar y hilar y de la labor de encajes, pagándoles una friolera cada mes”⁵.

Els canvis en el sector puntaire: la moda i la industrialització

Al segle XIX, amb la incorporació del cotó, Catalunya inicia la revolució industrial. L’any 1805 Barcelona compta amb una indústria tèxtil de filats, teixits i pintats de cotó, obradors de mitgeria de seda i teixits de llana i seda. El cotó deixa en un segon terme la indústria de la seda. L’aparició dels telers mecànics i la concentració de la producció van generar un canvi espectacular en el sector tèxtil. Les puntes en molts casos van mantenir la

producció artesana, però també van aprofitar els canvis en el tèxtil per a modernitzar les seves estructures amb fabricants que controlaven tots els processos de fabricació: “Els teixits de seda, considerats de sempre articles de luxe, han vist al llarg del segle XIX accentuada aquesta condició. Si el País Valencià havia estat el feu de la indústria sedera, a la segona meitat d'aquest segle la situació comença a invertir-se a favor de Catalunya; el 1856 les quotes fiscals de les indústries sederes de València i Barcelona representen el 53,5 per cent i el 17,4 per cent del total espanyol respectivament; el 1900 la situació ha canviat radicalment, i mentre el percentatge de València és de 36,3, el de Barcelona és ja el 47,2 del total espanyol”⁶.

L’any 1850 hi havia dedicades a aquest ofici 34.000 dones a Catalunya dins la zona costanera que va de Lloret a Vilanova i la Geltrú.⁷ Àngels Solà en el seu estudi sobre les puntaires del Baix Llobregat, parla de les seves condicions laborals poc favorables i constata que a més de la base de treballadores –les puntaires–, existia un grup més especialitzat de *donadores, capceres o merceres* que desenvolupaven una tasca intermèdia entre el rander i les puntaires.⁸ A més d’aquest grup, trobaríem els fabricants que, tot i rebre aquest nom, treballaven amb punta artesana.

A aquests canvis productius s’hi afegeixen els canvis socials que suposen també una modificació en el negoci de la punta. “L’alleujament –per bé que no pas l’anul·lació, cal remarcar-ho– de les diferències que, al medi urbà, i per la simple manera de vestir, permetien de classificar socialment totes les dones d’un cop d’ull. Un exemple en pot ser ben il·lustratiu: tot referint-se a com és d’afavoridor el coll de puntes, s’afirma en *La Mujer en su Casa que l'utilitzen “totes les classes socials; com que s’imita amb materials tan vulgars–s’hi afegeix–, tant es guarneixen amb ell la humil obrera com la gran senyora”*. Per si hi havia cap dubte de la seva autèntica posició –els sectors millor situats de les classes mitjanes repeteixen el model de la *high life* tot defensant-se del mimetisme dels qui es considera inferiors–, acaba: “però allò que és bo, sobretot en

3.- Pons i Guri, Josep M. *Museu Marès de la Punta*. Arenys de Mar: Ajuntament, 1985, p. 14.

4.- Gelabertó i Orué, Joan Carles. *Revolució liberal i guerra civil a la Marina de la Selva*. Mataró: Caixa d’Estalvis Laietanta, 1991, p. 27.

5.- Zamora, Francisco de. *Diario de los viajes hechos en Cataluña*. Barcelona: Curial, 1973, p. 390-392.

6.- Termes, Josep. *De la revolució de setembre a la fi de la guerra civil, 1868-1939*. Barcelona: Edicions 62, 1987, p.120.

7.- Solà, Àngels. *Les puntaires del Baix Llobregat. Primeres notes per a un estudi socioeconòmic* dins, Cristina Borderías (ed). *Les dones i la història al Baix Llobregat I*. Centre d’Estudis Comarcals del Baix Llobregat : Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2002. En aquest article, Àngels Solà ens remet a l’obra d’Esteban Sayró *Industria algodonera de Cataluña*. Madrid, 1842.

8.- Ibídem, p. 315-336.

*Padrinas y Josep Gallart, este último el más importante de la comarca.*³

Calella, en el siglo XVIII, vive el período de desarrollo del negocio del encaje que quedará sustituido en el siglo siguiente por la industria textil. *“Hacia 1758 el aumento de las actividades comerciales, de los trabajos de encaje y el auge de las atazaranas se hace patente a causa del crecimiento de los intereses y de los intercambios textiles y comerciales, y del contrabando con Francia por mar o por caminos... con industrias de hilo y la seda, ocupan a 2.300 mujeres de la villa, haciendo encaje en casa con un producto anual de 7.800 piezas, y en propiedad de Jaume Basart, Miquel Pla, Isidre Forest y Manuel Buch. El proceso de industrialización da un paso cualitativo en 1767 con la aparición del primer telar de medias de algodón...”*⁴

Pero el texto más clásico al hablar del encaje en el Maresme es, sin duda, el de Francisco de Zamora, funcionario del gobierno de Carlos III y probablemente agente del ministro Floridablanca. Sus escritos fueron editados con el título *Diario de los viajes hechos en Cataluña* que realizó a finales del siglo XVIII. El autor hace una larga descripción de Arenys de Mar como una villa muy próspera y menciona la importancia que allí tiene el negocio del encaje: *“Se hacen blondas y encajes. Comercian en América y otros varios puertos de España y Europa, hasta Rusia... Se consideran 1.500 mujeres ocupadas en el trabajo de los encajes, regulándose su tal labor a 55 mil libras... Tiene diferentes mujeres que se ocupan a enseñar las niñas de coser, bordar y hilar y de la labor de encajes, pagándoles una friolera cada mes”*.⁵

Los cambios en el sector de los encajes: la moda y la industrialización

En el siglo XIX, con la incorporación del algodón, Cataluña inicia la revolución industrial. En 1805 Barcelona cuenta con una industria textil de hilados, tejidos y pintados de algodón, talleres de medias de seda y tejidos de lana y seda. El algodón deja en un segundo plano a la industria de la seda. La aparición de los telares mecánicos y la concentración de la producción generaron un cambio espectacular en el sector textil. El encaje en muchos casos mantuvo la producción artesana, pero también aprovechó los cambios en el textil para

modernizar su estructura con fabricantes que controlaban todos los procesos de fabricación: *“Los tejidos de seda, considerados desde siempre artículos de lujo, han visto a lo largo del siglo XIX acentuada esta condición. Si Valencia había sido el feudo de la industria sedera, en la segunda mitad de este siglo la situación empieza a invertirse a favor de Cataluña; en 1856 las cuotas fiscales de las industrias sederas de Valencia y Barcelona representan el 53,5 por ciento y el 17,4 por ciento del total español respectivamente; en 1900 la situación ha cambiado radicalmente, y mientras el porcentaje de Valencia es de 36,3, el de Barcelona es ya el 47,2 del total español”*.⁶

En 1850 había dedicadas a este oficio 34.000 mujeres en Cataluña, en la zona costera desde Lloret a Vilanova i la Geltrú.⁷ Àngels Solà, en su estudio sobre las encajeras del Baix Llobregat, habla de sus condiciones laborales poco favorables y constata que además de la base de trabajadoras –las encajeras–, existía un grupo más especializado de donadoras, o merceras que desarrollaban una tarea intermedia entre el fabricante de encaje y las encajeras.⁸

A estos cambios productivos se añadirán los cambios sociales que supondrán también una modificación en el negocio del encaje. *“La progresiva desaparición –que no la anulación, hay que remarcarlo– de las diferencias en el medio urbano, y simplemente por la manera de vestir, permitían clasificar socialmente todas las mujeres de un vistazo. Un ejemplo puede ser bien ilustrativo: refiriéndose como favorece el cuello de encaje, se afirma en la Mujer en su Casa que lo utilizan “todas las clases sociales”; “como se imita con materiales tan vulgares” –añade–, “lo mismo se viste con él la humilde obrera como la gran señora”*. Pero *por si había alguna duda de su autentica posición –los sectores mejor situados de las clases medias repiten el modelo de la high life defendiéndose del mimetismo de los que considera inferiores–, y acaba: “pero aquello que es bueno, sobretodo en los encajes, se reconoce siempre, y las verdaderas elegantes no tienen nada que temer; los géneros baratos no pueden rivalizar con los bellos guipures que han pagado tan caros y que representan muchas veces ellos solos el precio de diversos vestidos”*.⁹

Respecto al vestido y el ajuar, se consigue entonces la plena mecanización del textil, que incluía, desde mediados del siglo, sectores tan tradicionalmente manuales como los del encaje. En 1896, por ejemplo,

3.- Pons i Guri, Josep M. *El Museu Marès de la Punta*. Arenys de Mar: Ajuntament, 1985, p. 14.

4.- Gelabertó i Orús, Joan Carles. *Revolució liberal i guerra civil a la Marina de la Selva*. Mataró: Caixa d'Estalvis Laietanta, 1991, p. 27.

5.- Zamora, Francisco de. *Diario de los viajes hechos en Catalunya*. Barcelona: Curial, 1973, p. 390-392.

6.- Termes, Josep. *De la revolució de setembre a la fi de la guerra civil, 1868-1939*. Barcelona: Edicions 62, 1987, p.120.

7.- Solà, Àngels. *Les puntaires del Baix Llobregat. Primeres notes per a un estudi socioeconòmic en*, Cristina Borderías (ed). *Les dones i la història al Baix Llobregat I*. Centre d'Estudis Comarcals del Baix Llobregat : Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002. En este artículo, Àngels Solà nos remite a la obra de Esteban Sayré *Industria algodonera de Cataluña*. Madrid, 1842.

8.- *Ibidem*, p. 315-336.

9.- Pérez-Villanueva, Isabel. *Modes i dones dentro del catàlogo Espanya fi de segle 1898*. Barcelona: Fundació la Caixa, 1997, p. 154.

les puntes, s'hi reconeix sempre, i les veritables elegants no tenen res a témer; els gèneres barats no poden rivalitzar amb els bells guipurs que han pagat tant cars i que representen moltes vegaades tots sols el preu de diversos vestits".⁹

Pel que fa al vestit i l'aixovar, s'aconsegueix aleshores la plena mecanització del tèxtil, que incloïa, des de mitjan segle, sectors tan tradicionalment manuals com els de les puntes. L'any 1896, per exemple, s'anuncien *mantillas, blonda, tules y encajes legítimos y imitaciones*, per diferenciar les peces artesanes de les confeccionades en sèrie. Tot i la competència de la indústria mecànica, molts randers mantenen la punta artesana en la realització de mantellines que durant la primera meitat del segle XIX són encara molt populars.

A la segona meitat del segle XIX, la burgesia catalana viu un dels moments de gran esplendor, especialment entre els anys 1876 i 1886. L'anomenada "febre d'or" és un període en què molts randers reben gran encàrrecs i arriben a ser força coneguts –Fiter, Castells, Rimblas...– que, a més de mantenir la realització de productes bàsics, evolucionen amb productes exclusius i participen en mostres internacionals.

La indústria puntaire a la comarca del Maresme

Fins a la primera meitat del segle XIX, la producció tèxtil al Maresme es centra en la seda, matèria essencial per a la fabricació de blondes, de les quals les catalanes seran algunes de les més reconegudes a Espanya i Amèrica. A partir de 1815 comença a introduir-se el cotó que s'importa d'Amèrica: "Durant els anys de la postguerra, la indústria de la seda havia perdut la importància d'èpoques passades, quan s'enviaven a Amèrica grans quantitats de blondes, encaixos, vels, etc. De tota manera, en mantenir un bon nivell de competència amb França, durant les dècades dels anys deu i vint va anar continuant la seva producció i comerç sense massa entrebancs".¹⁰

Francesc Costa estudia la *Contribució d'Indústria i Comerç de Mataró* dels anys 1836 al 1856 a *Mataró Liberal 1820-1856*, i mostra l'evolució del negoci de la punta. L'any 1841 s'arriba al punt àlgid amb 15 fabricants i aquesta xifra descendeix pràcticament a la meitat amb 7 fabricants l'any 1856. La revolució industrial centrada en la indústria del punt a Mataró probablement desplaça la indústria randera. En el cas d'Arenys de Mar el negoci de la punta mantindrà la seva importància: "Entre els més importants randers de la passada centúria hi destaquen especialment els



Retrat de Mercè Riera, vídua del rander Jaume Artigas

Retrato de Mercè Riera, viuda del encajero Jaume Artigas

d'Arenys de Mar. Dins de la primera meitat d'aquell segle hi són famosos Tomàs Pascual, Francesc Esparragó de Colomer, Joan Catarineu, Josefa Costa Valldeoriola, el pilot retirat Miquel Guri i Donjo i Fidela Torres. Més tard Francesc Colomer i Esparragó seguí el negoci a la mort de la seva mare fins al 1867, Josefa Espriu fins al 1854, Antoni Sagrera fins al 1866, Antoni Torrent i Antònia Fita i Colomer fins al 1874 i Manuela Fita que comença l'activitat el 1865, continuada pel seu marit Eloi Doy i Cassà fins a darreries de segle. Al darrer terç d'aquella centúria, s'hi afegeixen Gertrudis Simón de Barrera, Antoni Baixeres Feu, Josefa Mas Carreras de Massuet, Josefa Romaguera, Joaquim Mora, Jaume Artigas i, sobretot els consorts Marià Castells i Diumeró i Anna Maria Simon...".¹¹

9.- Pérez-Villanueva, Isabel. *Modes i dones dins el catàleg Espanya fi de segle 1898*. Barcelona: Fundació la Caixa, 1997, p. 154.

10.- Costa i Oller, Francesc. *Mataró liberal 1820-1856. La ciutat dels burgesos i els proletaris*. Mataró: Caixa d'Estalvis Laietana, 1985, p. 142.

11.- Pons i Guri, Josep M. *Museu Marès de la Punta*. Arenys de Mar: Ajuntament, 1985, p. 20.

se anuncian mantillas, blonda, tules y encajes legítimos e imitaciones, para diferenciar las piezas artesanas de las confeccionadas en serie. A pesar de la competencia de la industria mecánica muchos encajeros mantienen el encaje artesano en la realización de mantillas que durante la primera mitad del siglo XIX son aún muy populares.

En la segunda mitad del siglo XIX, la burguesía catalana vive uno de los momentos de gran esplendor, especialmente entre los años 1876 y 1886. La llamada “fiebre del oro” es un período en que muchos encajeros reciben grandes encargos y llegan a ser muy conocidos –Fiter, Castells, Rimblas...– que, además de mantener la realización de productos básicos, evolucionan con productos exclusivos y participan en muestras internacionales.

La industria encajera en la comarca del Maresme

Hasta la primera mitad del siglo XIX, la producción textil en el Maresme se centra en la seda, materia esencial para la fabricación de blondas, de las cuales las catalanas serán algunas de las más apreciadas en España y América. A partir de 1815, empieza a introducirse el algodón que se importa de América: “Durante los años de la posguerra, la industria de la seda había perdido la importancia de épocas pasadas, cuando se enviaban a América grandes cantidades de blondas, encajes, velos, etc. A pesar de este hecho, al mantener un buen nivel de competencia con Francia, durante las décadas de los años diez y veinte mantuvieron su producción y comercio sin demasiados problemas.¹⁰

Francesc Costa estudia la *Contribución de Industria y Comercio de Mataró* desde 1836 a 1856 en *Mataró Liberal 1820-1856*, y muestra la evolución del negocio del encaje: en 1841 se llega al punto álgido con 15 fabricantes y esta cifra desciende prácticamente a la mitad con 7 fabricantes en 1856. La revolución industrial centrada en la industria del punto en Mataró probablemente desplaza la industria del encaje. En Arenys de Mar este negocio mantendrá su importancia: “Entre los más importantes encajeros de la pasada centuria, destacamos especialmente los de Arenys de Mar. En la primera mitad de aquel siglo fueron famosos Tomàs Pascual, Francesc Esparragó de Colomer, Joan Catarineu, Josefa Costa Valdeoriola, el piloto retirado Miquel Guri i Donjo y Fidela Torres. Más tarde Francesc Colomer i Esparragó siguió el negocio a la muerte de su madre hasta el 1867, Josefa Espriu hasta 1854, Antoni Sagrera hasta 1866, Antoni Torrent y Antònia Fita i Colomer hasta 1874 y Manuela Fita que inció la actividad en 1865 continuada por su marido Eloy Doy i Cassà hasta finales del siglo. En el último tercio de aquella centuria, se añadieron Gertrudis Simón de Barrera, Antoni Baixeres Feu,

Josefa Mas Carreras de Massuet, Josefa Romaguera, Joaquim Mora, Jaume Artigas y, sobretodo los consortes Marià Castells i Diumeró y Anna Maria Simon...¹¹

En los libros de contribución industrial que se conservan en el Archivo Municipal Fidel Fita de Arenys de Mar se observa perfectamente la evolución de este negocio. Entre 1880 y 1890 aparecen como encajera con tienda los nombres de Eloy Doy Cassà, Josefa Mas de Massuet, Mariano Castells i Diumeró, Josefa Romaguera i Costa y Gertrudis Simon de Barrera. En los años 1887-1888 se dan de alta Concepció Corbera Borrell, Irene Fontrodona Maurell y Rosa Muñoz Fontrodona, y se da de baja Josefa Mas de Massuet. En 1901, Marià Castells i Diumeró cambia la categoría de su contribución en lugar de encajera con tienda por la de fabricante de blondas y encajes, denominación con la que se mantendrá a partir de entonces el negocio. Este mismo cambio lo realiza Rosa Muñoz en 1910, hecho que seguramente demuestra un aumento de la producción. Entre 1900 y 1910 se dan de baja Eloy Doy y Gertrudis Simón Batlle (1905) y se da de alta María Dedeu Casa. A partir de estos años se empieza a detectar un descenso del negocio. Hasta 1927 van desapareciendo los diferentes negocios de encajes: Àngela Doy Fita en 1912, María Dedeu en 1921 y Joaquim Mora en 1927. A partir de 1927 y hasta los años 40 los datos no son completos, pero podemos señalar que el negocio del encaje ha sufrido un fuerte descenso en Arenys de Mar.

La Casa Artigas inicia el negocio en 1887 con Rosa Muñoz i Fontrodona, de Caldes d'Estrac, nacida en 1847. En 1887 aparece dada de alta como encajera con tienda en las hojas de la *Contribución Industrial de Arenys de Mar*. En 1917 el negocio pasa a su hijo Jaume Artigas y después a su viuda, Mercè Riera. Los últimos representantes fueron Rosa y Josep Artigas i Riera que mantuvieron el negocio hasta 1962. Los libros de cuentas de la Casa Artigas, como se conoció popularmente, conservados en el Archivo Municipal Fidel Fita de Arenys de Mar muestran cómo trabajaban para casas de toda Cataluña: Malgrat, Sabadell, Blanes, Torroella de Montgrí, Portbou y evidentemente Barcelona, pero también encontramos referencias de ventas en Bilbao. En los años 20, la Casa Artigas ha extendido su negocio i aparecen ciudades como San Sebastián, Madrid, Santa Cruz de Tenerife, La Habana, San Francisco...

Adelaida Ferrer, maestra de encajeras y autora de diversos artículos sobre el tema, destaca en la comarca del Maresme además de los Castells de Arenys de Mar o los Rimblas de Sant Andreu de Llavaneres.

10.- Costa i Oller, Francesc. *Mataró liberal 1820-1856. La ciutat dels burgesos i els proletaris*. Mataró: Caixa d'Estalvis Laietana, 1985, p. 142.

11.- Pons i Guri, Josep M. *Museu Marès de la Punta*. Arenys de Mar: Ajuntament, 1985, p. 20.

Als llibres de contribució industrial que es conserven a l'Arxiu Municipal Fidel Fita s'observa perfectament l'evolució del negoci. Entre 1880 i 1890 apareixen com a *encajera con tienda* els noms d'Eloi Doy Cassà, Josefa Mas de Massuet, Mariano Castells i Diumeró, Josefa Romaguera i Costa, i Gertrudis Simon de Barrera. A la contribució de l'any 1887-1888 es donen d'alta Concepció Corbera Borrell, Irene Fontrodona Maurell i Rosa Muñoz Fontrodona i es dona de baixa Josefa Mas de Massuet. L'any 1901, Marià Castells i Diumeró canvia la categoria de la seva contribució en lloc de *encajera con tienda* per la de *fabricante de blondas y encajes*, denominació amb la que es mantindrà a partir d'ara el negoci. Aquest mateix canvi el fa Rosa Muñoz l'any 1910, fet que segurament demostra un augment de la producció. Entre els anys 1900 i 1910 es donen de baixa Eloi Doy i Gertrudis Simon Batlle (1905) i es dóna d'alta Maria Dedeu Casa. A partir d'aquests anys es comença a detectar una davallada del negoci. Fins l'any 1927 van desapareixer la majoria dels negocis de puntes: Àngela Doy Fita l'any 1912, l'any 1921 Maria Dedeu i l'any 1927 Joaquim Mora. A partir de l'any 1927, i fins als anys 40, les dades no són completes, però podem assenyalar que el negoci de la punta ha patit una forta davallada a Arenys de Mar. La Casa Artigas inicia el negoci l'any 1887 amb Rosa Muñoz i Fontrodona de Caldes d'Estrac, nascuda l'any 1847. L'any 1887 apareix donada d'alta com a *encajera con tienda* als fulls de la *Contribució Industrial d'Arenys de Mar*. L'any 1917 passa al seu fill Jaume Artigas i després a la vídua d'aquest, Mercè Riera. Els darrers van ser Rosa i Josep Artigas i Riera que van mantenir el negoci fins l'any 1962. Els llibres de comptes de la Casa Artigas, com es coneixia popularment, conservats a l'Arxiu Municipal Fidel Fita d'Arenys de Mar mostren com van treballar per a cases de tota Catalunya: Malgrat, Sabadell, Blanes, Torroella de Montgrí, Portbou i evidentment Barcelona, però també trobem referències de vendes a Bilbao. Als anys 20, la Casa Artigas ha estès el seu negoci i apareixen ciutats com Sant Sebastià, Madrid, Santa Cruz de Tenerife, l'Havana, San Francisco...

Adelaida Ferrer, mestra de puntaires i autora de diversos articles sobre el tema, destaca a la comarca del Maresme, a més dels Castells d'Arenys de Mar, els Rimblas de Sant Andreu de Llavaneres. Durant la segona meitat del segle xix, el matrimoni de Josep Rimblas i Laia Bassó es van dedicar al negoci de puntes, que va prosperar fins l'any 1926, moment en què Joan Rimblas va canviar el negoci.

Barcelona i el Baix Llobregat

L'Hospitalet de Llobregat va ser un dels grans centres de producció de puntes durant el segle xix. D'aquesta ciutat era oriünda Maria Rosa Creixells i Valls, que l'any 1858 es va traslladar a Madrid amb el seu marit, on es va convertir en subministradora de la cort d'Isabel II. La seva filla, Pilar Huguet i Creixells, va ser una de les primeres autòres a Espanya dedicada a l'estudi de la punta; el seu llibre *Historia y técnica del encaje* parla de la importància de la indústria de la punta a Catalunya i sobretot del seu prestigi. En aquesta obra, Pilar Huguet menciona un vestit de *xantilli* per a Isabel II que va ser realitzat en part per Maria i Anna Valls de l'Hospitalet de Llobregat, mare i tia respectivament de Rosa Creixells.¹²

L'any 1881 a la ciutat de Barcelona hi havia nou fàbriques dedicades a la realització de la punta: *D. Antonio Cabañeras, Viuda y Hermanos de José Fiter, D. Jaime Vives, Sres. Capmany y Volart, D. José O. Vives, Sra. Viuda de Mora, D. José Pi Solanas, D. Ricardo Fauste y Cia, y Sres Pons y Domínguez*¹³. D'aquests fabricants de puntes van destacar José Fiter i Josep Margarit, totes dues firmes van participar a l'Exposició Universal de Londres de 1851. Margarit, establert al carrer Portaferrissa 11, va treballar per a la casa reial realitzant un vestit de punta negra per a Isabel II, l'any 1850. Un altre rander destacat va ser Jaume Vives, que probablement va iniciar el negoci l'any 1856 i era un dels més apreciats per la societat barcelonina. Va rebre una medalla de bronze a l'Exposició Universal de Barcelona de 1888. Al tombant del segle, la casa es coneix com a *Fábrica de Blondas, Bruselas y Encajes de Jaime Vives*. El fill de Jaume, Ricardo Vives, continuà amb la tradició familiar puntaire, fins que morí accidentalment el 1913, deixant tres fills. Uns anys més tard, es fundà *Hijos de R. Vives*. La producció de puntes es distribuïa entre Sant Vicenç dels Horts, on es feien les puntes de color negre, mentre que les puntes blanques es donaven a fer, en gran part, a les

imatge publicitària de la Casa Vives
Imagen publicitaria de la Casa Vives

12.- Huguet i Creixells, Pilar. *Historia y técnica del encaje*. Madrid: Renacimiento, 1914, p. 40.

13.- Fiter Inglés, José. *La fabricación de los encajes; su historia, su porvenir*. Conferència del 31 de gener de 1881 al Fomento de la Producción Española.

En la segunda mitad del siglo XIX el matrimonio de Josep Rimblas y Laia Bassó se dedicó al negocio del encaje, que prosperó hasta 1926, cuando Joan Rimblas cambió de ocupación.

Barcelona y el Baix Llobregat

L'Hospitalet de Llobregat fue uno de los grandes centros de producción de encaje durante el siglo XIX. De esta ciudad era oriunda María Rosa Creixells i Valls, que en 1858 se trasladó a Madrid con su marido, donde se convirtió en subministradora de la corte de Isabel II. Su hija, Pilar Huguet i Creixells, fue una de las primeras autoras en España dedicada al estudio del encaje; en su libro *Historia y técnica del encaje* habla de la importancia de esta industria en Cataluña y sobretodo de su prestigio. En esta obra, Pilar Huguet menciona un vestido de *chantilly* para Isabel II que fue realizado en parte por María y Anna Valls de l'Hospitalet de Llobregat, madre y tía respectivamente de Rosa Creixells.¹²

En 1881, en la ciudad de Barcelona había nueve fábricas dedicadas a la realización del encaje: *D. Antonio Cabañeras, Viuda y Hermanos de José Fiter, D. Jaime Vives, Sres. Capmany y Volart, D. José O. Vives, Sra. Viuda de Mora, D. José Pi Solanas, D. Ricardo Fauste y Cia, y Sres. Pons y Domínguez*.¹³ De estos fabricantes de encaje destacaron José Fiter y Josep Margarit, quienes participaron en la Exposición Universal de



12.- Huguet i Creixells, Pilar. *Historia y técnica del encaje*. Madrid: Renacimiento, 1914, p. 40.

13.- Fiter Inglés, José. *La fabricación de los encajes; su historia, su porvenir*. Conferencia de 31 de enero de 1881 en el Fomento de la Producción Española.

Londres de 1851. Margarit establecido en la calle Portaferrissa 11, trabajó para la Casa Real realizando un vestido de encaje negro para Isabel II en 1850. Otro rander destacado fue Jaume Vives, que probablemente inició el negocio en 1856 y era un de los más apreciados por la sociedad barcelonesa. Recibió una medalla de bronce en la Exposición Universal de Barcelona de 1888. A finales del siglo XIX, la casa se conoce como *Fábrica de Blondas, Bruselas y Encajes de Jaime Vives*. Su hijo, Ricardo Vives, continuará con la tradición familiar encajera, hasta que muere accidentalmente en 1913, dejando tres hijos. Unos años más tarde, se funda *Hijos de R. Vives*. La producción de encaje se distribuía entre Sant Vicenç dels Horts, donde se hacía el encaje de color negro, mientras el encaje blanco lo realizaban, en gran parte, las encajeras del Maresme. Desde la casa de veraneo en Sant Vicenç de Montalt, estos encajeros controlaban el trabajo. Entre los encargos destacados de la Casa Vives hay que señalar la realización del velo de novia de Victoria Eugenia de Battenberg, para su boda con Alfonso XIII en 1906 y un par de mantillas negras regaladas a la reina Fabiola de Bélgica.

Adelaida Ferrer, en su artículo “Encaje” del *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña* dirigido por J.F. Ràfols en 1954, señala como entre los años 1850 y 1860 los fabricantes de encaje trabajaban con dibujos de Molet y Torregrossa. A partir de esta fecha y hasta finales del XIX, sobresalen los dibujantes Fiter (padre e hijo) y Tomàs i Estruch.

Francesc Tomàs i Estruch (1862-1908) realizó dibujos para blonda, tapices y estampación y participó en las exposiciones de Barcelona de 1896 y 1898, donde obtuvo una medalla de bronce. El Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona conserva una mantilla de la casa Fiter dibujada por Tomàs i Estruch. En el grupo de los dibujantes también podemos anotar el nombre del artista Alexandre de Riquer de quien conocemos dos diseños: el pañuelo para la boda de Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battenberg, realizado por la Casa Castells, y una mantilla de blonda obsequio de la aristocracia catalana para el mismo acontecimiento. El Museo Marès de la Punta conserva los dibujos del pañuelo y una mantilla de blonda copia de la que se entregó a la Casa Real. Otra dibujante destacada fue Aurora Gutiérrez Larraya, que fue alumna de Tomàs i Estruch. Sus trabajos de estilo modernista fueron publicados en las revistas *Ilustració Catalana* y *Feminal*, y obtuvo diversos premios. Aunque lamentable-

puntaires del Maresme. Des de la seva casa d'estiuig a Sant Vicenç de Montalt, aquests randers controlaven el treball. Entre els encàrrecs destacats de la Casa Vives cal assenyalar la realització del vel de núvia de Victòria Eugènia de Battenberg per al seu casament amb Alfons XIII l'any 1906, i un parell de mantellines negres regalades a la reina Fabiola de Bèlgica.

Adelaida Ferrer, en l'article “Encaje” del *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, dirigit per J. F. Ràfols l'any 1954, assenyala com entre els anys 1850 i 1860, els fabricants de puntes treballaven amb dibuixos de Molet i Torregrossa. A partir d'aquesta data, i fins a finals del xix, sobreuren els dibuixants Fiter (pare i fill) i Tomàs i Estruch.

Francesc Tomàs i Estruch (1862-1908) va treballar dibuixos per a blonda, tapissos i estampació, i va participar en les exposicions de Barcelona de 1896 i 1898, on va obtenir una medalla de bronze. El Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona conserva una mantellina de la casa Fiter dibuixada per Tomàs i Estruch. Dins d'aquest grup també es pot anotar el nom de l'artista Alexandre de Riquer de qui coneixem dos dissenys: el mocador per al casament del rei Alfons XIII amb Victòria Eugènia de Battenberg, realitzat per la Casa Castells l'any 1906, i el mantó de blonda obsequi de l'aristocràcia catalana per al mateix casament. El Museu Marès de la Punta conserva els dibuixos del mocador i un mantó de blonda còpia del que es va llurar a la casa reial. Una altra dibuixant destacada és Aurora Gutiérrez Larraya, que va ser alumna de Tomàs i Estruch. Els seus treballs d'estil modernista van ser publicats a les revistes *Ilustració Catalana* i *Feminal*, i va obtenir diversos premis. Tot i que lamentablement molts dels seus treballs han desaparegut, el Museu d'Arenys de Mar conserva sis projectes d'aquesta dissenyadora.

A Espanya les primeres màquines de tul mecànic es van instal·lar a Barcelona l'any 1834 per a la Casa Dotres Clavé i Fabra. L'extensió del tul mecànic a Espanya va propiciar l'aparició de noves tècniques de brodat sobre tul: la granadina, que es feia a Andalusia i la blonda brodada a Catalunya. Aquestes dues tècniques van ser molt utilitzades per a la realització de mantellines i vestits, especialment durant la dècada de 1830.¹⁴ La Casa Campany i Volart, establet a la carretera Escudillers, donava feina a més de 2.000 puntaires del Baix Llobregat: Sant Boi, Sant Andreu de la Barca, Sant Vicenç dels Horts i l'Hospitalet de Llobregat. Casimir Volart funda l'empresa *Casimir Volart e Hijos*

el 1864 i introduceix els telers mecànics. La seva varietat d'articles els converteix en proveïdors de la Casa Reial.¹⁵ Aquesta fàbrica encara avui manté la seva activitat amb el nom de *Volart, encajes y tejidos S.A.*, situada a l'Hospitalet de Llobregat.

Sens dubte el fabricant de puntes més conegut a Catalunya va ser Josep Fiter i Anglès (1857-1915) que va heretar el negoci del seu pare. Josep Fiter va introduir la mecanització a la seva empresa però també va mantenir els treballs de punta artesana. A més d'empresari, Fiter va destacar per les seves inquietuds culturals: excursionista, fundador del CEC (Centre Excursionista de Catalunya), autor de diversos treballs històrics i geogràfics; resulta interessant la relació que va mantenir amb el Maresme i concretament amb algunes persones d'Arenys de Mar, ja que va ser nomenat soci corresposnal de la *Real Academia de la Historia* per intervenció del pare Fidel Fita. L'any 1885 va participar en els Jocs Florals convocats per l'Ateneu Arenyenc, precisament l'any en què va resultar guanyador el poema *La Puntaire* de Manel Ribot. Possiblement aquest fet va motivar que Fiter demanés a Verdaguer un poema també dedicat a la puntaire, que el mossèn efectivament li va dedicar.

En la seva vessant com a empresari, Fiter va participar en diverses exposicions universals: la de Barcelona el 1888, París els anys 1855, 1867 i 1889; Londres els anys 1851 i 1862 i Chicago l'any 1892. Va ser president del Col·legi de l'Art Major de la Seda de Barcelona de 1897 a 1901 i membre del Foment de la Producció Espanyola, una de les entitats econòmiques més influents a Catalunya. Josep Fiter també va ser president del *Centro de Artes Decorativas*, entitat des de la qual editava la revista *El Arte Decorativo*, i professor a l'Institut de la Dona. En els seus escrits s'atribueix la realització de l'alba del Papa Lleó XIII que es va poder veure a l'Exposició Vaticana. Aquest treball va ser encarregat per la germana del bisbe Català i Josefa Colomer de Fita, segons diu Adelaida Ferrer de Ruíz Narváez al *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, on assenyala que aquest treball va ser realitzat per puntaires de Vilassar de Mar i El Masnou. Així mateix menciona que la casa Fiter també va ser l'autora del mantó de la Mare de Déu de la Mercè, realitzada segons la tècnica de la blonda d'escuma, pròpia d'El Masnou. L'empresa va tancar després de la mort de Josep Fiter, l'any 1915.

14.- Martín Ros, Rosa M. *Moda e industria 1880-1939* dins, *Moda en sombras*. Exposició al Museo Nacional del Pueblo Español. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1991, p. 22.

15.- Carbonell, Silvia i Casamartina, Josep. *Les fàbriques i els somnis. Modernisme tèxtil a Catalunya*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2002, p. 359.

mente muchos de sus diseños han desaparecido, el Museo de Arenys de Mar conserva seis proyectos de esta diseñadora.

En España las primeras máquinas de tul mecánico se instalaron en Barcelona en 1834 para la Casa Dotres Clavé y Fabra. La extensión del tul mecánico por España propició la aparición de nuevas técnicas de bordado sobre tul: la granadina, que se realizaba en Andalucía y la blonda bordada en Cataluña. Estas dos técnicas fueron muy utilizadas para la realización de mantillas y vestidos, especialmente durante la década de 1830.¹⁴ La Casa Campany y Volart, establecida en la calle Escudillers, daba trabajo a más de 2.000 encajeras de diversas poblaciones del Baix Llobregat –Sant Boi, Sant Andreu de la Barca, Sant Vicenç dels Horts y l'Hospitalet de Llobregat. Casimir Volart fundó la empresa Casimir Volart e Hijos en 1864 e introdujo los telares mecánicos. La variedad de artículos les convirtió en proveedores de la Casa Real.¹⁵ Esta fábrica, situada en l'Hospitalet de Llobregat, mantiene aún hoy en día su actividad con el nombre de Volart, Encajes y Tejidos S.A.

Sin duda el fabricante de encaje más conocido en Cataluña fué Josep Fiter i Anglès (1857-1915) que heredó el negocio de su padre. Josep Fiter introdujo la mecanización en su empresa pero también mantuvo los trabajos de encaje artesano. Además de empresario, Fiter destacó por sus inquietudes culturales: excursionista, fundador del CEC (Centre Excursionista de Catalunya) y autor de diversos trabajos históricos y geográficos. Resulta interesante la relación que mantuvo con el Maresme y concretamente con algunas personas de Arenys de Mar ya que fue nombrado socio corresponsal de la Real Academia de la Historia por intervención del padre Fidel Fita. En el año 1885, participó en el certamen literario (*Jocs Florals*) convocado por el Ateneo Areñense, precisamente el año en que resultó ganador el poema *La puntaire*, de Manel Ribot. Posiblemente este hecho motivó que Fiter pidiese al poeta mosén Jacinto Verdaguer un poema también dedicado a la encajera, que este clérigo efectivamente le dedicó.

En su faceta como empresario, Fiter participó en diversas exposiciones universales: la de Barcelona en 1888, París en los años 1855, 1867 y 1889, Londres en 1851 y 1862 y Chicago en 1892. Fue presidente del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Barcelona, de 1897 a 1901, y miembro del Fomento de la Producción Española, una de las entidades económicas más influyentes en Cataluña. Josep Fiter también fue presidente del Centro de Artes Decorativas –entidad desde la cual editaba la revista *El Arte Decorativo*–, y profesor en el Instituto de la

Mujer. En sus escritos se atribuye la realización del alba para el Papa León XIII, que se pudo ver en la Exposición Vaticana. Este trabajo fue encargado por la hermana del obispo Català y Josefa Colomer de Fiter. Según Adelaïda Ferrer, este trabajo fue realizado por encajeras de Vilassar de Mar y El Masnou. La misma autora afirma que a la casa Fiter se le atribuye el manto de la Virgen de la Merced realizado según la técnica de la blonda de espuma, propia de El Masnou. La empresa cerró a la muerte de Josep Fiter, en 1915.



Cartell de la fàbrica de blondas y encajes José Fiter, Barcelona

A. Coll
Cromolitografia
1900
87 x 117 cm
Museu d'Arenys de Mar,
núm. reg. 1600

Cartel de la fábrica de blondas y encajes José Fiter, Barcelona

A. Coll
Cromolitografia
1900
87 x 117 cm
Museo de Arenys de Mar,
núm. reg. 1600

14.- Martín Ros, Rosa M. Moda e industria 1880-1939 en, *Moda en sombras. Exposición en el Museo Nacional del Pueblo Español*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1991, p. 22.

15.- Carbonell, Sívia i Casamartina, Josep. *Les fabriques i els somnis. Modernisme tèxtil a Catalunya*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2002, p. 359.

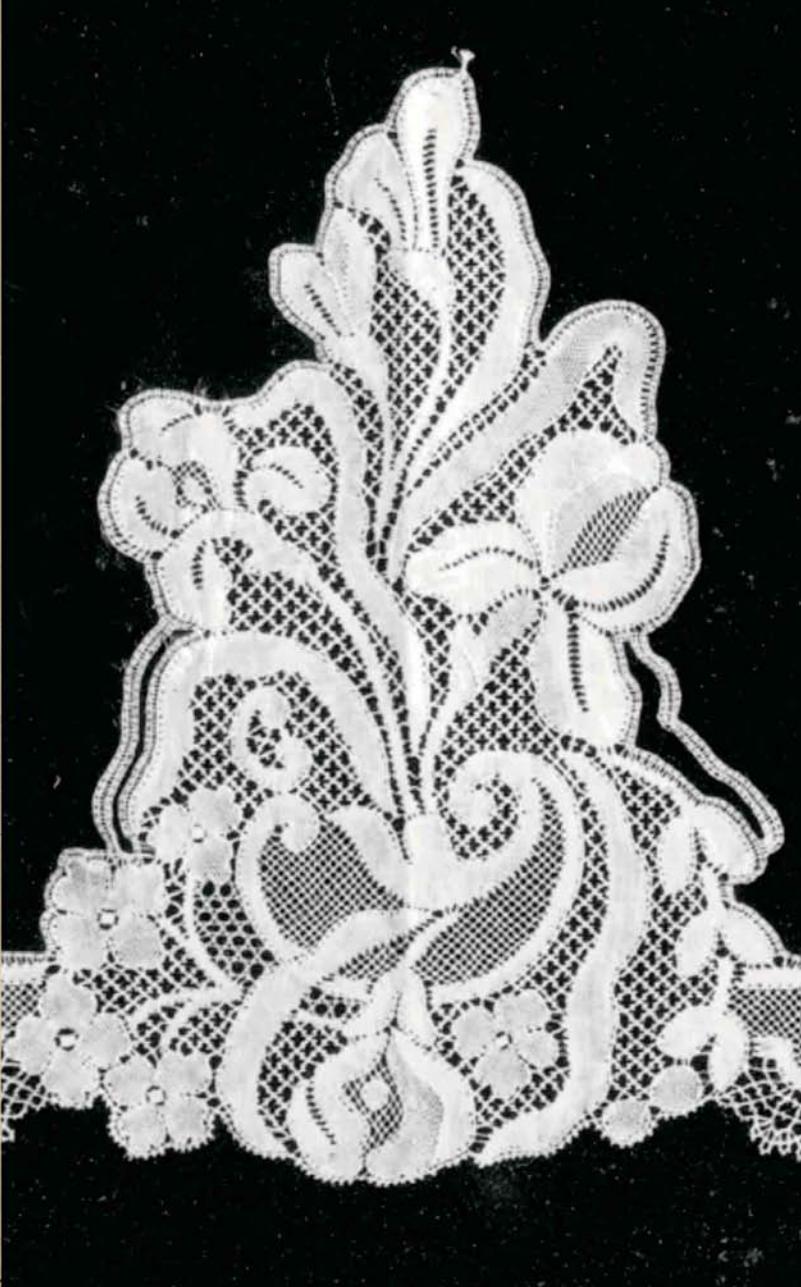


**Projecte de Marià Castells i Simon
(fragment)**

Llapis i guaix blanc sobre paper
1903
Museu d'Arenys de Mar

**Proyecto de Marià Castells i Simon
(fragmento)**

Lápiz y gouache blanco sobre papel
1903
Museo de Arenys de Mar



Punta per a joc de llit (fragment)

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Guipur en fil de cotó i torçal

Encaje para juego de cama (fragmento)

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Guipur en hilo de algodón y torzal

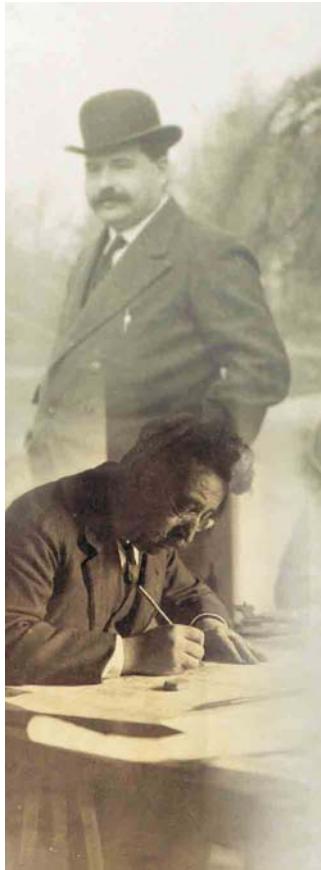
Els Castells, uns randers modernistes

Los Castells, unos encajeros modernistas

Joan Miquel Llodrà Nogueras

*Comissari de l'exposició
Comisario de la exposición*

A manera de justificació



Fotomuntatge amb la imatge dels germans Castells realitzat amb motiu de l'exposició

Els Castells, uns randers modernistes, celebrada al Museu d'Arenys de Mar entre el juny de 2007 i el febrer de 2008.

Fotomontaje con la imagen de los hermanos Castells realizado con motivo de la exposición *Els Castells, uns randers modernistes,* celebrada en el Museo de Arenys de Mar entre junio de 2007 y febrero de 2008.

La vertadera edat d'or de la punta va tenir lloc sense cap mena de dubte durant el Modernisme, en un ampli espai cronològic que podem situar entre els darrers anys del segle xix i les dues primeres dècades del segle xx. Aquest període artístic, primer rebutjat però poc després plenament acceptat per tota la societat, va significar un moment de recuperació i revalorització de les arts i oficis o de les anomenades arts aplicades o decoratives, entre les quals es troba la punta.

I és que en aquest moment la punta, així com el vitrall, la ceràmica, el ferro forjat o l'ebenisteria, va perdre la consideració secular de simple artesania per adquirir la categoria d'art. Un art que, com la resta d'oficis, era l'expressió centenària i popular de la manera de ser i de fer d'un país i que com a tal se li havia de donar el valor que tenia. La punta, en totes les modalitats tècniques, va ser protagonista al llarg del període modernista no només en l'embelliment del vestuari de dones i homes –colls, punys o aplicacions diverses–, i de la indumentària litúrgica –albes, tovalloles de combregar, roquets...– sinó especialment en el parament de la llar, per a la decoració dels nous espais interiors: jocs de llit, estors, cortines, paravents, tapets...

Actualment, un segle més tard, quan es tracta de puntes o randes indubtablement cal fer referència a dues poblacions del Maresme: Arenys de Mar i Arenys de Munt. Quan es tracta de grans nissagues de randers hem de parlar obligatòriament dels Castells. L'estudi d'aquesta família és, malgrat la freqüent publicació de dades referents a la seva activitat i producció, un dels molts temes pendents en la historiografia de l'art arenenc i català. A part de l'excel·lent treball realitzat anys enrere per Jordi Palomer, l'important i quantios llegat de la família Castells conservat tant a l'Arxiu Municipal Fidel Fita com al Museu Marès de la Punta d'Arenys de Mar encara no ha estat objecte d'un estudi intensiu, profund i rigorós que posi aquesta prestigiosa nissaga de randers al lloc que els pertoca.¹ Una investigació acurada d'aquest fons, sumada a la d'altres grans cases de randers catalanes, donaria a l'art de la punta, d'altra banda tan particular de la nostra cultura, el reconeixement artístic, històric i social que mereix, més enllà del folklorisme en el que es troba immers.

La vida de la casa Castells abasta gairebé una centúria, des de la seva fundació fins aproximadament el 1962. Cent anys d'èxits i reconeixements fora i dins de les nostres fronteres que permetrien omplir un sens fi de pàgines. L'estudi que presentem, però, se centra especialment en els primers trenta anys del segle xx, període durant el qual aquesta empresa, regida pels germans Marià i Joaquim Castells, va participar plenament en el moviment modernista. Tres dècades durant les quals aquest parell de randers va tenir un paper molt destacat en la renovació tant formal com tècnica de l'art

1.- Palomer, Jordi. *Uns randers arenysencs. La família Castells 1862-1962.* Argentona: L'Aixernador, 1994.

A modo de justificación

La verdadera edad de oro del encaje tuvo lugar sin ningún tipo de duda durante el Modernismo, en un amplio espacio cronológico que podemos situar entre los últimos años del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX. Este periodo artístico, primero rechazado pero poco después plenamente aceptado por toda la sociedad, significó un momento de recuperación y revalorización de las artes y oficios o de las llamadas artes aplicadas o decorativas, entre las cuales se encuentra el encaje.

Y es que en este momento el encaje, así como el vitral, la cerámica, el hierro forjado o la ebanistería, perdió la consideración secular de simple artesanía para adquirir la categoría de arte. Un arte que, como el resto de oficios, era la expresión centenaria y popular de la manera de ser y de hacer de un país y como tal había que darle el valor que tenía. El encaje, en todas las modalidades técnicas, fue protagonista a lo largo del periodo modernista no sólo en el embellecimiento del vestuario de mujeres y hombres –cuellos, puños o aplicaciones diversas–, y de la indumentaria litúrgica –albas, toallas de comulgación, roquetes...– sino especialmente en el menaje del hogar, para la decoración de los nuevos espacios interiores: juegos de cama, estores, cortinas, contraventanas, tapetes...

Actualmente, un siglo más tarde, cuando se trata de encajes o comerciantes de encaje indudablemente debemos hacer referencia a dos poblaciones del Maresme: Arenys de Mar y Arenys de Munt. Cuando se trata de grandes estirpes de comerciantes de encaje tenemos que hablar obligatoriamente de los Castells. El estudio de esta familia es, a pesar de la frecuente publicación de datos referentes a su actividad y producción, uno de los muchos temas pendientes en la historiografía del arte areñense y catalán. Aparte del excelente trabajo realizado años atrás por Jordi Palomer, el importante y cuantioso legado de la familia Castells conservado tanto en el Archivo Municipal Fidel Fita como en el Museo Marès del Encaje de Arenys de Mar todavía no ha sido objeto de un estudio intensivo, profundo y riguroso que ponga esta prestigiosa estirpe de comerciantes de encaje en el lugar que les corresponde.¹ Una investigación detallada de este fondo, sumada a la de otras grandes casas de comerciantes de encaje catalanas, daría al arte del encaje, por otra parte tan particular de nuestra cultura, el reconocimiento artístico, histórico y social que merece, más allá del folclorismo en el que se encuentra inmerso.

La vida de la Casa Castells abarca casi una centuria, desde su fundación hasta aproximadamente 1962. Cien años de éxitos y reconocimientos fuera y dentro de nuestras fronteras que permitirían llenar un sinfín de páginas. El estudio que presentamos, sin embargo, se centra especialmente en los primeros treinta años del siglo XX, periodo durante el cual esta empresa, regida por los hermanos Marià y Joaquim Castells, participó plenamente en el movimiento modernista. Tres décadas durante las cuales este par de comerciantes de encaje

I.- Palomer, Jordi. *Uns randers arenyencs. La família Castells 1862-1962*. Argentona: L'Aixernador, 1994.

de la punta. Els germans Castells, juntament amb altres empreses de puntes i blondes catalanes, com per exemple l'empresa de Josep Fiter o la Casa Vives, van atorgar categoria d'art a la que fins aquell moment era vista com una simple indústria artesana. Amb la seva immensa producció els Castells van despertar l'admiració i el reconeixement de tothom.

L'anònimat de la majoria d'aquestes creacions una vegada sortien del circuit comercial –és a dir, quan arribaven a l'àmbit pel qual havien estat creades i se n'estripava l'etiqueta corresponent que n'identificava el productor–, ha estat sens dubte una de les causes que amb el pas dels anys el nom d'aquesta empresa de randers hagi estat oblidat o, si més no, arraconat en un altre calaix, el de la memòria. Això cal sumar el fet que l'art de la punta no hagi gaudit, excepte en comptats moments, d'un reconeixement idèntic a la resta d'oficis, arts aplicades o indústries artístiques ressortits amb gran força durant el Modernisme i lligats a personalitats d'extraordinària vàlua artística avui reconeguts i respectats per tothom. Ambdues raons expliquen que la Casa Castells, com tantes altres empreses de puntes i blondes, no aparegui a les pàgines de la Història oficial de l'Art si descompten alguna publicació específica del tèxtil o d'arts decoratives.

De puntes de Can Castells n'hi pot haver arreu del món; guardades en velles calaixeres o baguls, víctimes d'afamades arnes i de l'oblit, bellament exposades en antiquaris o exhibides anònimament en museus de diversa índole, dels etnològics als artesans. Així com qui avui en dia es diferencia els mosaics de Lluís Bru, els vitralls d'Antoni Rigalt o la ceràmica d'Escofet, fóra bo que, tard o d'hora, ja sigui la punta d'una alba, d'una coixinera o d'una tovalla pogués ser reconeguda, documentada i catalogada amb noms i cognoms; no només com a Castells, sinó també com a qualsevol altra de les empreses de randers catalanes. Un pas més per a reconèixer el valor d'un producte a mig camí entre l'art i la indústria i en el que tanta importància hi té qui el realitza com qui el projecta.

L'objectiu de tothom qui ha participat en la realització de l'exposició *Els Castells, uns randers modernistes*, organitzada pel Museu d'Arenys de Mar, i en aquest estudi, és donar a conèixer l'excel·lent obra, tant material com artística, d'una empresa i d'uns personatges en concret que, malgrat el seu aparent localisme, van estendre el seu art arreu de la geografia peninsular i continental. En un moment en què la història de la producció tèxtil catalana està essent estudiada i potenciada en totes les seves vessants, és hora que es reconegui la tasca dreta a terme per la família Castells, una part més del nostre ric i malauradament poc reivindicat i protegit patrimoni historicoartístic.

Bona part de les puntes, projectes, patrons o matrius de Can Castells que es mostren en aquesta exposició no resultaran del tot desconegudes per al gran públic ja que moltes han estat exhibides anteriorment en diverses exposicions celebrades tant a casa nostra com arreu del país i, fins i tot, del continent. Cal destacar, per exemple, la dedicada al Modernisme, realitzada al Museu d'Art Modern del Parc de la Ciutadella de Barcelona entre els anys 1990 i 1991. En el seu catàleg, Marià Castells i Simon és definit com “el més important dibuixant de puntes del Modernisme”.² Igual de rellevant va ser l'exposició celebrada a Bruges, titulada *l'Europe de la Dentelle* i en la qual es van exhibir, entre d'altres, extraordinàries cantoneres sortides d'aquesta empresa randaarenysenca.³ Dins la darrera dècada cal assenyalar especialment la mostra titulada *Les fàbriques i els somnis*, organitzada pel Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa entre el juliol de 2001 i el maig de 2002.⁴ En aquesta



Etiquetes de la Casa Castells

Paper imprès
Primer quart del segle XX
3 x 7,5 cm
Museu d'Arenys de Mar

2.- Ros i Martin, Rosa M. Article referent a l'art tèxtil modernista, dins del catàleg de l'exposició *El Modernisme*, celebrada al Museu d'Art Modern del Parc de la Ciutadella de Barcelona, del 10 d'octubre de 1990 al 13 de gener de 1991. Barcelona: Lunwerg, p. 254.

3.- Bruggeman, Martine. Catàleg de l'exposició celebrada a Bruges titulada *l'Europe de la Dentelle*. Stichting Kuntsboek, 1997, p. 239-242.

4.- Carbonell, Sílvia i Casamartina, Josep. *Les fàbriques i els somnis. Modernisme tèxtil a Catalunya*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2002.

tuvo un papel muy destacado en la renovación tanto formal como técnica del arte del encaje. Los hermanos Castells, junto con otras empresas de encajes y blondas catalanas, como por ejemplo la empresa de Josep Fiter o la Casa Vives, otorgaron categoría de arte a la que hasta aquel momento era vista como una simple industria artesana. Con su inmensa producción los Castells despertaron la admiración y el reconocimiento de todo el mundo.

El anonimato de la mayoría de estas creaciones una vez salían del circuito comercial –es decir, cuando llegaban al ámbito para el cual habían sido creadas y se rompía la etiqueta correspondiente que identificaba al productor–, ha sido sin duda una de las causas por las que, con el paso de los años, el nombre de esta empresa de comerciantes de encaje haya sido olvidado o, cuando menos, arrinconado en otro baúl, el de la memoria. A eso hay que sumar el hecho de que el arte del encaje no haya disfrutado, excepto en contados momentos, de un reconocimiento idéntico al resto de oficios, artes aplicadas o industrias artísticas resurgidos con gran fuerza durante el Modernismo y ligados a personalidades de extraordinaria valía artística hoy reconocidos y respetados por todo el mundo. Ambas razones explican que la Casa Castells, como tantas otras empresas de encajes y blondas, no aparezca en las páginas de la Historia oficial del Arte, si descontamos alguna que otra publicación específica del textil o de artes decorativas.

Encajes de la Casa Castells puede haber por todo el mundo; guardadas en viejas cómodas o baúles, víctimas de hambrientas polillas y del olvido, bellamente expuestas en anticuarios o exhibidas anónimamente en museos de diversa índole, de los etnológicos a los artesanos. Así como hoy en día se diferencian los mosaicos de Lluís Bru, los vitrales de Antoni Rigalt o la cerámica de Escofet, estaría bien que, tarde o temprano, ya sea el encaje de un alba, de una cojinería o de una toalla pudiera ser reconocido, documentado y catalogado con nombres y apellidos; no sólo como Castells, sino también como cualquier otra de las empresas de comerciantes de encajes catalanas. Un paso más para reconocer el valor de un producto a medio camino entre el arte y la industria y en el que tanta importancia tiene quien lo realiza como quien lo proyecta.

El objetivo de todos los que han participado en la realización de la exposición *Los Castells, unos encajeros modernistas*, organizada por el Museo de Arenys de Mar, y en este estudio, es dar a conocer la excelente obra, tanto material como artística, de una empresa y de unos personajes en concreto que, a pesar de su aparente localismo, extendieron su arte por toda la geografía peninsular y continental. En un momento en que la historia de la producción textil catalana está siendo estudiada y potenciada en todas sus vertientes, es hora que se reconozca la tarea llevada a cabo por la familia Castells, una parte más del nuestro rico y desgraciadamente poco reivindicado y protegido patrimonio histórico-artístico.

Buena parte de los encajes, proyectos, patrones o matrices de la Casa Castells que se muestran en esta exposición no resultarán del todo desconocidos para el gran público ya que muchas han sido exhibidas anteriormente en diversas exposiciones celebradas tanto en Catalunya como por el resto del país, e incluso, del continente. Hay que destacar, por ejemplo, la dedicada al Modernismo, realizada en el Museo de Arte Moderno del Parque de la Ciutadella de Barcelona entre los años 1990 y 1991. En su catálogo, Marià Castells i Simon es definido como “el más importante dibujante de encajes del Modernismo”.² Igual de relevante fue la exposición celebrada en Brujas, titulada *L'Europe de la Dentelle* y en la cual se exhibieron, entre otras piezas, extraordinarias esquineras salidas de esta empresa areñense.³ Dentro de la última década hay que señalar especialmente la muestra titulada *Las fábricas y los sueños*, organizada por el Centro de Documentación y Museo Textil de Terrassa entre julio de 2001 y mayo de 2002.⁴ En esta exposición,

Etiquetas de la Casa Castells
Papel impreso
Primer cuarto del siglo XX
3 x 7'5 cm
Museo de Arenys de Mar



2.- Ros i Martín, Rosa M. Artículo referente al arte textil modernista, dentro del catálogo de la exposición *El Modernisme*, celebrada en el Museu d'Art Modern del Parc de la Ciutadella de Barcelona, del 10 de octubre de 1990 al 13 de enero de 1991. Barcelona: Lunwerg, p. 254.

3.- Bruggeman, Martine. Catálogo de la exposición celebrada en Brujas titulada *L'Europe de la Dentelle*. Stichting Kunstsboek, 1997, p. 239-242.

4.- Carbonell, Sílvia; Casamartina, Josep. *Les fàbriques i els somnis. Modernisme tèxtil a Catalunya*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2002.

exposició, centrada en repassar l'estreta relació entre l'estil modernista i l'art tèxtil al nostre país, la família Castells també hi va tenir el seu lloc.

Anys abans, però, moltes de les obres pertanyents al fons Castells del Museu Marès de la Punta van ser exhibides públicament, per primera vegada, en l'Exposició de Puntes i Blondes organitzada per la Regidoria de Cultura a la Sala d'Exposicions de la Caixa Laietana d'Arenys de Mar.⁵ Era el juliol de 1981 i els encarregats del seu muntatge van comptar amb la inestimable col·laboració i assessorament de Dolors Castells i Guri, filla i neboda de Joaquim i Marià respectivament, els protagonistes d'aquesta monografia.

La història de Marià i Joaquim Castells és la història de dos artistes, de dos homes del seu temps, de dos apassionats per l'art i la cultura en totes les seves vessants. Si bé *tancats* en el seu obrador arenyenc, ambdós randers no van perdre de vista l'ambient artístic, cultural i intel·lectual de la Barcelona del tombant de segle, la Barcelona del Modernisme. I és que els Castells, com deixa ben clar el títol de l'exposició celebrada al museu arenyenc, són uns randers modernistes, i ho són per forma i per concepte, per dins i per fora. Cadascuna a la seva manera, les vides personals i professionals de Marià i Joaquim parlen de dues figures polifacètiques absolutament comparables a moltes d'altres que van aparèixer arreu del país en aquest moment tan fructífer de l'art i la societat catalanes i que avui anomenen Modernisme.

Així doncs, i per a mostrar la complexitat artística dels germans Castells, hem cregut del tot indispensable anar més enllà de les puntes i mostrar algunes peces representatives de la seva activitat en altres àmbits.⁶ I és aquí on, davant la persona d'en Joaquim, més dedicat a la tasca comercial i empresarial del negoci, sobresurt especialment la figura de Marià. Escenògraf, dissenyador, projectista, dibuixant i cal·lígraf, Marià, entre l'artesà i l'artista, és amb tot un dels artistes més complets de l'Arenys de Mar del proppassat segle.

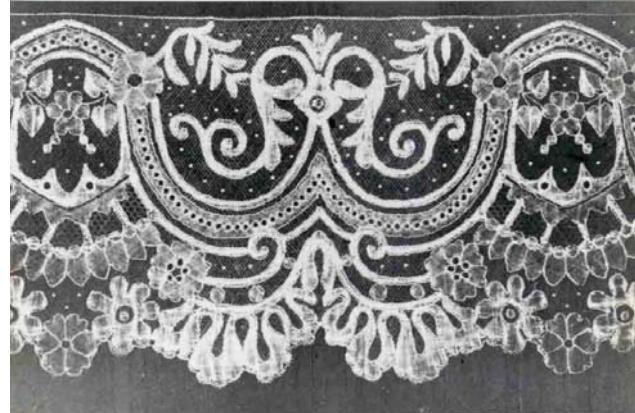
I és que la història de la Casa Castells va molt més enllà del célebre mocador de la reina o les peces per a la Capella de Sant Jordi de la Diputació de Barcelona. La trajectòria d'aquesta nissaga de randers, talment fan les puntaires amb els boixets, s'ha d'anar trenta pacientment, posant i traient agulles del cartró, un fil aquí, un altre allà. Així, arribarem a teixir un dels episodis artístics més rics de la nostra història més recent.

5.- Una sèrie de fotografies de Lluís Montmany, conservades al Fons Gràfic de l'Arxiu Municipal Fidel Fita d'Arenys de Mar, deixa testimoni d'aquesta exposició i de moltes de les peces que s'hi van exhibir.

6.- Per a tal fet s'ha comptat amb la sempre valiosa col·laboració de l'Arxiu Municipal Fidel Fita, entitat que ha cedit moltes de les peces que es mostren a les sales del Museu d'Arenys de Mar.

Ajuntament d'Arenys de Mar
Festes de Sant Zenon

EXPOSICIÓ DE PUNTES I BLONDÉS



Del 9 al 19 de juliol de 1981

SALA D'EXPOSICIONS
DE LA CAIXA LAIETANA

Imp. Sants Heros

Reproducció del cartell anunciador de l'Exposició de Puntes i Blondes organitzada per la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament d'Arenys de Mar el juliol de 1981

Arxiu Municipal Fidel Fita

Reproducción del cartel anunciador de la Exposición de Encajes y Blondas organizada por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Arenys de Mar en julio de 1981

Archivo Municipal Fidel Fita

centrada en repasar la estrecha relación entre el estilo modernista y el arte textil en nuestro país, la familia Castells también ocupó su lugar.

Años antes, sin embargo, muchas de las obras pertenecientes al fondo Castells del Museo Marès del Encaje fueron exhibidas públicamente, por primera vez, en la Exposición de Encajes y Blondas organizada por la Concejalía de Cultura en la Sala de Exposiciones de la Caixa Laietana de Arenys de Mar en julio de 1981.⁵ Los encargados de su montaje contaron con la inestimable colaboración y asesoramiento de Dolors Castells i Guri, hija y sobrina de Joaquim y Marià respectivamente, los protagonistas de esta monografía.

La historia de Marià y Joaquim Castells es la historia de dos artistas, de dos hombres de su tiempo, de dos apasionados por el arte y la cultura en todas sus vertientes. Si bien encerrados en su obrador areñense, ambos comerciantes no perdieron de vista el ambiente artístico, cultural e intelectual de la Barcelona de finales de siglo, la Barcelona del Modernismo. Y es que los Castells, como deja bien claro el título de la exposición celebrada en el museo areñense, son unos comerciantes de encaje modernistas, y lo son por forma y por concepto, por dentro y por fuera. Cada una a su manera, las vidas personales y profesionales de Marià y Joaquim hablan de dos figuras polifacéticas absolutamente comparables a muchas otras que aparecieron por todo el país en este momento tan fructífero del arte y la sociedad catalanas y que hoy llamamos Modernismo.

Así pues, y para mostrar la complejidad artística de los hermanos Castells hemos creído indispensable ir más allá de los encajes y mostrar algunas piezas representativas de su actividad en otros ámbitos.⁶ Y es aquí donde, ante la persona de Joaquim, más dedicado a la tarea comercial y empresarial del negocio, sobresale especialmente la figura de Marià. Escenógrafo, diseñador, proyectista, dibujante y calígrafo, Marià, entre el artesano y el artista, es pues uno de los artistas más completos del Arenys de Mar del pasado siglo.

Y es que la historia de la Casa Castells va mucho más allá del célebre pañuelo de la reina o las piezas para la Capilla de Sant Jordi de la Diputación de Barcelona. La trayectoria de esta estirpe de comerciantes de encaje, tal como hacen las encajeras con los bolillos, se tiene que ir trenzando pacientemente, poniendo y sacando agujas del cartón, un hilo aquí, otro allí. Así, llegaremos a tejer uno de los episodios artísticos más ricos de nuestra historia más reciente.

5.- Una serie de fotografías de Lluís Montmany, conservadas en el Fondo Gráfico del Archivo Municipal Fidel Fita de Arenys de Mar, deja testimonio de esta exposición y de muchas de las piezas que se exhibieron.

6.- Para ello se ha contado con la siempre valiosa colaboración del Archivo Municipal Fidel Fita, entidad que ha cedido muchas de las piezas que se muestran en las salas del Museo de Arenys de Mar.

El Modernisme, un nou estil a casa nostra

Durant els darrers anys del segle XIX, va començar a estendre's per Catalunya un nou moviment cultural que en poc temps havia d'affectar totes les manifestacions de l'art i el pensament del país. El Modernisme, un període complex i sovint contradictori, abastà amb gran rapidesa i fortuna, fins ben entrat el segle XX, tots els camps artístics practicats fins al moment.

Malgrat tenir unes característiques pròpies ben particulars, aquest nou corrent artístic –de voluntat renovadora– enllaçà en forma i concepte amb altres modernismes europeus. Pel que fa a l'estètica, el Modernisme català va ser fortament influït per l'*Art Nouveau* i per l'estil austriàc de la *Sezession*. Del primer en va prendre els trets més característics: predomini de la corba o la línia sinuosa sobre la recta, l'asimetria de les composicions, el dinamisme de les formes, l'ús freqüent de motius vegetals i naturals, la presència constant de la dona i un llarg etcètera.

A Arenys de Mar, més que en l'arquitectura en si mateixa, el Modernisme va manifestar-se especialment en els diversos oficis artístics que l'embellien. Encara avui, passejant pels carrers de la vila, podem veure a les façanes de moltes cases un bon nombre d'elements decoratius que responden a aquella nova manera de fer. Motius escultòrics, aplacs ceràmics, esgrafiats o ferros forjats parlen de l'exèit que aquest estil artístic, com a la resta del país, va tenir a casa nostra, des de 1900 fins pocs anys abans de la Guerra Civil (1936-1939).



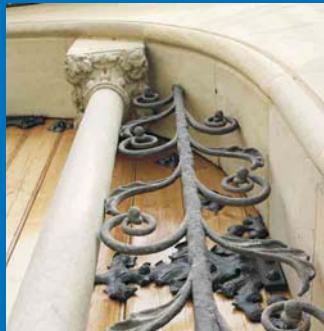
Motius escultòrics. Rial de Sa Clavella, 40

Motivos escultóricos. Rial de Sa Clavella, 40



Baranes de can Julià. Riera Pare Fita, 44, 46 i 48

Barandillas de can Julià. Rambla Pare Fita, 44, 46 y 48



Elements neogotitzants. Riera Pare Fita, 24 i 26

Elementos de inspiración neogótica. Rambla Pare Fita, 24 y 26



Batents de fusta. Carrer Professor Castelló, 24

Batientes de madera. Calle Professor Castelló, 24



Barana de ca l'Artigas. Riera Bisbe Pol, 88

Barandilla de ca l'Artigas. Riera Bisbe Pol, 88



Reixa. Carrer Ample, 19

Reja. Calle Ample, 19



Arrimadors. Carrer de la Torre, 27
Arrimaderos. Calle de la Torre, 27



Testera de can Ferran. Carrer Ample, 24
Testero de can Ferran. Calle Ample, 24



Esgrafiats. Rial de Sa Clavella, 28
Esgrafiados. Rial de Sa Clavella, 28



Batents de fusta. Riera Bisbe Pol, 58
Batientes de madera. Riera Bisbe Pol, 58

El Modernismo, un nuevo estilo en Catalunya

Durante los últimos años del siglo XIX, empezó a extenderse por Cataluña un nuevo movimiento cultural que en poco tiempo tenía que afectar a todas las manifestaciones del arte y el pensamiento del país. El Modernismo, un periodo complejo y a menudo contradictorio, abarcó con gran rapidez y fortuna, hasta bien entrado el siglo XX, todos los campos artísticos practicados hasta el momento.

A pesar de tener unas características propias muy particulares, esta nueva corriente artística –de voluntad renovadora– enlazó en forma y concepto con otros modernismos europeos. Con respecto a la estética, el Modernismo catalán estuvo fuertemente influido por el *Art Nouveau* y por el estilo austriaco de la *Sezession*. Del primero tomó los rasgos más característicos: predominio de la curva o la línea sinuosa sobre la recta, la asimetría de las composiciones, el dinamismo de las formas, el uso frecuente de motivos vegetales y naturales, la presencia constante de la mujer y un largo etcétera.

En Arenys de Mar, más que en la arquitectura en sí misma, el Modernismo se manifestó especialmente en los diversos oficios artísticos que lo embellecían. Aún hoy, paseando por las calles de la población, podemos ver en las fachadas de muchas casas un buen número de elementos decorativos que responden a aquella nueva manera de hacer. Motivos escultóricos, apliques cerámicos, esgrafiados o hierros forjados hablan del éxito que este estilo artístico, como en el resto del país, también tuvo aquí, desde 1900 hasta pocos años antes de la Guerra Civil (1936-1939).



Treballs de forja. Rambla Pare Fita, cantonada amb Vilà i Mateu
Trabajos de forja. Rambla Pare Fita, esquina con Vilà i Mateu

La família Castells, uns randers arenyencs¹

A mitjan segle xix, Arenys de Mar era una de les localitats de la llavors anomenada Costa de Llevant i de la província de Barcelona en la qual, des de la centúria anterior, la producció de puntes i blondes era el negoci en major expansió.² A més de centenars de puntaires, aquesta població comptava amb nombrosos randers o *mercères*, terme emprat en aquell moment per a designar les dones que comerciaven amb aquest producte, comprant-lo a les puntaires i venent-lo a l'engròs o al detall. Entre els principals randers arenyencs del darrer terç del segle xix destaquen, a més dels Castells, Jaume Artigas, Joaquim Mora, Eloi Doy i Cassà o Irene Fontrodona.³

La fundació de la *Fábrica de Blondas y Encajes de seda, lino y algodón* la devem al mataroní Marià Castells i Diumeró (Mataró, 13 de març de 1834), i a Anna Maria Simon i Batlle (Arenys de Mar, 19 de març de 1838), coneguda popularment com *Agneta Fanfa*. Ambdós van fundar el que en poc temps havia de convertir-se en una de les empreses de randes de més prestigi dins i fora de les nostres fronteres.

Els desconeixen de moment quins van ser els motius que van fer que Marià Castells i Diumeró s'instal·lés a Arenys de Mar.⁴ Cal dir que no s'ha trobat cap referència o notícia documental en la qual es digui que el mataroní, abans de la seva arribada a Arenys, ja es dedicava al negoci de la punta. Es té documentat, però, que el seu



Retrat de Marià Castells i Diumeró

Darrer quart del segle xix
Museu d'Arenys de Mar

Retrato de Marià Castells i Diumeró

Último cuarto del siglo XIX
Museo de Arenys de Mar

1.- Manlevem el títol d'aquest capítol de l'obra de Jordi Palomer (1918-1999), darrer director del Museu Marès de la Punta d'Arenys de Mar. Palomer, Jordi. *Una randaarenys. La família Castells 1862-1962*. Argentona: L'Aixernador, 1994.

2.- Per a més informació sobre els randers arenyencs al segle xviii i xix consulteu: Pons i Guri, Josep M. *Museu Marès de la Punta*. Arenys de Mar: Ajuntament, 1985.

3.- La casa de Joaquim Mora, com la de Jaume Artigas, apareix documentada a l'*Oda a Arenys*, del pare Lluís M. de Valls. La d'Irene de Fontrodona apareix a *La Costa de Llevant* del 22 de desembre de 1895, p. 657. "La coneguda Sra. D^a. Irene de Fontrodona comercianta en articles brodatos y puntas, que fins ara habitaba en Arenys, se ha traslladat junt amb son espòs y familia a Barcelona, aboní hi ha obert una elegant botiga baix lo lema *La villa de Arenys de Mar*, en lo carrer de Boters, núm. 8".

4.- Al registre del casament de Marià Castells i Anna Maria Simon, als Llibres Sacramentals de l'Arxiu de la Parròquia de Santa Maria d'Arenys, no s'informa sobre la professió del nuvi, només se'n recull el seu origen mataroní i el fet de ser en aquell moment veí d'Arenys de Mar.

La familia Castells, unos encajeros areñenses¹



Retrat d'Anna Maria Simon i Batlle

Darrer quart del segle xix
Museu d'Arenys de Mar

Retrato de Anna Maria Simon i Batlle

Último cuarto del siglo xix
Museo de Arenys de Mar

A mediados de siglo xix, Arenys de Mar era una de las localidades de la entonces llamada *Costa de Llevant* y de la provincia de Barcelona en la cual, desde la centuria anterior, la producción de encajes y blondas era el negocio más floreciente.² Además de centenares de encajeras, esta población contaba con numerosos comerciantes de encaje o *merceras*, término utilizado en aquel momento para designar a las mujeres que comerciaban con este producto, comprándolo a las encajeras y vendiéndolo al mayor o al detalle. Entre los principales comerciantes areñenses del último tercio del siglo xix destacan, además de los Castells, Jaume Artigas, Joaquim Mora, Eloi Doy i Cassà o Irene Fontrodona.³

La fundación de la *Fábrica de Blondas y Encajes de seda, lino y algodón* la debemos al mataronense Marià Castells i Diumeró (Mataró, 13 de marzo de 1834), y a Anna Maria Simon i Batlle (Arenys de Mar, 19 de marzo de 1838), conocida popularmente como *Agneta Fanfa*. Ambos fundaron lo que en poco tiempo tenía que convertirse en una de las empresas de encajes de más prestigio dentro y fuera de nuestras fronteras.

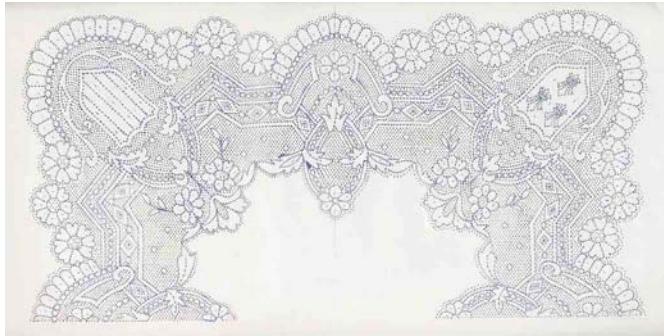
Se desconocen de momento cuáles fueron los motivos que hicieron que Marià Castells i Diumeró se instalara en Arenys de Mar.⁴ Por el momento no se ha encontrado ninguna referencia o noticia documental en la cual se diga que el mataronense, antes de su llegada a Arenys, ya se dedicaba al negocio del encaje. Se tiene documentado, sin embargo, que su padre –Joan Castells (1788)– era hilador, oficio bastante usual en el Mataró de

1.- Nos apropiamos del título de este capítulo de la obra de Jordi Palomer (1918-1999), último director del Museu Marès del Encaje de Arenys de Mar. Palomer, Jordi. *Una ronda arenysenca. La familia Castells 1862-1962*. Argentona: L'Aixernador, 1994.

2.- Para más información sobre los comerciantes de encajes areñenses en los siglos XVIII y XIX, véase: Pons i Guri, Josep M. *Museu Marès de la Punta. Arenys de Mar*: Ayuntamiento, 1985

3.- La casa de Joaquim Mora, como la de Jaume Artigas, aparece documentada en la *Oda a Arenys*, del padre Lluís M. de Valls. La de Irene de Fontrodona aparece en *La Costa de Llevant* del 22 de Diciembre de 1895, p. 657. “*La conocida Sra. D^a. Irene de Fontrodona comerciante en artículos bordados y encajes, que hasta ahora habitaba en Arenys, se ha trasladado junto con su esposo y familia a Barcelona, donde ha abierto una elegante tienda bajo el lema La villa de Arenys de Mar, en la calle de Boters, núm. 8*”.

4.- En el registro de boda de Marià Castells y Anna Maria Simon, en los Libros Sacramentales del Archivo de la Parroquia de Santa María de Arenys, no se informa sobre la profesión del novio, sólo queda recogido su origen mataronense y el hecho de ser en aquel momento vecino de Arenys de Mar.



**Matriu per a meitat
de mocador de puntes**

Casa Castells
Tinta sobre paper picat
Darrer quart del segle XIX
25 x 47 cm
Museu d'Arenys de Mar

**Matriz para mitad
de pañuelo de encajes**

Casa Castells
Último cuarto del siglo XIX
Tinta sobre paper picat
25 x 47 cm
Museo de Arenys de Mar

pare –Joan Castells (1788)– era filador, ofici ben usual al Mataró d'aleshores.⁵ Així doncs, en espera de noves dades, es podria suposar que Marià continués amb la professió paterna i que d'una manera o altra, per qüestions gremials, entrés en contacte amb Arenys de Mar, població en la qual la producció tèxtil, ja fos la punta o el gènere de punt, era molt destacada.

El fet és que des del 1855, amb vint-i-un anys d'edat, el mataroní ja apareix establert a Arenys de Mar, sense que fins ara es pugui saber quina era la seva professió. Quatre anys més tard, el 22 de juny de 1859, Marià es casava amb Anna Maria, filla de Joan Simon i Teresa Batlle, a l'església parroquial arenyena.

Tradicionalment s'ha considerat el 1862 –quan s'inicia l'activitat comercial– com l'any de constitució de l'empresa Castells.⁶ De fet, si bé no hi ha documents directes que ho constatin, cal pensar que, més que fundar un nou negoci, el jove matrimoni Castells va continuar amb l'activitat professional que la família d'Anna Maria venia practicant des de molt temps enrere. I és que són moltes les notícies publicades als primers trenta anys del segle XX en les quals es fa referència a l'antiguitat de la Casa Castells, i ho fan remarcant sempre els seus orígens per part de la branca Simon.⁷

N'és un exemple l'article publicat el juny de 1906 a la *Ilustració Catalana* i en el qual es descriu aquesta fàbrica com “*una de les més, per no dir la més, antiga de totes, ja que’ls avis y besavis de l'avuy mestressa* (referint-se a Anna Maria Simon) *picaren també patrons qu’eran solicitats de Palamos a Molins de Rey*”.⁸ A la célebre *Oda a Arenys de Mar*, d'altra banda, també es fa referència a la llarga tradició d'aquesta família pel que fa al dibuix de puntes, encara que no s'especifica quina branca de la nissaga s'hi dedicava des de feia més temps, si la paterna o la materna. “*De segles enrera sos antepassats (els dels germans Marià i Joaquim Castells) ja’s dedicaren als dibuixos per les puntes, de manera que la casa ne conserva alguns que comptan tres centúries d’antiguitat*”.⁹ Així mateix, en un article aparegut a la revista *Nuevo Mundo* es deia: “*De generación en generación fue trasladándose el negocio, hasta el año 1862 que pasó a ser propiedad del padre de los actuales propietarios* (fent referència als germans Castells)¹⁰”.

5.- Arxiu Comarcal del Maresme. Fons municipal, serie padró (1835). GOB 0051 (2). La família Castells i Diumeró vivia a Mataró, al número 12 del carrer de Sant Josep, fora muralles. En el registre apareix Marià Castells amb només un any d'edat, amb tres germans més al seu davant.

6.- Arxiu Municipal Fidel Fita (AMFF). Fons Castells, núm. 13. Es conserva la carta de Marià Castells i Diumeró en la qual demana l'alta de la seva “*tienda de encajes*”, datada el 6 de maig de 1864.

7.- En diversos padrons d'habitants d'Arenys de Mar apareix Gertrudis Simon Batlle, germana d'Anna Maria, registrada com a *encajera*. AMFF, Padró d'habitants d'Arenys de Mar de 1895.

8.- “Les puntes catalanes”. *Ilustració Catalana*, 17 de juny de 1906, núm. 159, p. 378.

9.- Valls, P. Lluís M. de, *Oda a Arenys de Mar*. Barcelona, 1917, p. 60.

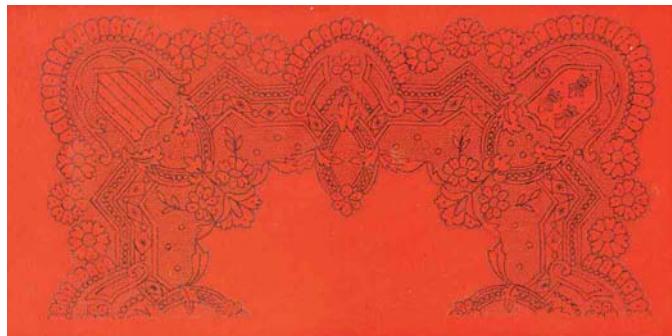
10.- *Nuevo Mundo*, número sense datar.

entonces.⁵ Así pues, a la espera de nuevos datos, se podría suponer que Marià continuara con la profesión paterna y que de una manera u otra, por cuestiones gremiales, entrara en contacto con Arenys de Mar, población en la cual la producción textil, ya fuera de encaje o de género de punto, era muy destacada.

El hecho es que desde 1855, con veintiún años de edad, el mataronense ya aparece establecido en Arenys de Mar, sin que hasta ahora se pueda saber cuál era su profesión. Cuatro años más tarde, el 22 de junio de 1859, Marià se casaba con Anna Maria, hija de Joan Simon y Teresa Batlle, en la iglesia parroquial areñense.

Tradicionalmente se ha considerado 1862 –cuando se inicia la actividad comercial– como el año de constitución de la empresa Castells.⁶ De hecho, si bien no hay documentos directos que lo constaten, cabe pensar que, más que fundar un nuevo negocio, el joven matrimonio Castells continuó con la actividad profesional que la familia de Anna Maria venía practicando desde mucho tiempo atrás. Y es que son muchas las noticias publicadas durante los primeros treinta años del siglo XX en las cuales se hace referencia a la antigüedad de la Casa Castells, y lo hacen remarcando siempre sus orígenes por parte de la rama Simon.⁷

Un buen ejemplo lo constituye el artículo publicado en junio de 1906 en la revista *Ilustració Catalana* y en el cual se describe esta fábrica como “una de las más, por no decir la más, antigua de todas, ya que los abuelos y bisabuelos de la hoy ama (refiriéndose a Anna Maria Simon) hicieron también patrones que eran solicitados desde Palamós hasta Molins de Rey”.⁸ En la célebre *Oda a Arenys de Mar*, por otra parte, también se hace referencia a la larga tradición de esta familia con respecto al dibujo de encajes, aunque no se especifica qué rama de la estirpe se dedicaba desde hacía más tiempo, si la paterna o la materna. “Desde siglos atrás sus antepasados (los de los hermanos Marià y Joaquim Castells) ya se dedicaron a los dibujos para los encajes, de manera que la casa conserva algunos que cuentan con tres centurias de antigüedad”.⁹ Asimismo, en un artículo aparecido en la revista *Nuevo Mundo* se citaba: “De generación en generación fue trasladándose el negocio, hasta el año 1862 en que pasó a ser propiedad del padre de los actuales propietarios (haciendo referencia a los hermanos Castells)”.¹⁰



Patró per a meitat de mocador de puntes

Casa Castells
Tinta sobre paper picat
Darrer quart del segle XIX
25 x 47 cm
Museu d'Arenys de Mar

Patró para mitad de pañuelo de encajes

Casa Castells
Último cuarto del siglo XIX
Tinta sobre paper picat
25 x 47 cm
Museo de Arenys de Mar

5.- Archivo Comarcal del Maresme. Fondo municipal, serie padrón (1835). GOB 0051 (2). La familia Castells i Diumeró vivía en Mataró, en el número 12 de la calle de Sant Josep, extramuros. En el registro aparece Marià Castells con sólo un año de edad, con tres hermanos más delante suyo.

6.- Archivo Municipal Fidel Fita (AMFF). Fondo Castells, núm. 13. Se conserva la carta de Marià Castells i Diumeró en la cual solicita el alta de su “tienda de encajes”, fechada el 6 de mayo de 1864.

7.- En diversos padrones de habitantes de Arenys de Mar aparece Gertrudis Simon Batlle, hermana de Anna Maria, registrada como encajera. AMFF, Padrón de habitantes de Arenys de Mar de 1895.

8.- “Les puntes catalanes”. *Ilustració Catalana*, 17 de junio de 1906, núm. 159, p. 378.

9.- Valls, P. Lluís M. de. *Oda a Arenys de Mar*, Barcelona, 1917, p. 60.

10.- *Nuevo Mundo*, número sin fechar.

És poca la informació de la qual disposem sobre Marià Castells i Diumeró. Llegint les fonts escrites de l'època, hom arriba a la conclusió de què es tractava d'una persona amb força inquietuds intel·lectuals i artístiques que, no hi ha dubte, va saber transmetre als seus fills. És ben coneguda la relació d'amistat que posseïa amb el poeta terrassenc Ribot i Serra, autor del mític poema de *La puntaire*. L'any 1886, d'altra banda, apareix documentat en el certamen literari celebrat a l'Ateneu Arenyenc, en el que hi va oferir un premi que consistia en una rosa d'argent daurada.¹¹ En relació amb aquesta entitat, a més, consta que en va ser tresorer i membre de la junta directiva. No sembla, d'altra banda, que el mataroní establert a Arenys prengués part en la política arenyena.¹² Malgrat la més o menys intensa vida social que portés, Marià Castells i Diumeró va dedicar-se exclusivament a l'ofici de rander fins al 1903, any de la seva mort.¹³

La Casa Castells, amb l'obrador al número 24 del carrer de Sant Francesc, va convertir-se ja al darrer terç del segle xix en una de les empreses de blondes i puntes artesanes més importants del país. El matrimoni Castells es va encarregar des de bon principi de controlar i gestionar la producció d'un important nombre de puntaires de tota la província, d'Arenys de Mar a l'Arboç del Penedès.¹⁴ Però aquests randers no només es van dedicar a proveir-se de puntes per a la seva posterior distribució i comercialització sinó que també esmerçaren esforços en la fabricació de patrons amb nous dissenys. D'aquesta manera anaren renovant i reemplaçant el repertori heretat dels avantpassats Simon. Amb tot, però, se sap que en ocasions al llarg d'aquesta primera etapa van comprar cartrons a la prestigiosa Casa Fité de Barcelona.

De Can Castells en sortien, sota la direcció de Marià i Anna Maria, milers de milers de metres de puntes i blondes, de tots tipus i amb totes les tècniques. En els fons conservats al Museu d'Arenys de Mar es veuen matrius i patrons per a tapets de sobretaula, estors, tovalloles, albes, mocadors, ventalls, jocs de llit, de taula, etc. Les puntes podien ser venudes soltes, a l'engròs, o ja cosides a la roba, tasca que duien a terme les expertes cosidores i brodadores de la mateixa casa de randers.

Les puntes realitzades per la Casa Castells al llarg de la segona meitat del segle xix seguien un repertori de models que, de manera general a tota Catalunya, venien repetint-se des de feia dos segles. A més

11.- Ateneu Arenyenc. *Crónica del Ateneo Arenyense*, vol. III, f. 22.

12.- El buidat de les Actes de l'Ajuntament d'Arenys de Mar (AMFF) no dóna cap notícia destacada de Marià Castells i Diumeró. A part d'aparèixer en alguna sol·licitud d'obres o en alguna "junta de asociados", no en tenim moltes més notícies.

13.- Marià Castells i Diumeró va morir el 28 de desembre de 1903, a l'edat de 69 anys.

14.- En aquella època les puntaires solien dominar gairebé totes les tècniques –torxons, guipurs, blondes, retijs...–, si bé hi havia especialitzacions segons el lloc de producció. Així, de Mataró a Calella, les puntaires tenien fama de fer "puntes fines"; les del Masnou, d'altra banda, eren conegudes per fer puntes metàl·liques, amb fil d'or i fil d'argent, mentre que les de l'Arboç del Penedès s'especialitzaven en les puntes figuratives i les tècniques de guipur, més atapeïdes.



imatge de Sant Hipòlit

Marià Castells i Diumeró
Terracota policromada
1871
Fotografia de Joaquim Castells
Arxiu Municipal Fidel Fitó

Imagen de San Hipólito

Marià Castells i Diumeró
Terracota policromada
1871
Fotografía de Joaquim Castells
Archivo Municipal Fidel Fitó

dels dissenys de tipus geomètric –realitzats encara avui en dia–, dominaven els motius florals i vegetals, de formes naturalistes, de gran detallisme, amb l'ús, de vegades sobrecarregat, d'escuts, palmetes, gerres, florons o garlandes. A les composicions resultants, en les quals la línia era tractada gairebé de forma cal·ligràfica, hi dominava un clar ordre i simetria. Aquestes formes, incloses dins l'anomenat estil isabelí o Lluís XV, no trigaren a ser superades per la desbordant i fantosa riquesa decorativa del Modernisme.

A més del dibuix, practicat en la creació de nous models de punta i blonda, sembla ser que Marià Castells conreava també l'art de l'escultura o, si més no, del modelat. A Arenys, per exemple, va realitzar una figura de Sant Hipòlit per a la fàbrica de terrissa dels Fontrodona. Aquesta imatge, feta l'any 1871, com es llegeix a la inscripció de la peanya, es trobava en la fornícula d'una de les parets del pati d'aquesta indústria terrissera. La fotografia feta anys més tard pel seu fill Joaquim permet observar una obra d'execució maldestra, poc reeixida, però que demostra uns certs coneixements de l'art escultòric. Més enllà de pretendre valorar les qualitats artístiques de Marià Castells pare, conèixer els seus interessos artístics i culturals permet conèixer l'ambient en el que es formaren els seus fills.

Además del dibujo, practicado en la creación de nuevos modelos de encaje y blonda, parece ser que Marià Castells cultivaba también el arte de la escultura o, cuando menos, del modelado. En Arenys, por ejemplo, realizó una figura de San Hipólito para la fábrica de cerámica de los Fontrodona. Esta imagen, realizada en el año 1871, como se lee en la inscripción de la peana, se encontraba en la hornacina de una de las paredes del patio de esta industria alfarera. La fotografía hecha años más tarde por su hijo Joaquim permite observar una obra de ejecución torpe, poco lograda, pero que demuestra unos ciertos conocimientos del arte escultórico. Más allá de pretender valorar las cualidades artísticas de Marià Castells padre, conocer sus intereses artísticos y culturales nos permite conocer el ambiente en el que se formaron sus hijos.

Es poca la información de la que se dispone sobre Marià Castells i Diumeró. Leyendo las fuentes escritas de la época se llega a la conclusión de que se trataba de una persona con bastantes inquietudes intelectuales y artísticas que, no hay duda, supo transmitir a sus hijos. Es bien conocida la relación de amistad que mantenía con el poeta terrasense Ribot i Serra, autor del mítico poema de *La puntaire*. En el año 1886, por otra parte, aparece documentado en el certamen

literario celebrado en el Ateneo Areñense, en el que ofreció un premio que consistía en una rosa de plata dorada.¹¹ Respecto a esta entidad, además, consta que fue tesorero y miembro de su junta directiva. No parece, por otra parte, que el mataronense establecido en Arenys tomara parte en la política de su pueblo de adopción.¹² A pesar de la más o menos intensa vida social que llevaba, Marià Castells i Diumeró se dedicó exclusivamente al comercio del encaje hasta 1903, año de su muerte.¹³

La Casa Castells, con su obrador en el número 24 de la calle de Sant Francesc, se convirtió ya en el último tercio del siglo XIX en una de las empresas de blondas y encajes artesanos más importantes del país. El matrimonio Castells se encargó desde el principio de controlar y gestionar la producción de un importante número de encajeras de toda la provincia, de Arenys de Mar hasta l'Arboç del Penedès.¹⁴ Pero estos comerciantes no sólo se dedicaron a la provisión de encajes para su posterior distribución y comercialización sino que también invirtieron esfuerzos en la fabricación de patrones con nuevos diseños. De esta manera fueron renovando y reemplazando el repertorio heredado de los antepasados Simon. Con todo, sin embargo, sabemos que en ocasiones a lo largo de esta primera etapa compraron cartones a la prestigiosa Casa Fité de Barcelona.

De la Casa Castells salieron, bajo la dirección de Marià y Anna Maria, miles de miles de metros de encajes y blondas, de todo tipo y con todas las técnicas. En los fondos conservados en el Museo de Arenys de Mar se ven matrices y patrones para tapetes de sobremesa, estores, toallas, albas, pañuelos, abanicos, juegos de cama, de mesa, etc. Los encajes podían ser vendidos sueltos, al mayor, o ya cosidos en la ropa, tarea que llevaban a cabo las expertas costureras y bordadoras de la misma casa de comerciantes.

Los encajes realizados por la Casa Castells a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX seguían un repertorio de modelos que, de manera general en toda Cataluña, venían repitiéndose desde hacia dos siglos. Además de los diseños de tipo geométrico –realizados todavía hoy en día–, dominaban los motivos florales y vegetales, de formas naturalistas, de gran detallismo, con el uso, a veces sobrecargado, de escudos, palmetas, tinajas, florones o guirnaldas. En las composiciones resultantes, en las cuales la línea era tratada casi de forma caligráfica, dominaba un claro orden y simetría. Estas formas, incluidas dentro del llamado estilo isabelino o Luis XV, no tardaron en ser superadas por la desbordante y fantasiosa riqueza decorativa del Modernismo.

11.- Ateneo Areñense. Crónica del Ateneo Arenyense, vol. III, f. 22.

12.- En las Actas del Ayuntamiento de Arenys de Mar (AMFF) no hay información destacada de Marià Castells i Diumeró. Aparte de aparecer en alguna solicitud de obras o en alguna "junta de asociados", no disponemos de muchas más noticias.

13.- Marià Castells i Diumeró murió el 28 de diciembre de 1903, a la edad de 69 años.

14.- En aquella época las encajeras solían dominar casi todas las técnicas –torchones, guipures, blondas, ret fi...–, si bien había especializaciones según el lugar de producción. Así, de Mataró a Calella, las encajeras tenían fama de hacer "encajes finos"; las del Masnou, por otra parte, eran conocidas por hacer puntas metálicas, con hilo de oro e hilo de plata, mientras que las de l'Arboç del Penedès se especializaban en los encajes figurativos y las técnicas de guipur, más tupidas.



Fragment de l'alba per el Papa Lleó XIII

Casa Fiter i Casa Castells

Ret fi

Darrer quart del segle XIX

300 x 80 cm

Fotografia publicada a *La Exposición Vaticana Ilustrada*

Fragmento del alba para el Papa León XIII

Casa Fiter y Casa Castells

Ret fi

Último cuarto del siglo XIX

300 x 80 cm

Fotografía publicada en *La Exposición Vaticana Ilustrada*

El prestigi adquirit per la Casa Castells des dels primers anys de funcionament queda perfectament palès en els importants encàrrecs rebuts per part dels més als estaments civils i eclesiàstics. A més del famós mocador de casament de la reina Victòria Eugènia, realitzat el 1906, cal citar també l'alba del bateig del seu fill Alfons, príncep d'Astúries; la banda del rei Carles IV i una estola per al papa Pius VII, segons la premsa de l'època, realitzada durant el període en què aquest va ser presoner de Napoleó a Fontainebleau, o sigui, al primer quart del segle XIX. Així mateix, el propi Marià Castells i Simon afirmava en una entrevista que també havia realitzat una banda per a l'exresident de la República Mexicana, Porfirio Díaz.¹⁵

Encara que les fonts de l'època no són del tot clares, sembla ser que la Casa Castells va ser també l'encarregada de confeccionar un fragment de l'alba que va portar el papa Lleó XIII, en ocasió de les seves noces d'argent. L'autoria i realització d'aquesta esplèndida peça, encarregada per la germana del bisbe Català i per Josefa Colomer de Fita, va haver de ser repartida entre els Castells i la Casa Fiter de Barcelona, la qual tot fa suposar que en va dur a terme un altre fragment. Com era habitual i per tal que ningú pogués copiar aquella delicada obra, els patrons van ser repartits entre les poblacions de Vilassar de Mar i el Masnou. Aquesta alba, realitzada amb dues tonalitats de fil i amb més de tres metres de llarg per vuitanta centímetres d'amplada, va ser exhibida a l'Exposició Vaticana del 1887, celebrada al palau episcopal de Barcelona.¹⁶

La família Castells conservava gelosament en un arxiu els dibuixos, les matrius i els patrons d'aquests grans encàrrecs, juntament amb altres peces que, per la seva antiguitat o raresa, eren considerades d'extraordinari valor. Així doncs, amb el temps, la família va anar creant una important col·lecció de puntes, patrons i projectes realitzats no només pels mateixos membres de la família sinó també per altres cases o artistes, com ara Aurora Gutiérrez Larraya. En l'exposició organitzada l'any 1918 pel Foment de les Arts Decoratives, els Castells van exhibir-hi patrons dels segles XVII, XVIII i XIX, alguns dels quals, s'han de suposar pertanyents als randers Simon, predecessors d'Anna Maria, la vídua Castells.¹⁷

15.- *La Veu de Catalunya*, 25 de gener de 1930.

16.- Per més informació sobre l'alba de Lleó XIII, vegeu *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, vol. III, 1954, p. 589, o la publicació *La Exposición Vaticana Ilustrada*, número sense datar.

17.- AMFF, Fons Castells, núm. 79.

El prestigio adquirido por la Casa Castells desde los primeros años de funcionamiento queda perfectamente patente en los importantes encargos recibidos por parte de los más altos estamentos civiles y eclesiásticos. Además del famoso pañuelo de boda de la reina Victoria Eugenia, realizado en 1906, hay que citar también el alba del bautizo de su hijo Alfonso, príncipe de Asturias; la banda del rey Carlos IV y una estola para el papa Pío VII, según la prensa de la época, realizada durante el periodo en que éste fue prisionero de Napoleón en Fontainebleau, o sea, en el primer cuarto del siglo XIX. Asimismo, el propio Marià Castells i Simon afirmaba en una entrevista que había realizado también una banda para el ex-presidente de la República Mejicana, Porfirio Díaz.¹⁵

Aunque las fuentes de la época no son del todo claras, parece ser que la Casa Castells fue también la encargada de confeccionar un fragmento del alba que llevó el papa León XIII, con ocasión de sus bodas de plata. La autoría y realización de esta espléndida pieza, encargada por la hermana del obispo Català y por Josefa Colomer de Fita, tuvo que ser repartida entre los Castells y la Casa Fiter de Barcelona, la cual se supone que llevó a cabo otro fragmento. Como era habitual y a fin de que nadie pudiera copiar aquella delicada obra, los patrones fueron repartidos entre las poblaciones de Vilassar de Mar y el Masnou. Este alba, realizada con dos tonalidades de hilo y con más de tres metros de largo por ochenta centímetros de anchura, fue exhibida en la Exposición Vaticana de 1887, celebrada en el palacio episcopal de Barcelona.¹⁶

La familia Castells conservaba celosamente en un archivo los dibujos, las matrices y los patrones de estos grandes encargos, junto con otras piezas que, por su antigüedad o rareza, eran consideradas de extraordinario valor. Así pues, con el tiempo, la familia fue creando una importante colección de encajes, patrones y proyectos realizados no sólo por los mismos miembros de la familia sino también por otras casas o artistas, como Aurora Gutiérrez Larraya. En la exposición organizada el año 1918 por el Fomento de las Artes Decorativas, los Castells exhibieron patrones de los siglos XVII, XVIII y XIX, algunos de los cuales, se supone que eran pertenecientes a los comerciantes Simon, predecesores de Anna Maria, la viuda Castells.¹⁷



Motlle per a l'estampació tèxtil

Bloc de fusta i aplicació de plaques de plomrina
Darrer quart del segle xix - primer quart del segle xx
12 x 56 x 6'5 cm
Museu de l'Estampació Tèxtil de Premià de Mar

Molde para la estampación textil

Bloque de madera y aplicación de placas de plomrina
Último cuarto del siglo xix - primer cuarto del siglo xx
12 x 56 x 6'5 cm
Museo de la Estampación Textil de Premià de Mar

La india

Els estampats d'indiannes, un dels motors industrials de la Catalunya del segle XVIII, van desplegar en els seus dissenys un vast repertori de formes, especialment florals. Sovint, en aquests dissenys s'imitava clarament els models de blondes i puntes. Aquesta era, sens dubte, una manera més econòmica de tenir accés a un producte no sempre a l'abast de tothom.

La india

Los estampados de indianas, uno de los motores industriales de la Cataluña del siglo XVIII, desplegaron en sus diseños un amplio repertorio de formas, especialmente florales. A menudo, en estos diseños se imitaba claramente a los modelos de blondas y encajes. Esta era, sin duda, una manera más económica de tener acceso a un producto no siempre al alcance de todo el mundo.

15.- *La Veu de Catalunya*, 25 de gener de 1930.

16.- Para más información sobre el alba de León XIII, véase *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, vol. III, 1954, p. 589, o la publicación *La Exposición Vaticana Ilustrada*, número sin fechar.

17.- AMFF, Fondo Castells, núm. 79.

Una nova generació, una nova empresa

Els fills nascuts del matrimoni entre Marià Castells i Anna Maria Simon van viure de ben a prop, des de petits, el negoci de les randes en tota la seva complexitat. Cal suposar que les diferents tasques a realitzar dins la fàbrica es trobaven perfectament repartides, si bé, sempre que fes falta, cada membre de la família podia executar feines que no li eren pròpies; des del disseny o dibuix dels models a la venda del producte, passant pel picat de matrius i patrons, el muntatge de la punta a la roba i, fins i tot, la mateixa elaboració de la punta amb els boixets. Un coneixement complet de tots els processos assegurava que el negoci rutllés a la perfecció.

Si bé van ser Joaquim i Marià, els més petits dels vuit fills dels fundadors, qui acabaren tirant endavant l'empresa, com és lògic pensar, per qüestions generacionals, les primeres a continuar la tasca dels pares van ser les dues filles grans: Gertrudis, nascuda l'1 d'octubre de 1868, i Josefa, el 3 de maig de 1870.¹ El Museu d'Arenys de Mar conserva d'ambdues nombroses matrius signades i datades als anys vuitanta i noranta del segle xix.² Fora de l'empresa familiar, Josefa va dedicar-se pel seu compte a l'art del brodat: la seva professionalitat i experiència li va fer obtenir una nombrosa clientela, especialment de Barcelona, que li encarregava molta feina.³ Qui no va perdre relació amb l'empresa familiar va ser Mariana, una altra de les filles dels fundadors Castells, que com la Josefa, també va ser molt bona brodadora i cosidora.

Encara que des de la defunció del patriarca, l'any 1903, Joaquim i Marià Castells ja havien pres les regnes del negoci familiar, va ser a la mort de la seva mare, Anna Maria Simon, el 19 de febrer de 1911, quan els dos germans decidiren continuar amb l'empresa;

1.- El fill més petit del matrimoni Castells va ser Joan, nascut el 19 d'abril de 1881, qui no va seguir el negoci familiar.

2.- A les matrius conservades, picades o dibuixades per les dues germanes Castells, de vegades hi apareix el nom sencer i d'altres només les inicials (G.C.S. i J.C.S.).

3.- Informació aportada per Teresa Cucurull, néta de Josefa Castells i Simon.

4.- Per *etapa més brillant* s'entén l'aspecte creatiu i l'econòmic. Segons els gràfics elaborats per Jordi Palomer (*op. cit.*, 1994, p. 42), el període de més facturació de l'empresa Castells va ser el comprès entre els anys 1900 i 1925, corresponent a l'etapa modernista.

5.- Dolors Castells, nascuda el 26 de febrer de 1902, va començar en el negoci familiar ajudant el seu oncle a fer dibuixos i picar patrons. També va destacar com a molt bona brodadora. El seu germà Zenon, nascut el 27 de març del 1905, treballà per a l'empresa familiar fins a la Guerra Civil. Seguidament passà a treballar per a l'Administració.



**Retrat dels germans
Joaquim i Marià Castells**

Primera dècada del segle xx
Propietat de Teresa Cucurull

**Retrato de los hermanos
Joaquim y Marià Castells**

Primera década del siglo xx
Propiedad de Teresa Cucurull

i ho feren mitjançant la creació d'una societat mercantil. Al llarg de les dues primeres dècades del segle xx, període que coincideix alhora amb l'auge i la decadència del Modernisme, els germans Castells van protagonitzar l'etapa més brillant d'aquesta casa de randers.⁴ Talment un tàndem, Joaquim i Marià treballaren plegats en el negoci rander fins al 1931 quan el darrer, pel seu estat de salut, va haver de retirar-se'n. A partir d'aquell moment Joaquim se'n va fer càrec fins al 1941, any de la seva mort. Des d'aleshores agafà les regnes de la casa Dolors, filla de Joaquim i Dolors Guri, qui la regentà fins al principi dels anys seixanta.⁵

Una nueva generación, una nueva empresa



Los hijos nacidos del matrimonio entre Marià Castells y Anna Maria Simon vivieron de muy cerca, desde pequeños, el negocio del encaje en toda su complejidad. Cabe suponer que las diferentes tareas a realizar dentro de la fábrica se encontraban perfectamente repartidas, si bien, siempre que hiciera falta, cada miembro de la familia podía ejecutar trabajos que no le eran propios; desde el diseño o dibujo de los modelos a la venta del producto, pasando por el picado de matrices y patrones, el montaje del encaje en la ropa e, incluso, la misma elaboración del encaje con los bolillos. Un conocimiento completo de todos los procesos aseguraba que el negocio funcionara a la perfección.

Si bien fueron Joaquim y Marià, los más pequeños de los ocho hijos de los fundadores, quienes acabaron sacando adelante la empresa, como es lógico pensar, por cuestiones generacionales, las primeras a continuar la tarea de los padres fueron las dos hijas mayores: Gertrudis, nacida el 1 de octubre de 1868, y Josefa, el 3 de mayo de 1870.¹ El Museo de Arenys de Mar conserva de ambas numerosas matrices firmadas y fechadas en los años ochenta y noventa del siglo xix.² Fuera de la empresa familiar, Josefa se dedicó por su cuenta al arte del bordado: su profesionalidad y experiencia le hizo obtener una numerosa clientela, especialmente de Barcelona, que le encargaba muchos trabajos.³ Quien no perdió relación con la empresa familiar fue Mariana, otra de las hijas de los fundadores Castells, que como Josefa, también fue muy buena bordadora y costurera.

Aunque desde la defunción del patriarca, el año 1903, Joaquim y Marià Castells ya habían tomado las riendas del negocio familiar, fue a la muerte de su madre, Anna Maria Simon, el 11 de febrero de 1911, cuando los dos hermanos decidieron continuar con la empresa; y lo hicieron mediante la creación de una sociedad mercantil. A lo largo de las dos primeras décadas del siglo xx, periodo que coincide al mismo tiempo con el auge y la decadencia del Modernismo, los hermanos Castells protagonizaron la etapa más brillante de esta casa de comerciantes de encaje.⁴ Igual que un tandem, Joaquim y Marià trabajaron dedicados al negocio del encaje hasta 1931 cuando el último, por su estado de salud, tuvo que retirarse. A partir de aquel momento Joaquim se hizo cargo hasta 1941, año de su muerte. Desde entonces cogió las riendas de la casa Dolors, hija de Joaquim y Dolors Guri, quien la regentó hasta al principio de los años sesenta.⁵

1. - El hijo más pequeño del matrimonio Castells fue Joan, nacido el 19 de abril de 1881, quien no siguió con el negocio familiar.

2. - En las matrices conservadas, picadas o dibujadas por las dos hermanas Castells, a veces aparece el nombre entero y otras sólo las iniciales (G.C.S. y J.C.S.).

3. - Información aportada por Teresa Cucurull, nieta de Josefa Castells i Simon.

4. - Por etapa más brillante se entiende el aspecto creativo y el económico. Según los gráficos elaborados por Jordi Palomer (*op. cit.*, 1994, p. 42), el periodo de más facturación de la empresa Castells fue el comprendido entre los años 1900 y 1925, correspondiente a la etapa modernista.

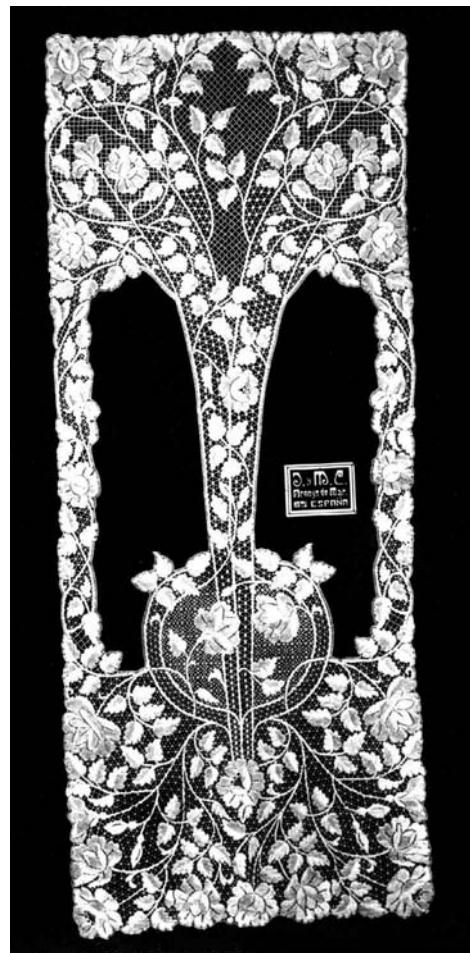
5. - Dolors Castells, nacida el 26 de febrero de 1902, empezó en el negocio familiar ayudando a su tío a hacer dibujos y picar patrones. También destacó como muy buena bordadora. Su hermano Zenón, nacido el 27 de marzo de 1905, trabajó para la empresa familiar hasta la Guerra Civil. Seguidamente pasó a trabajar para la Administración.

L'èxit de la nova empresa Castells va venir de la professionalitat dels seus dos nous propietaris, cadascun dins del seu camp: Joaquim centrat principalment en la part més comercial i Marià en el dibuix i la projecció de nous models per a puntes i blondes.⁶ Els germans Castells coneixien el seu ofici a la perfecció, car, com es diu vulgarment, l'havien mamat des de petits.

Marià i Joaquim Castells van estar sempre atents als nous temps, a la moda, a tot allò que s'estilava a la capital i a la resta del país. Per tirar el negoci endavant calia adaptar-se a les exigències i als nous gustos de la gent, del mercat, i així ho van fer. Amb tot, però, els germans Castells, a diferència d'altres randers, mai van fabricar punta mecànica. A principis del segle xx, molts dels models fabricats des de feia dècades van començar a donar-se de baixa i van ser substituïts per noves creacions, la majoria de les quals immerses de ple en l'estètica modernista. Moltes de les obres sortides de la Casa Castells, ja fossin grans encàrrecs o bé obres més modestes, van ser dignes sempre de lloança i admiració especialment durant la vintena d'anys que Joaquim i Marià van regir junts l'empresa familiar.

Amb els dos germans Castells, l'empresa randera va adquirir fama dins i fora de les nostres fronteres. Dos en són els motius principals: l'increment de la clientela i l'aportació de nous mostraris. Només cal mirar els documents del seu arxiu administratiu per veure els contactes mercantils i comercials amb empreses i negocis espanyols, europeus i americans.⁷ Alguns importants clients amb els que treballaven a Espanya eren la casa Guezala, de Bilbao i proveïdors de la Reial Casa; Consuelo Ventura, establiment madrileny de puntes i randes d'arreu d'Europa, o la Casa Rayo, també madrilenya, un dels negocis de llenceria, roba blanca i per a la núvia de més anomenada de la capital.

L'èxit aconseguit per aquests randers arenyencs queda ben palès en nombroses ressenyes escrites en diverses publicacions del moment i en més d'un article aparegut a la premsa. N'és un exemple el publicat l'any 1919 a la revista *La Ilustración Hispano Americana* dedicat a la producció de puntes catalanes: “*Los señores Castells son, por lo tanto, los continuadores de las antiguas y gloriosas tradiciones de sus antepasados y unos apasionados cultivadores de esta delicada industria a la cual consagran todos sus desvelos, sus afanes y sus estudios, pues siempre están ideando nuevos dibujos, tanto de estilo clásico, como moderno y fantasía, que se destacan de todo lo corriente por su originalidad, variedad y buen gusto*”. Segons l'articulista, malgrat l'excel·lent treball de les puntaires, són



Estor

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Guipur en fil de cotó
Primer quart del segle xx
200 x 85 cm
Fotografia de Joaquim Castells i Simon
Museu d'Arenys de Mar

El fet d'haver-ne conservat els patrons ha permès comprovar que el que semblava un tapet de taula és un bell estor modernista de quasi dos metres d'alçada.

Estor

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Guipur en hilo de algodón
Primer cuarto del siglo xx
200 x 85 cm
Fotografía de Joaquim Castells i Simon
Museo de Arenys de Mar

El hecho de haberse conservado los patrones ha permitido comprobar que lo que parecía un tapete de mesa es un bello estor modernista de casi dos metros de altura.

6.- Per a conèixer amb més profunditat la vida i obra de Joaquim Castells i Simon, vegeu AAVV. *Viatge fotogràfic per terres d'Espanya. Fotografies de Joaquim Castells 1917-1929*. Arenys de Mar, 2006, p. 11-16.

7.- A l'Arxiu Municipal Fidel Fita d'Arenys de Mar es conserva bona part de la documentació administrativa i empresarial de la segona etapa de la Casa Castells.

El éxito de la nueva empresa Castells se debe a la profesionalidad de sus dos nuevos propietarios, cada uno dentro de su campo: Joaquim centrado principalmente en la parte más comercial y Marià en el dibujo y la proyección de nuevos modelos para encajes y blondas.⁶ Los hermanos Castells conocían su oficio a la perfección, puesto que, como se dice vulgarmente, lo habían mamado desde niños.

Marià y Joaquim Castells estuvieron siempre atentos a los nuevos tiempos, a la moda, a todo aquello que se estilaba en la capital y en el resto del país. Para sacar el negocio adelante había que adaptarse a las exigencias y a los nuevos gustos de la gente, del mercado, y así lo hicieron. A pesar de todo, los hermanos Castells, a diferencia de otros encajeros, nunca fabricaron encaje mecánico. Al principio del siglo XX, muchos de los modelos fabricados desde hacía décadas empezaron a darse de baja y fueron sustituidos por nuevas creaciones, la mayoría de las cuales inmersas de pleno en la estética modernista. Muchas de las obras salidas de la Casa Castells, ya fueran grandes encargos o bien obras más modestas, fueron dignos siempre de alabanza y admiración especialmente durante la veintena de años en que Joaquim y Marià rigieron juntos la empresa familiar.

Con los dos hermanos Castells, la empresa de encajes adquirió fama dentro y fuera de nuestras fronteras. Dos son los motivos principales: el incremento de la clientela y la aportación de nuevos muestrarios. Sólo hay que mirar los documentos de su archivo administrativo para ver los contactos mercantiles y comerciales con empresas y negocios españoles, europeos y americanos.⁷ Algunos importantes clientes con los que trabajaban en España eran la casa Guezala, de Bilbao y proveedores de la Real Casa; Consuelo Ventura, establecimiento madrileño de encajes y puntillas para toda Europa, o la Casa Rayo, también madrileña, uno de los negocios de lencería, ropa blanca y para la novia de más fama de la capital.

El éxito conseguido por estos comerciantes de encaje areñenses queda bien patente en numerosas reseñas escritas en diversas publicaciones del momento y en más de un artículo aparecido en la prensa. Un buen ejemplo es el artículo publicado el año 1919 en la revista *La Ilustración Hispano Americana* dedicado a la producción de encajes catalanes: “Los señores Castells son, por lo tanto, los continuadores de las antiguas y gloriosas tradiciones de sus antepasados y unos apasionados cultivadores de esta delicada industria a la cual consagran todos sus desvelos, sus afanes y sus estudios, pues siempre están ideando nuevos dibujos, tanto de estilo clásico, como moderno y fantasía, que se destacan de todo lo corriente por su originalidad, variedad y buen gusto”. Según el articulista, a pesar del excelente trabajo de las encajeras, son Joaquim y Marià “quienes imaginan y crean todas las más delicadas y caprichosas combi-

Logotip de la Casa Castells

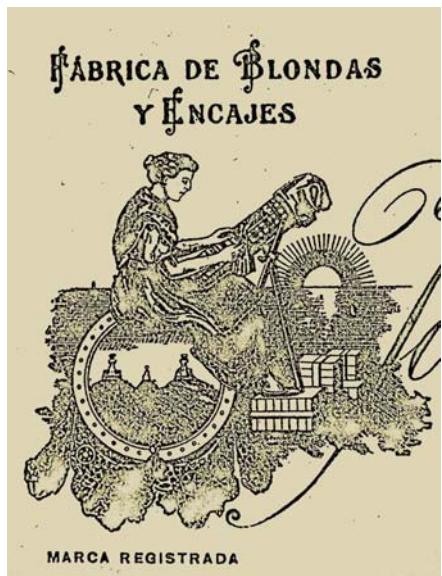
Dibuix atribuït a Marià Castells i Simon
Primer quart del segle xx
Museu d'Arenys de Mar

La puntaire està asseguda sobre un medalló dins del qual es veu l'escut familiar dels Castells: tres turons coronats per tres castells.

Logotipo de la Casa Castells

Dibujo atribuido a Marià Castells i Simon
Primer cuarto del siglo xx
Museo de Arenys de Mar

La encajera está sentada sobre un medallón dentro del cual se ve el escudo familiar de los Castells: tres colinas coronadas por tres castillos.



6. - Para conocer con más profundidad la vida y obra de Joaquim Castells i Simon, véase AAVV. *Viatge fotogràfic per terres d'Espanya. Fotografies de Joaquim Castells. 1917-1929*. Arenys de Mar, 2006, p. 11-16.

7. - En el Archivo Municipal Fidel Fita de Arenys de Mar se conserva buena parte de la documentación administrativa y empresarial de la segunda etapa de la Casa Castells.

Joaquim i Marià “quienes imaginan y crean todas las más delicadas y caprichosas combinaciones y hacen los maravillosos dibujos de sus encajes”. El resultat és la creació d'unes peces “de alto valor històrico, que se transmiten de generación en generación, como parte del tesoro familiar, pues tienen además un alto valor intrínseco como las joyas, los cuadros y los muebles de arte antiguo”.⁸

El reconeixement de Can Castells anà més enllà de l'Atlàntic, fins al punt que l'any 1939 una de les entitats culturals de més anomenada als Estats Units, la Hispanic Society de Nova York, els va reservar un espai en un llibre especialment dedicat a la producció hispànica de puntes.⁹

Però, com es diu popularment, no tot van ser flors i violes durant els vint anys que els germans Castells regentaren l'empresa familiar. La producció puntaire, tant a Arenys com a la resta de poblacions dedicades a aquell ram, es va veure afectada pels conflictes polítics i socials que va travessar el país i el continent en determinats moments. Coincidint amb l'inici de la Primera Guerra Mundial, el sector de la punta va patir un d'aquests moments de crisi, degut a la poca demanda vinguda de l'exterior. Des del periòdic *La Costa de Llevant* se'n feren ressò i no se n'estaren de donar algun consell: “Si la nostra veu fos escoltada diríem als amos o fabricants d'aquest ram, que lluny d'acobardir-se per les circumstàncies, deurien esforçar-se en treballar amb major afany i deler, ja que per necessitat ha de venir un moment en que sien grans les demandes, no poguent-se dedicar per molt temps a aquest gènere les nacions beligerants.

Que segueixin l'exemple que sortosament els hi donen altres industries similars, les quals no dormen y no oblidén que la ocasió la pinten calva.”¹⁰

Quinze anys més tard, el negoci de la punta començà a mostrar signes evidents de decadència. Era la fi d'un camí en el qual no hi havia marxa enrere. El 25 de gener de 1930 apareixia publicat a *La Veu de Catalunya* un article dedicat a aquesta *indústria de la llar o indústria artesanal*, tal i com és adjectivada per l'autor. El text era complementat per una entrevista al projectista Marià Castells, del qual en cap moment se n'esmenta el nom. A part de les referències a la crisi del sector i les seves possibles causes, l'article és interessant per altres dades que ofereix a l'entorn d'aquest ram:

“Som a una casa important d'Arenys de Mar dedicada al negoci de les puntes al coixí. Tothom ens ha dit el mateix: si quelcom d'interessant voleu saber no deixeu de visitar-la. Saludem un dels gerents, i li preguntarem seguidament:

- Tanmateix és veritat el que es diu referent a la decadència de les puntes al coixí?

- Ho és en efecte.

- Causes?

- Moltes, però entre les més sensibles, cal esmentar la manca de protecció oficial, i l'evolució que ha anat fent la dona en la seva indumentària interior. Avui es preocupa especialment de fer goig per fora. El casar-se representava abans per la dona gastar algunes pessetes en bones puntes al coixí; proveir-se de roba interior per tota la vida, i àdhuc de molts jocs de llit amb les puntes corresponents. Avui això ha canviat totalment.

- Creieu que aquesta decadència s'ha anat accentuant cada dia més?

- Fa de mal dir per endavant el que pot passar, però és molt probable que la situació es vagi agreujant precipitadament.

- Quin és el principal centre de producció?

- Pel nombre de puntaires Arenys de Munt, de les quals n'hi ha aproximadament unes 1.500, mentre a Arenys de Mar no excepcionen gaire de 150, a les que cal afegir les de totes les altres poblacions de la costa en proporcions diverses. En quant a cases dedicades al conreu d'aquesta indústria, n'hi ha set a Arenys de Munt i tres a Arenys de Mar.

- A quant ascendeix la producció anyal de puntes al coixí?

- A uns 200.000 duros.

- Creieu que seria difícil poder augmentar aquesta xifra?

- Ara com ara molt difícil. Per aconseguir una reacció saludable, caldrà que es produïssin determinades coses, que a l'hora que donessin major estabilitat a l'aspecte mercantil del negoci, el fessin poc recompensat.

- Malgrat el que acabeu de dir, es fan encara treballs artístics de veritable importància?

- No fa molt eixiren de casa nostra les puntes (7 metres de llargada per 27 centímetres d'amplada) per les estovalles de l'altar de Sant Jordi de la Diputació Provincial. De la finor, de la delicadesa d'aqueixa labor, us en podeu fer càrec considerant que solament pesa 90 grams. Ara tenim l'encàrrec de fer les puntes per a l'alba amb destí a la mateixa capella de Sant Jordi.

- Les puntes o randes mecàniques són un destorb d'importància per al desenvolupament de les puntes al coixí?

- No tant com alguns es pensen. El que fan els boixets no ho faran mai les màquines.

- I la competència estrangera?

- Molt relativa, car ja és sabut que cada país té la seva especialitat,

8.- *La Ilustración Hispano Americana*, 28 de desembre de 1929, p. 6-7.

9.- Lewis, F. *Hispanic Lace and Lacemaking*. New York: The Hispanic Society of America, 1939, p. 283.

10.- *La Costa de Llevant*, 31 de gener de 1915. Article aparegut a l'apartat de Malgrat de Mar, p. 8.

naciones y hacen los maravillosos dibujos de sus encajes. El resultado es la creación de unas piezas “de alto valor histórico, que se transmiten de generación en generación, como parte del tesoro familiar, pues tienen además un alto valor intrínseco como las joyas, los cuadros y los muebles de arte antiguo”⁸

El reconocimiento de la Casa Castells llegó más allá del Atlántico, hasta el punto de que en el año 1939 una de las entidades culturales más renombrada en los Estados Unidos, la *Hispanic Society* de Nueva York, les reservó un espacio en un libro especialmente dedicado a la producción hispánica de encajes.⁹

Pero, como se dice popularmente, no todo el monte fue orégano durante los veinte años en que los hermanos Castells regentaron la empresa familiar. La producción encajera, tanto en Arenys como en el resto de poblaciones dedicadas a aquel ramo, se vio afectada por los conflictos políticos y sociales que atravesó el país y el continente en determinados momentos. Coinciendo con el inicio de la Primera Guerra Mundial el sector del encaje sufrió uno de estos momentos de crisis, debido a la poca demanda venida del exterior. El periódico *La Costa de Llevant* se hizo eco de la situación y no evitó dar algún consejo: “Si nuestra voz fuera escuchada diríramos a los dueños o fabricantes de este ramo, que lejos de acobardarse por las circunstancias, deberían esforzarse en trabajar con mayor afán y pasión, ya que por necesidad tiene que venir un momento en que sean grandes las demandas, no pudiendo dedicar por mucho tiempo a este género las naciones beligerantes.

Que sigan el ejemplo que afortunadamente les dan otras industrias similares, las cuales no duermen y no olvidan que la ocasión la pintan calva”.¹⁰

Quince años más tarde, el negocio del encaje empezó a mostrar signos evidentes de decadencia. Era el fin de un camino en el cual no había marcha atrás. El 25 de enero de 1930 aparecía publicado en *La Veu de Catalunya* un artículo dedicado a esta industria del hogar o industria artesanal, tal como es adjetivada por el autor. El texto era complementado por una entrevista al proyectista Marià Castells, del cual en ningún momento se menciona el nombre. Aparte de las referencias a la crisis del sector y sus posibles causas, el artículo es interesante por otros datos que ofrece en torno a este ramo.

“Estamos en una casa importante de Arenys de Mar dedicada al negocio de los encajes de bolillos. Todo el mundo nos ha dicho lo mismo: si algo de interesante queréis saber no dejéis de visitarla. Saludamos a uno de los gerentes, y le preguntamos seguidamente:

- ¿Sin embargo es verdad lo que se dice en lo referente a la decadencia de los encajes de bolillos?

- Lo es en efecto.

- ¿Causas?

- Muchas, pero entre las más sensibles, hay que mencionar la falta de protección oficial, y la evolución que ha ido haciendo la mujer en su indumentaria interior. Hoy se preocupa especialmente de tener buena pinta por fuera. El casarse representaba antes para la mujer gastar algunas pesetas en buenos encajes de bolillos; proveerse de ropa interior de por vida, e incluso de muchos juegos de cama con los encajes correspondientes. Hoy eso ha cambiado totalmente.

- ¿Creéis que esta decadencia se ha ido acentuando cada día más?

- Es difícil predecir de antemano lo que puede pasar, pero es muy probable que la situación se vaya agravando precipitadamente.

- ¿Cuál es el principal centro de producción?

- Por el número de encajeras Arenys de Munt, de las cuales hay aproximadamente unas 1.500, mientras en Arenys de Mar no exceden mucho de 150, a las que hay que añadir las de todas las otras poblaciones de la costa en proporciones diversas. En cuanto a casas dedicadas al cultivo de esta industria, hay siete en Arenys de Munt y tres en Arenys de Mar.

- ¿A cuánto asciende la producción anual de encaje de bolillos?

- A unos 200.000 duros.

- ¿Creéis que sería difícil poder aumentar esta cifra?

- Hoy por hoy muy difícil. Para conseguir una reacción saludable, haría falta que se produjeran determinadas cosas, que al mismo tiempo que dieran mayor estabilidad al aspecto mercantil del negocio, lo hicieran poco recompensado.

- ¿A pesar de lo que acabáis de decir, se hacen todavía trabajos artísticos de verdadera importancia?

- No hace mucho salieron de nuestra casa los encajes (7 metros de longitud por 27 centímetros de anchura) para los manteles del altar de Sant Jordi de la Diputación Provincial. De la finura, de la delicadeza de esta labor, os podéis hacer cargo considerando que solamente pesa 90 gramos. Ahora tenemos el encargo de hacer los encajes para el alba con destino en la misma capilla de Sant Jordi.

- ¿Los encajes o randas mecánicas son un estorbo de importancia para el desarrollo de los encajes de bolillos?

- No tanto como algunos se piensan. Lo que hacen los bolillos no lo harán nunca las máquinas.

- ¿Y la competencia extranjera?

- Muy relativa, ya que como es sabido cada país tiene su especialidad, y hoy por hoy, en cuanto hace referencia a los encajes de bolillos, Cataluña está por encima de todos los otros países. Yo mismo he sido solicitado por

8. - *La Ilustración Hispano Americana*, 28 de diciembre de 1929, p. 6-7.

9. - Lewis, F. *Hispanic Lace and Lacemaking*. New York: The Hispanic Society of America, 1939, p. 283.

10. - *La Costa de Llevant*, 31 de enero de 1915. Artículo aparecido en el apartado de Malgrat de Mar, p. 8.

i avui per avui, en quant fa referència a les puntes al coixí, Catalunya està per damunt de tots els altres països. Jo mateix he estat sol·licitat per cases importantíssimes de l'estrange i en condicions veritablement temptadores. L'art de les puntes ha transcendit enllà de totes les fronteres.

- *Si és certa la decadència de les puntes al coixí en la nostra terra, com és que no heu acceptat proposicions tan falagueres?*
- *Perquè hi ha altres aspectes que els considero molt superiors a l'aspecte material. És aquesta una indústria de tradició i cal tenir-ho en compte.*
- *Sou dibuixant?*
- *Ho sóc.*
- *Heu dibuixat molt?*
- *Constantment, a totes hores.*
- *Alguns dibuixos remarcables?*
- *Una banda per a l'ex-rei Carles de Portugal i altres treballs per a la reina Victòria Eugènia, l'ex-president de la Repùblica mexicana, Porfirio Díaz, etc.*
- *Quin bell arxiu deu ésser el vostre!*
- *Em serà grat que el vegeu; precisament l'estem reorganitzant. Ultra els meus dibuixos, n'hi ha d'altres que no ho són. Alguns daten de més de cent anys..."*

L'adveniment de la Segona República, després de la Dictadura de Primo de Rivera, entre el 1931 i el 1932, va ser un altre període de baixada en el nombre de vendes tant pels randers com per molts dels comerciants dedicats al tèxtil. Els nombrosos conflictes socials viscuts al carrer, especialment el cada vegada més marcat anticlericalisme, no devien ser gaire ben vistos per tots aquells que tractaven amb puntes, dels quals l'Església n'era un dels principals clients. La preocupació de Joaquim Castells davant d'aquests episodis queda ben clara a la correspondència estableguda amb els seus clients i proveïdors: “*Algo ya más normalizada la situación por los sucesos habidos la semana pasada que creció tanta alarma, todos debemos estar confiados que se animarán los negocios y por consiguiente tengo la esperanza que seguirá en aumento la venta de nuestros artículos*”¹¹.

El punt i final a l'auge de la producció puntaire el posà la Guerra Civil. Ni durant ni després del conflicte bèl·lic res va ser el mateix ni per a la societat catalana ni pel món de la punta. Superats els estralls materials i econòmics de la guerra, la forta maquinització del sector, la davallada dels encàrrecs sumptuaris o de parament litúrgic i, molt especialment, el canvi de costums de la societat en general foren les raons que portaren al definitiu tancament de l'empresa Castells i de moltes altres arreu del país.

casas importantísimas del extranjero y en condiciones verdaderamente tentadoras. El arte de los encajes ha trascendido más allá de todas las fronteras.

- *Si es cierta la decadencia de los encajes de bolillos en nuestra tierra, ¿cómo es que no habéis aceptado proposiciones tan halagüeras?*
- *Porque hay otros aspectos que considero muy superiores al aspecto material. Es esta una industria de tradición y hay que tenerlo en cuenta.*
- *¿Sois dibujante?*
- *Lo soy.*
- *¿Habéis dibujado mucho?*
- *Constantemente, a todas horas.*
- *Algunos dibujos destacables?*
- *Una banda para el ex-rey Carlos de Portugal y otros trabajos para la reina Victoria Eugenia, el ex-presidente de la República mejicana, Porfirio Díaz, etc.*
- *¡Qué bello archivo debe ser el vuestro!*
- *Me será grato que lo veáis; precisamente lo estamos reorganizando. Además de mis dibujos, hay otros que no lo son. Algunos fechan de más de cien años..."*

El advenimiento de la Segunda República, después de la dictadura de Primo de Rivera, entre 1931 y 1932, fue otro período de disminución del número de ventas tanto para los comerciantes de encaje como para muchos de los comerciantes dedicados al textil. Los numerosos conflictos sociales vividos en la calle, especialmente el cada vez más marcado anticlericalismo, no debieron ser muy bien vistos por todos aquellos que trataban con encajes, de los cuales la Iglesia era uno de los principales clientes. La preocupación de Joaquim Castells ante estos episodios queda bien clara en la correspondencia establecida con sus clientes y proveedores: “*Algo ya más normalizada la situación por los sucesos habidos la semana pasada que creció tanta alarma, todos debemos estar confiados que se animarán los negocios y por consiguiente tengo la esperanza que seguirá en aumento la venta de nuestros artículos*”¹¹.

El punto y final al auge de la producción encajera lo puso la Guerra Civil. Ni durante ni después del conflicto bélico nada fue lo mismo ni para la sociedad catalana ni para el mundo del encaje. Superados los estragos materiales y económicos de la guerra, la fuerte maquinización del sector, el bajón de los encargos suntuarios o de menaje litúrgico y, muy especialmente, el cambio de costumbres de la sociedad en general serían las razones que llevaron al definitivo cierre de la empresa Castells y de muchas otras por todo el país.

11.- AMFF, Correspondència Castells, núm. 3, carta del 10 de setembre de 1931.

11. - AMFF, Correspondencia Castells, núm. 3, carta del 10 de Septiembre de 1931.

Àlbums fotogràfics de la Casa Castells

Fotografies de Joaquim Castells i Simon
Primer quart del segle xx
34'5 x 53 x 5'5 cm
Muntats a l'estudi d'Adolf Mas
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 2994



La fotografia al servei de la punta

Més enllà de la bellesa i qualitat de les seves puntes, elsuccés de Can Castells rau en l'esperit comercial i en la visió de futur dels dos germans. Mostra de l'interès que tenien en adaptar-se a l'època que els havia tocado de viure és el fet que empressin la fotografia, afició de Joaquim a les hores de lleure, com una eina més en el negoci. Joaquim va fer-ne un útil instrument amb el qual poder tenir perfectament catalogat l'ampli mostrari de la casa; els antics llibres de mostres, amb puntes i blondes retallades, feixucs de transportar i manegar, havien quedat enrere. Les instantànies, per separat o reunides en àlbums, es podien enviar amb facilitat a tots els clients, allí on es trobessin, a més de ser la millor tarja de presentació de la casa.

El Museu d'Arenys de Mar conserva uns quants d'aquests àlbums fotogràfics, els més elaborats dels quals van ser muntats al taller del prestigiós fotògraf barceloní Adolf Mas. S'hi recullen en diversos formats imatges de les puntes, ja sigui soltes o muntades a la peça de roba. A més, cada imatge va degudament numerada per tal de facilitar-ne la identificació. L'Arxiu Municipal Fidel Fita d'Arenys de Mar conserva bona part dels clixés de vidre d'aquests instantànies.

Álbumes fotográficos de la Casa Castells

Fotografías de Joaquim Castells i Simon
Primer cuarto del siglo xx
34'5 x 53 x 5'5 cm
Montados en el estudio de Adolf Mas
Museo de Arenys de Mar,
núm. reg. 2994

La fotografía al servicio de la punta

Más allá de la belleza y calidad de sus encajes, el éxito de la Casa Castells radica en el espíritu comercial y en la visión de futuro de los dos hermanos. Muestra del interés que tenían en adaptarse a la época que les había tocado vivir es el hecho de que utilizaran la fotografía, afición de Joaquim en las horas de ocio, como una herramienta más del negocio. Joaquim hizo de ella un útil instrumento con el cual poder tener perfectamente catalogado el amplio muestrario de la casa; los antiguos libros de muestras, con blondas y encajes recortados, pesados de transportar y arreglar, habían quedado atrás. Las instantáneas, por separado o reunidas en álbumes, se podían enviar con facilidad a todos los clientes, allí donde se encontraran, además de ser la mejor tarjeta de presentación de la casa.

El Museo de Arenys de Mar conserva unos cuantos de estos álbumes fotográficos, los más elaborados de los cuales fueron montados en el taller del prestigioso fotógrafo barcelonés Adolf Mas. En éstos se recogen, en diversos formatos, imágenes de los encajes, ya sea sueltos o montadas en la pieza de ropa. Además, cada imagen va debidamente numerada con el fin de facilitar su identificación. El Archivo Municipal Fidel Fita de Arenys de Mar conserva buena parte de los clichés de cristal de estas instantáneas.

Un Marià desconegut. Els anys de formació



Retrat de Marià Castells i Simon

Primera dècada del segle xx
Fotografia de Joaquim Castells i Simon
Museu d'Arenys de Mar

Retrato de Marià Castells i Simon

Primera década del siglo xx
Fotografía de Joaquim Castells i Simon
Museo de Arenys de Mar

Encara que excel·lent en el seu ofici de projectista de puntes, Marià Castells i Simon no pot ser considerat un creador de primera categoria pel que fa a la resta de disciplines artístiques que va cultivar –l'exlibisme, la il·lustració de pergamins o l'escenografia entre d'altres. Fora de l'*univers puntaire*, a la renovació del qual hi va tenir un paper principal, la transcendència de Castells pot qualificar-se de secundària en el context artístic català de l'època i encara més des del punt de vista actual en el qual, la majoria de vegades, només es valora l'originalitat formal i tècnica.

Amb tot, però, malgrat les possibles limitacions del rander arenenc en determinats camps, la seva rellevància, tant local com nacional, rau en el fet de ser un més dels polifacètics artífexs amb els quals va comptar Catalunya en el tombant dels segles xix i xx. Marià Castells, amb la seva vasta producció, va aportar un gra de sorra més al panorama artístic català, en un dels moments més fecunds i pròspers de la seva història.

Marià Castells i Simon és un més dels artistes catalans que van viure el pas entre dues èpoques, entre dues maneres ben diferenciades –quasi antagòniques– de fer i concebre l'art: la rauxa modernista i la serenitat noucentista. Com molts d'aquests artistes, l'arenenc no va saber, no va poder o no va voler adaptar-se a la nova estètica que tan agressivament van imposar els noucentistes, i encara menys aplicar-les a l'art de la punta. Una mort prematura, als cinquanta-cinc anys d'edat, impedeix avui saber com i en quina direcció estètica haurien evolucionat els seus dissenys, del gènere que fossin.

Això no vol dir, però, que Marià no s'adaptés a allò que sol·licitava la clientela, a allò que estava de moda. A mitjan anys vint, per exemple, va acomodar els seus projectes a l'estètica oficial imposta en certa manera durant la dictadura de Primo de Rivera; un estil que s'avenia a la perfecció a la manera de fer del rander, amb

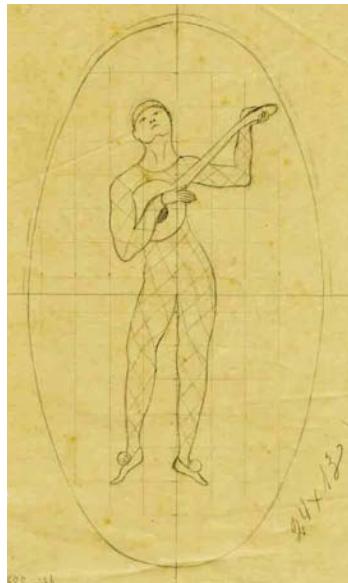
Un Marià desconocido. Los años de formación

Aunque excelente en su oficio de proyectista de encajes, Marià Castells y Simon no puede ser considerado un creador de primera categoría con respecto al resto de disciplinas artísticas que cultivó –el exlibrismo, la ilustración de pergaminos o la escenografía, entre otros–. Fuera del universo encajero, en cuya renovación tuvo un papel principal, la trascendencia de Castells puede calificarse de secundaria en el contexto artístico catalán de la época y todavía más desde el punto de vista actual en el cual, a menudo, sólo se valora la originalidad formal y técnica.

A pesar de todo, y teniendo en cuenta las posibles limitaciones del encajero areñense en determinados campos, su relevancia, tanto local como nacional, radica en el hecho de ser uno más de los polifacéticos artífices con los cuales contó Cataluña en el recodo de los siglos XIX y XX. Marià Castells, con su vasta producción, aportó un grano de arena más al panorama artístico catalán, en uno de los momentos más fecundos y prósperos de su historia.

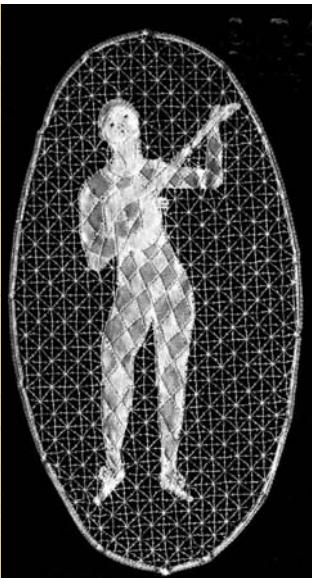
Marià Castells y Simon es uno más de los artistas catalanes que vivieron el paso entre dos épocas, entre dos maneras bien diferenciadas –casi antagónicas- de hacer y concebir el arte: el arrebato modernista y la serenidad noucentista. Como muchos de estos artistas, el areñense no supo, no pudo o no quiso adaptarse a la nueva estética que tan agresivamente impusieron los noucentistas, y todavía menos aplicarlas al arte del encaje. Una muerte prematura, a los cincuenta y cinco años de edad, impide hoy saber cómo y en qué dirección estética habrían evolucionado sus diseños, del género que fueran.

Eso no quiere decir, sin embargo, que Marià no se adaptara a aquello que solicitaba la clientela, a aquello que estaba de moda. A mediados de los años veinte, por ejemplo, acomodó sus proyectos a la estética oficial impuesta en cierta manera durante la dictadura de Primo de Rivera; un estilo que se adaptaba a la perfección a la manera de hacer del encajero, con jarrones desbordantes de fruta, florones, angelitos, rocallas, volutas, etc. Castells sólo deumuestra una cierta depuración de formas, huyendo



Projecte per a tapet, estil Art déco

Marià Castells i Simon
Llapis sobre paper vegetal
28'4 x 51 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3834



Punta per a tapet

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Guipur en fil de cotó
24 x 13 cm
Fotografia de Joaquim Castells i Simon
Museu d'Arenys de Mar

Proyecto para tapete, estilo Art déco

Marià Castells i Simon
Lápiz sobre papel vegetal
28'4 x 51 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3834

Encaje para tapete

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Guipur en hilo de algodón
24 x 13 cm
Fotografía de Joaquim Castells i Simon
Museo de Arenys de Mar

gerros desbordants de fruita, florons, angelets, rocalles, volutes, etc. A Castells només se li observa una certa depuració de formes, fugint de l'ampullositat i decorativisme modernistes, en el disseny d'un monument funerari i en el mobiliari de la gruta de Lurdes, ambdós comentats en els seus respectius apartats.

D'altra banda, es conserven algunes composicions en punta per a tapets de taula en la qual s'hi veuen referències directes a l'*Art déco*. Ballarines i pierrots recorden, amb les seves formes i moviments, aquesta estètica europea d'entreguerres i que Marià Castells va adaptar en només uns quants dels seus projectes per a puntes.¹

Marià Castells i Simon va néixer a Arenys de Mar el 30 de setembre de 1876.² Persona de gran sensibilitat, l'art va ser des de ben aviat la seva passió i en va fer, tant com va poder, la seva vida. El jove Castells va iniciar els estudis primaris a la localitat d'origen, al col·legi de Francesc de P. Cabanes, pare de l'escultor Cèsar Cabanes. Més endavant va passar al col·legi dels Germans de l'Escola Cristiana, fundat per Joan B. Cassà l'any 1887, en el qual, segons algunes fonts biogràfiques, aviat va sobresortir com un dels alumnes més avantatjats en la matèria de dibuix; el seu professor va ser el germà Joldiniano, director del col·legi.

A part de tot allò après a l'escola, es desconeix si Marià va assistir a d'altres llocs, de petit, en els quals poder completar la seva formació artística. De ben segur, però, que fou el taller familiar, on pares i germans dibuixaven i picaven tota mena de puntes, l'indret on l'aspirant a artista va rebre els primers estímuls per a cultivar l'art del dibuix. Però a part del que Marià pogué aprendre tant amb l'ajuda dels familiars com de manera autodidacta, es podria pensar també en l'assistència a algun tipus d'institució per a rebre classes de dibuix. A la darrera dècada del segle XIX, per exemple, hi ha documentades les que es donaven a l'Ateneu Arenyenc; allí, segons les fonts, hi havia *una mena d'escola d'arts i oficis embrionària*.³

Curiosament, quaranta anys més tard, Joaquim, el germà gran de Marià Castells, escrigué sobre la necessitat de que Arenys disposés d'una d'aquestes escoles. “Cada poble que se té per culte te en petita o gran escala un bloc per a poder estudiar lo que dona expansió a l'anima (...) Aqueixos llocs, son els anomenats Academias de Arts i Oficis i belles arts, siguin de la classe que se vulguin, ja musicals,

1.- L'*Art déco*, amb influències dels corrents decoratius centreeuropeus del darrer Modernisme, va aparèixer gairebé en paral·lel al Noucentisme. El seu nom deriva de l'Exposició d'Arts Decoratives de París de 1925, apoteosi d'aquesta tendència.

2.- Són poques les dades biogràfiques de Marià Castells i Simon de les quals disposem actualment. A més de l'estudi de Jordi Palomer i Pons (1994), dues referències bàsiques són: *Revista Ilustrada Forba*, gener de 1933, núm. 280, p. 297-304; i Nogueras, Pere. *Gent d'Arenys*, vol. I. Arenys de Mar: La Copisteria, 1992, p.195.

3.- A *La Costa de Llevant*, 19 d'agost de 1894, núm. 18, p. 323.

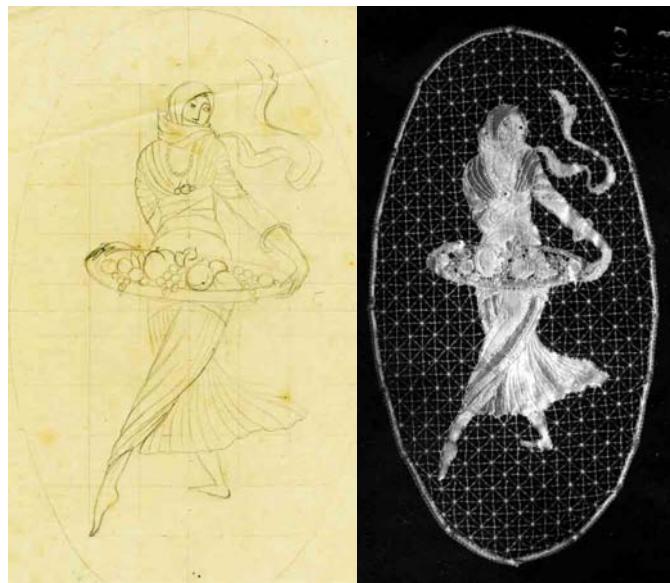
de la ampulosidad y decorativismo modernistas, en el diseño de un monumento funerario y en el mobiliario de la gruta de Lurdes, ambos comentados en sus respectivos apartados.

Por otra parte, se conservan algunas composiciones de encaje para tapetes de mesa en las cuales se advierten referencias directas al *art déco*. Bailarinas y pierrots recuerdan, con sus formas y movimientos, esta estética europea de entreguerras y que Marià Castells adaptó en sólo unos cuantos de sus proyectos para encajes.¹

Marià Castells y Simon nació en Arenys de Mar el 30 de Septiembre de 1876.² Persona de gran sensibilidad, el arte fue desde muy pronto su pasión y de él hizo, tanto como pudo, su vida. El joven Castells inició los estudios primarios en su localidad de origen, en el colegio de Francesc de P. Cabanes, padre del escultor Cèsar Cabanes. Más adelante pasó al colegio de los Hermanos de la Escuela Cristiana, fundado por Joan B. Cassà en el año 1887, en el cual, según algunas fuentes biográficas, pronto sobresalió como uno de los alumnos más aventajados en la materia de dibujo; su profesor fue el hermano Joldiniano, director del colegio.

Aparte de todo lo aprendido en la escuela, se desconoce si Marià asistió a otros lugares, siendo niño, en los cuales poder completar su formación artística. Con toda probabilidad, sin embargo, fue el taller familiar, donde padres y hermanos dibujaban y picaban todo tipo de encajes, el lugar donde el aspirante a artista recibió los primeros estímulos para cultivar el arte del dibujo. Pero aparte de lo que Marià pudiera aprender tanto con la ayuda de los familiares como de manera autodidacta, se podría pensar también en la asistencia a algún tipo de institución para recibir clases de dibujo. En la última década del siglo XIX, por ejemplo, encontramos documentadas las que se daban en el Ateneu Arenyenc; allí, según las fuentes, había una especie de escuela de artes y oficios embrionario.³

Curiosamente, cuarenta años más tarde, Joaquim, el hermano mayor de Marià Castells, escribió sobre la necesidad de que Arenys dispusiera de una de estas escuelas. “Cada pueblo que se tiene por culto tiene a pequeña o grande escala un bloque para poder estudiar lo que da expansión al alma (...) Estos lugares, son los nombrados Academias de Artes y Oficios y Bellas Artes, sean de la clase que se quiera, ya musicales,



Projecte per a tapet estil *Art déco*

Marià Castells i Simon
Llapis sobre paper vegetal
29'5 x 49'5 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3829

Punta per a tapet

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Guipur en fil de cotó
24 x 13 cm
Fotografia de Joaquim Castells i Simon
Museu d'Arenys de Mar

Proyecto para tapete estilo *Art déco*

Marià Castells i Simon
Lápiz sobre papel vegetal
28'4 x 51 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3834

Encaje para tapete

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Guipur en hilo de algodón
24 x 13 cm
Fotografía de Joaquim Castells i Simon
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3834

1.- El *Art déco* con influencias de las corrientes decorativas centroeuropeas del último Modernismo, apareció casi en paralelo al *Noucentisme*. Su nombre deriva de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, apoteosis de esta tendencia.

2.- Son pocos los datos biográficos de Marià Castells i Simon de los cuales disponemos actualmente. Además del estudio de Jordi Palomer i Pons (1994), dos referencias básicas son: *Revista Ilustrada Forba*, gener de 1933, núm. 280, p. 297-304; y Nogueras, Pere. Gent d'Arenys, vol. I. Arenys de Mar: La Copisteria, 1992, p. 195.

3.- En *La Costa de Llevant*, 19 de agosto de 1894, núm. 18, p. 323.

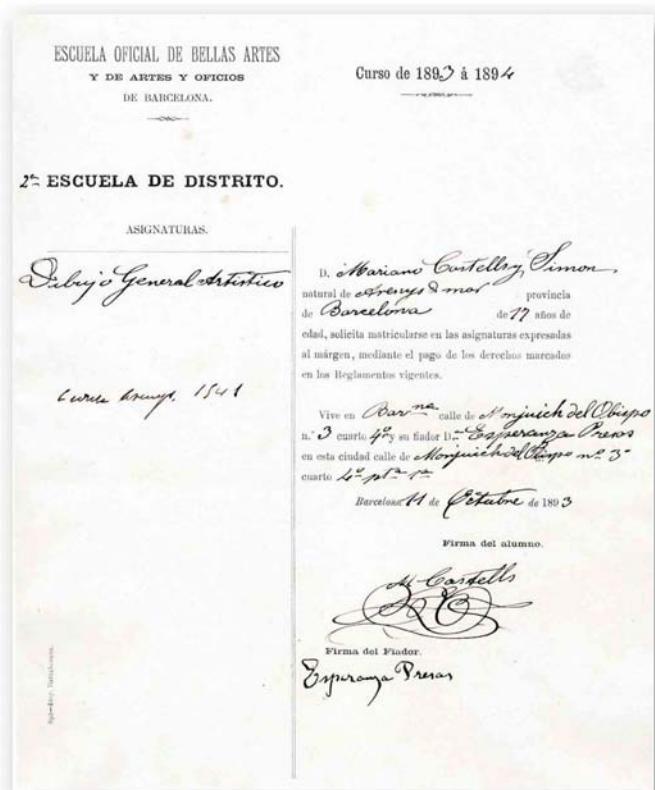
literaris, historicis o retrospectius, pictorics o esculptorics (...) Arenys necessita escola d'art, i el jovent d'Arenys li convé mes depresa del que li sembla, estudiar les arts".⁴

Les dues darreres dècades del segle XIX, període en el qual es produeix la formació artística de Marià Castells, és un moment de gran activitat artística a Arenys de Mar. La premsa escrita deixa constància de l'incessant anar i venir d'artistes, arenyencs i forans, treballant tant a l'església –en la projecció de nous altars–, al cementiri –en el disseny i execució de tombes, hipogeus i panteons– i als carrers de la vila –en importants construccions de caràcter privat. Pel que fa a l'art edilici cal esmentar l'edificació i decoració de la casa del passeig Xifré, inaugurada l'any 1895, obra del reconegut arquitecte barceloní August Font. Avui enderrocat, aquest casalot va ser un dels millors exemples de l'arquitectura modernista a Arenys de Mar, amb certs tocs de clara inspiració oriental.⁵

Aquest dinamisme artístic de ben segur que devia estimular molts joves arenyencs decidits a dedicar-se al món de l'art. A més de Marià Castells, entre aquest jovent també s'hi poden comptar els artistes Joan Barrera (1872-1961) i Cèsar Cabanes (1887-1952), com els més coneguts, si bé la premsa de l'època dóna a conèixer molts altres noms, aficionats o professionals.

Les primeres dades documentals referents a l'activitat artística de Marià el presenten endinsat en el camp de l'escenografia.⁶ Fonts bibliogràfiques de la seva època informen que el dia 5 d'agost de 1891, amb només quinze anys, el jove Castells començava a treballar amb el pintor i decorador Ferran Pla, del qui no se'n tenen dades.⁷ En morir aquest, dos anys més tard, Marià va continuar aquesta tasca amb l'arenyenc Emili Lloret i Cantó.⁸

Amb ganas d'aprendre i de perfeccionar els seus coneixements Marià devia creure indispensable traslladar-se a Barcelona. Data del 11 d'octubre de 1893, es conserva el full de sol·licitud de matrícula pel qual l'arenyenc demanava entrar a l'Escola de Belles Arts de Llotja.⁹ La seva intenció era aprendre-hi dibuix general artístic. Avalat per Esperança Presas, Marià, de disset anys, apareix en aquest document com a domiciliat a la Ciutat Comtal, al carrer Montjuïc del Bisbe. El full d'inscripció, a més, fa referència a la



Solicitud de matrícula de Marià Castells i Simon per ingressar a Llotja
Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi

Solicitud de matrícula de Marià Castells i Simon para ingresar en Llotja
Archivo de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi

4.- Arxiu Municipal Fidel Fita (AMFF). Fons Castells, núm. 14.

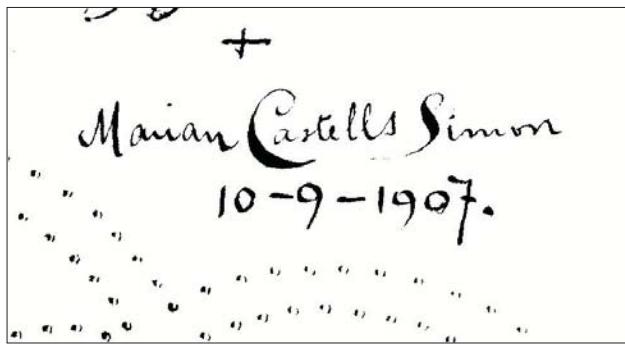
5.- *La Costa de Llevant* del 29 de setembre de 1895, núm. 34, p. 512, n'ofereix la descripció del seu interior: "En ella son de admirar los grandiosos salones adornados ab riquesa y senzilles; preciosos arrimaderos de rajola de Valencia de bonichs dibujos arabes, cubrienden las parets; artistichs grupos de gas y aranyas de ferro oxidat pujan del sostre admirablemente distribuitos; otomanes de elegant forma convidan a descansar, veient-se en tots els objectes un marcat estil Oriental".

6.- D'aquesta primera etapa de formació, qui sap si de l'època en què estudiava a Barcelona, el Museu Marès de la Punta en conserva una carpeta de dibuix on hi apareix escrit el nom i cognom de l'artista i l'any 1893.

7.- *Revista Ilustrada Jorba*, gener de 1933, núm. 280, p. 297.

8.- Emili Lloret i Cantó, documentat en algunes fonts com a *Llobet*, va néixer l'any 1867. A l'Arxiu Municipal Fidel Fita se'n tenen referències documentals en les quals consta com a pintor "de brotxa gorda".

9.- Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (A-19).



Signatura de Marià Castells i Simon extreta d'una matriu

Museu d'Arenys de Mar

Firma de Marià Castells i Simon extraïda de una matriu

Museo de Arenys de Mar

*literarios, históricos o retrospectivos, pictóricos o escultóricos (...) Arenys necesita escuela de arte, y a la juventud de Arenys le conviene más rápido de lo que parece, estudiar las artes".*⁴

Las dos últimas décadas del siglo XIX, periodo en el cual se produce la formación artística de Marià Castells, es un momento de gran actividad artística en Arenys de Mar. La prensa escrita deja constancia del incesante ir y venir de artistas, areñenses y foráneos, trabajando tanto en la iglesia –en la proyección de nuevos altares–, en el cementerio –en el diseño y ejecución de tumbas, hipogeos y panteones– y en las calles de la villa –en importantes construcciones de carácter privado. Con respecto al arte edilicio debemos mencionar la edificación y decoración de la casa del paseo Xifré, inaugurada en el año 1895, obra del reconocido arquitecto barcelonés August Font. Hoy derribado, este caserón fue uno de los mejores ejemplos de la arquitectura modernista en Arenys de Mar, con ciertos toques de clara inspiración oriental.⁵

Este dinamismo artístico con toda seguridad debió estimular a muchos jóvenes areñenses decididos a dedicarse al mundo del arte. Además de Marià Castells, entre estos jóvenes también se pueden contar los artistas Joan Barrera (1872-1961) y Cèsar Cabanes (1887-1952), como los más conocidos, si bien la prensa de la época da a conocer muchos otros nombres, aficionados o profesionales.

Los primeros datos documentales referentes a la actividad artística de Marià lo presentan introducido en el campo de la escenografía.⁶ Fuentes bibliográficas de su época informan que el día 5 de agosto de 1891, con sólo quince años, el joven Castells empezaba a trabajar con el pintor y decorador Ferran Pla, del que carecemos de datos.⁷ Al morir éste, dos años más tarde, Marià continuó esta tarea con el areñense Emili Lloret i Cantó.⁸

Con ganas de aprender y de perfeccionar sus conocimientos Marià debió creer indispensable trasladarse a Barcelona. Fechada el 11 de octubre de 1893, se conserva la hoja de solicitud de matrícula por la cual el areñense pedía entrar en la Escuela de Bellas Artes de Llotja.⁹ Su intención era aprender dibujo general artístico. Avalado por Esperança Presas, Marià, de diecisiete años, aparece en este documento como domiciliado en la Ciudad Condal, en la calle Montjuïc del Bisbe. La hoja

4.- Archivo Municipal Fidel Fita (AMFF). Fondo Castells, núm. 14.

5.- La Costa de Llevant del 29 de septiembre de 1895, núm. 34, p. 512, ofrece la descripción de su interior: "En ella son de admirar los grandiosos salones adornados con riqueza y sencillez; preciosos arrimaderos de azulejo de Valencia de bonitos dibujos árabes, cubren las paredes; artísticos grupos de gas y arañas de hierro oxidado suben del techo admirablemente distribuidos; otomanas de elegante forma invitan a descansar, viéndose en todos los objetos un marcado estilo oriental".

6.- De esta primera etapa de formación, quién sabe si de la época en que estuvo estudiando en Barcelona, el Museo Marès del Encaje conserva una carpeta de dibujo donde aparece escrito el nombre y apellido de l'artista y el año 1893.

7.- Revista Ilustrada Jorba, enero de 1933, núm. 280, p. 297.

8.- Emili Lloret i Cantó, documentado en algunas fuentes como Llobet, nació en el año 1867. En el Archivo Municipal Fidel Fita existen referencias documentales en las cuales consta como pintor "de brocha gorda".

9.- Archivo de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi (A-19).

segona escola de districte, situada al carrer Girona, la qual depenia de l'establiment central, l'edifici de Llotja pròpiament dit. Encara que no hi ha cap més referència documental que asseguri que Marià va ingressar a Llotja, les fonts diuen que hi va assistir durant tres cursos. Malauradament, una malaltia de la vista li va impedir continuar aquests estudis durant cinc mesos.¹⁰

Tenir documentada una estada de Marià Castells a Llotja permet de fer tota una sèrie de suposicions a l'entorn de la seva formació i de les possibles influències rebudes. I és que en aquells moments, aquest centre de formació artística comptava, entre d'altres, amb les lliçons impartides pel prestigiós dibuixant de teixits Josep Pascó (1855-1910), personalitat molt rellevant en el camp de la projecció i col·leccióisme de puntes, encarregat de les classes d'art aplicat a la indústria. Així doncs, durant la suposada estada a Llotja, tot i ser a la segona escola de districte, Marià Castells no només devia millorar la seva tècnica com a dibuixant, i qui sap si com a escenògraf, sinó que també devia entrar en ple contacte amb l'estil modernista, llavors plenament imposat a la societat catalana.

De tornada a Arenys, el 23 de juny de 1895, Marià Castells apareix documentat, juntament amb Emili Lloret, un tal Farrerons i un tal Massuet, treballant en la restauració i decoració del Teatre Principal d'aquesta localitat.¹¹ Els quatre arenyencs són definits com a *joves pintors, artistes reconeguts per tenir gust y trassa*. Amb tot, però, la notícia que es fa ressò d'aquestes obres en el teatre posa especial atenció en el també arenyenc Pere M. Puig, qualificat com a *jove escenògraf*, encarregat de pintar dues decoracions per a la propera funció de teatre.¹²

Una setmana més tard, després d'aquella *parcial restauració o renovació* –manllevant paraules del mateix article–, s'inaugurava de nou el Teatre Principal. Si bé la ressenya periodística no esmenta els artistes que la van fer possible, el redactor fa una breu descripció de les pintures que a partir d'aquell moment ja s'hi podien veure. “*Las alegoricas pintures que'adornen lo frontis*

del escenari son molt notables per son merit artistich, bon dibuix y excelent colorit; las que s'han fet en las baranas de palcos y galerias, son d'un dibuix senzill, mes d'un trassat molt propi, produbint molt bon efecte. Lo paper del interior dels palcos de color vermell palit tambe es propi y molt elegant”.¹³ Així doncs, amb aquestes pintures el coliseu arenyenc completava la seva decoració en la qual destacava des de feia uns quants anys el teló pintat pel reconegut escenògraf Francesc Soler i Rovirosa.¹⁴

Es tornen a tenir notícies del jove Marià Castells en una rifa celebrada a l'Ateneu Arenyenc durant les festes de Nadal de l'any 1896. La notícia que en parla fa referència a tot un seguit de quadres dissolvents i una sèrie d'objectes, alguns artístics de molt valor, regalats per distingits socis. El redactor, en nom de l'entitat, agraeix els treballs fets per “*los no menys simpatichs y amables jovens, senyors Cucurull, Miró, Altés y Castells*”.¹⁵

A principis de 1897, diverses fonts tornen a presentar Marià Castells a Barcelona, aprenent escenografia amb un tal Carreras.¹⁶ Encara que no se n'especifica el nom, tot indica que podria tractar-se de Sebastià Carreras, pintor i escenògraf col·laborador durant una època de Soler i Rovirosa. Curiosament, aquest Sebastià Carreras el trobem documentat l'any 1894 a Arenys, treballant al teatre de l'Ateneu, segons una notícia de *La Costa de Llevant*: “*Crida molt l'atenció dels intel·ligents y agrada molt a tothom la decoració de carrer que se ha estrenat fa pocoh en lo Teatre del Ateneo, pintada per lo reputat escenógrafo de Barcelona, don Sebastià Carreras. Dit senyor se va oferir a pintarla de franch no contant a la societat més que lo preu de les pintures y de la tela que fou indispensable*”.¹⁷ En el cas de que sigui aquest Carreras l'escenògraf que esmenten els biògrafs de Marià, no seria forassenyat pensar que fos durant la realització d'aquestes obres a l'Ateneu quan el jove Castells entrés en contacte amb ell i hi establís un contracte d'aprenentatge.

El Nadal de 1897, el jove Castells apareix participant en la decoració d'un pessebre, se suposa que bastant monumental, per a la casa del prohom arenyenc Eduard Puig. Altres personatges

10.- *Revista Ilustrada Jorba*, (op. cit. 1933), p. 297.

11.- *La Costa de Llevant*, 23 de juny de 1895, núm. 25, p. 333.

12.- Pere Mèrtir Puig (1875-1936) va ser un dels artistes arenyencs més populars entre els darrers anys del segle XIX i principis del segle XX. A més de com a escenògraf, apareix com a il·lustrador d'algunes publicacions com ara *La Rierada*, amb la qual hi va col·laborar estretament.

13.- *La Costa de Llevant*, 30 de juny de 1895, núm. 30, p. 345.

14.- El célebre escenògraf Francesc Soler Rovirosa, a més de pintar el teló del Teatre Principal d'Arenys, va donar a l'Ateneu Arenyenc, entitat de la qual era soci honorari, el teló de boca del teatre, una pila de bastidors i les bambolines. Ateneu Arenyenc, *Ephemèrides de l'Ateneu*, f. 135.

15.- *La Costa de Llevant*, 3 de gener de 1897, núm. 1, p. 9.

16.- *Revista Ilustrada Jorba*, (op. cit. 1933), p. 297.

17.- *La Costa de Llevant*, 2 de setembre de 1894, núm. 20, p. 336.

de inscripción, además, hace referencia a la segunda escuela de distrito, situada en la calle Girona, la cual dependía del establecimiento central, el edificio de Llotja propiamente dicho. Aunque no hay ninguna otra referencia documental que asegure que Marià ingresó en Llotja, las fuentes dicen que asistió durante tres cursos. Desgraciadamente, una enfermedad de la vista le impidió continuar estos estudios durante cinco meses.¹⁰

Tener documentada una estancia de Marià Castells en Llotja permite hacer toda una serie de suposiciones en torno a su formación y de las posibles influencias recibidas. Y es que en aquellos momentos, este centro de formación artística contaba entre otras, con las lecciones impartidas por el prestigioso dibujante de tejidos Josep Pasco (1855-1910), personalidad muy relevante en el campo de la proyección y colecciónismo de encajes, encargado de las clases de arte aplicado a la industria. Así pues, durante la supuesta estancia en Llotja, a pesar de tratarse de la segunda escuela de distrito, Marià Castells no sólo debió mejorar su técnica como dibujante, y quién sabe si como escenógrafo, sino que también debió entrar en pleno contacto con el estilo modernista, en aquel entonces plenamente impuesto en la sociedad catalana.

De vuelta a Arenys, el 23 de junio de 1895, Marià Castells aparece documentado, junto con Emili Lloret, un tal Farrerons y un tal Massuet, trabajando en la restauración y decoración del Teatre Principal de esta localidad.¹¹ Los cuatro areñenses son definidos como jóvenes pintores, artistas reconocidos por tener gusto y maña. Con todo, sin embargo, la noticia que informa sobre estas obras en el teatro pone especial atención en el también areñense Pere M. Puig, calificado como joven escenógrafo, encargado de pintar dos decoraciones para la próxima función de teatro.¹²

Una semana más tarde, después de aquella *parcial restauración o renovación* –apropiándose de palabras del mismo artículo–, se inauguraba de nuevo el Teatro Principal. Si bien la reseña periodística no menciona a los artistas que la hicieron posible, el redactor hace una breve descripción de las pinturas que a partir de aquel momento

ya se podían ver. “*Las alegóricas pinturas que adornan el frontis del escenario son muy notables por su mérito artístico, buen dibujo y excelente colorido; las que se han hecho en las barandillas de palcos y galerías, son de un dibujo sencillo, aunque de un trazo muy propio, produciendo muy bueno efecto. El papel del interior de los palcos de color rojo pálido también es propio y muy elegante*”.¹³ Así pues, con estas pinturas el coliseo areñense completaba su decoración, en la cual destacaba desde hacía unos cuantos años el telón pintado por el reconocido escenógrafo Francesc Soler i Rovirosa.¹⁴

Se vuelven a tener noticias del joven Marià Castells en un sorteo celebrado en el Ateneo Areñense durante las fiestas de Navidad del año 1896. La noticia correspondiente hace referencia a toda una serie de cuadros disolventes y una serie de objetos, algunos artísticos de mucho valor, regalados por distinguidos socios. El redactor, en nombre de la entidad, agradece los trabajos hechos por “*los no menos simpáticos y amables jóvenes, señores Cucurull, Miró, Altés y Castells*”.¹⁵ A principios de 1897, diversas fuentes vuelven a presentar a Marià Castells en Barcelona, aprendiendo escenografía con un tal Carreras.¹⁶ Aunque no se especifica el nombre, todo indica que podría tratarse de Sebastià Carreras, pintor y escenógrafo colaborador durante una época de Soler i Rovirosa. Curiosamente, este Sebastià Carreras lo encontramos documentado en el año 1894 en Arenys, trabajando en el teatro del Ateneo, según una noticia de *La Costa de Llevant*: “*Llama mucho la atención de los inteligentes y gusta mucho a todo el mundo la decoración de calle que se ha estrenado hace poco en el Teatro del Ateneo, pintada por el reputado escenógrafo de Barcelona, don Sebastià Carreras. Dicho señor se ofreció a pintarla gratis no contando a la sociedad más que el precio de las pinturas y de la tela que fue indispensable*”.¹⁷ En el caso de que sea este Carreras el escenógrafo que mencionan los biógrafos de Marià, no sería descabellado pensar que fuera durante la realización de estas obras en el Ateneo cuando el joven Castells entrara en contacto con él y estableciera un contrato de aprendizaje. La Navidad de 1897, el joven Castells aparece participando en la decoración de un pesebre, se supone que bastante monumental, para

10.- Revista *Ilustrada Jorba*, (op. cit. 1933), p. 297.

11.- *La Costa de Llevant*, 23 de junio de 1895, núm. 25, p. 333.

12.- Pere Màrtir Puig (1875-1936) fue uno de los artistas areñenses más populares entre los últimos años del siglo XIX y principios del siglo XX. Además de como escenógrafo, aparece como ilustrador de algunas publicaciones com por ejemplo *La Rierada*, con la cual colaboró estrechamente.

13.- *La Costa de Llevant*, 30 de junio de 1895, núm. 30, p. 345.

14.- El célebre escenógrafo Francesc Soler Rovirosa, además de pintar el telón del Teatre Principal de Arenys, donó al Ateneo Areñense, entidad de la cual era soci honorario, el telón de boca del teatro, un montón de bastidores y las bambalinas. Ateneo Areñense, *Efemèrides de l'Ateneu*, f. 135.

15.- *La Costa de Llevant*, 3 de enero de 1897, núm. 1, p. 9.

16.- Revista *Ilustrada Jorba*, (op. cit. 1933), p. 297.

17.- *La Costa de Llevant*, 2 de septiembre de 1894, núm. 20, p. 336.

que hi intervenen són Emili Lloret, F. Miró i F. Altès, tots quatre definits com a *artistes*.¹⁸ El setembre del 1898, d'altra banda, Castells apareix pintant amb Lloret la nova sala d'espectacles del Cercle Catòlic d'Arenys de Mar.¹⁹ Aquest espai, anys més tard, havia d'esdevenir el Saló Montserrat, el segon cinematògraf estable del poble. Allí, Marià hi va dur a terme una destacable tasca com a escenògraf i decorador.

Si bé defuig del període considerat de formació, cal comentar la resta de notícies en les quals Marià és documentat com a escenògraf i decorador. En el primer número de *La Veu de la Costa* del mes de gener de 1908, es parlava de la inauguració d'un quadre plàstic a la sala de cinema i teatre del Saló Montserrat, les decoracions del qual havien estat realitzades expressament per “*nostre patrici en Marian Castells*”.²⁰ L'espectacle en qüestió era un quadret líric musical titulat *Nit de Reis*, amb lletra de l'arenyenc Francesc de Prats.²¹ Per la seva banda, la setmana següent, *La Costa de Llevant* informava que la representació va ser tot un èxit; a més d'adular la lletra i la música, plenes de sentiment, el redactor d'aquella publicació destaca “*l'hermosa decoració feta i projectada per l'amich en Marian Castells, qui s'acredita de ser un verdader artista en el difícil art escenogràfic*”.²²

Tres setmanes més tard, també en el Saló Montserrat, s'estrenava un altre quadre musical, titulat *El palau del gegantàs*, amb lletra de Joan Draper i música del pianista Xavier Maimí. La decoració, de nou, corria a càrrec dels *pintors* Marià Castells i Emili Lloret.²³ Sembla que una vegada més aquella obra va ser tot un èxit, si tenim en compte la ressenya que se'n feu a la premsa local.

Ambdós artistes tornaren a treballar plegats per als decorats d'un altre quadre musical de Draper i Maimí titulat *L'home de la pell de l'os*, estrenat també al Saló Montserrat el diumenge 8 de març de 1908.²⁴ La darrera de les intervencions documentades de Marià Castells en el camp de l'escenografia és de finals d'abril d'aquell fructífer any, una vegada més en col·laboració amb Emili Lloret. L'obra representada en aquella ocasió fou *La temptació*, de Josep Granger i Josep Maria Padró.²⁵

Es desconeix si la intenció personal de Marià Castells i Simon era, des de bon principi, dedicar-se de ple a l'ofici d'escenògraf o de qualsevol altra activitat artística o si, d'altra banda, amb la seva suposada estada a Llotja només volia millorar els coneixements i tècnica en pro de la indústria familiar. En el cas de que el primer objectiu de Marià fos el d'esdevenir artista amb tots els ets i uts, tampoc se sap quins foren els motius que el portaren a desistir d'aquell intent. El fet, però, és que des del 1898 apareix establert definitivament a Arenys de Mar, població en la qual va treballar a l'empresa familiar de puntes i blondes fins al darrer dia de la seva vida.

Marià Castells, però, va saber conjugar a la perfecció la seva passió per l'art amb l'ofici de la família. L'exercici de la professió, intens i extraordinàriament productiu, no va impedir que aquest artista pogués practicar a les seves estones de lleure la seva afició pel dibuix i la pintura, tant per iniciativa pròpia com per encàrrec.

18.- *La Costa de Llevant*, 19 de desembre de 1897, núm. 51, p. 11.

19.- *Ibidem*, 25 de setembre de 1898, núm. 33, p. 12.

20.- *La Veu de la Costa*, 5 de gener de 1908, p. 6.

21.- *La Costa de Llevant*, 4 de gener de 1908, núm. 1, p. 6.

22.- *Ibidem*, 11 de gener de 1908, núm. 2, p. 7.

23.- *Ibidem*, 25 de gener de 1908, p. 6; 1 de febrer de 1908, p. 6; 7 de març de 1908, p. 6. *La Veu de la Costa*, 15 de març de 1908, p. 6.

24.- *La Costa de Llevant*, 14 de març de 1908, núm. 11, p. 6 -7.

25.- *Ibidem*, 25 d'abril de 1908, núm. 17, p. 7.

la casa del prohombre areñense Eduard Puig. Otros personajes que intervienen son Emili Lloret, F. Miró y F. Altès, los cuatro definidos como artistas.¹⁸ En septiembre de 1898, por otra parte, Castells aparece pintando con Lloret la nueva sala de espectáculos del Cercle Catòlic d'Arenys de Mar.¹⁹ Este espacio, años más tarde, se convirtió en el Salón Montserrat, el segundo cinematógrafo estable del pueblo. Allí, Marià llevó a término una destacable tarea como escenógrafo y decorador.

Si bien va más allá del periodo considerado de formación, hay que comentar el resto de noticias en las cuales Marià es documentado como escenógrafo y decorador. En el primer número de *La Veu de la Costa* del mes de enero de 1908, se hablaba de la inauguración de un cuadro plástico en la sala de cine y teatro del Salón Montserrat, las decoraciones del cual habían sido realizadas expresamente por "nuestro patrío Marià Castells".²⁰ El espectáculo en cuestión era un pequeño cuadro lírico musical titulado *Nit de Reis* (Noche de Reyes), con letra del areñense Francesc de Prats.²¹ Por su parte, a la semana siguiente, *La Costa de Llevant* informaba de que la representación había sido un gran éxito; además de adular la letra y la música, llenas de sentimiento, el redactor de aquella publicación destacaba "la hermosa decoración hecha y proyectada por el amigo Marià Castells, quien se acredita de ser un verdadero artista en el difícil arte escenográfico".²²

Tres semanas más tarde, también en el Salón Montserrat, se estrenaba otro cuadro musical, titulado *El palau del gegantàs* (El palacio del gigantón), con letra de Joan Draper y música del pianista Xavier Maimí. La decoración, de nuevo, corría a cargo de los pintores Marià

Castells y Emili Lloret.²³ Parece ser que una vez más aquella obra resultó un gran éxito, si tenemos en cuenta la reseña que se hizo en la prensa local.

Ambos artistas volvieron a trabajar juntos para los decorados de otro cuadro musical de Draper y Maimí titulado *L'home de la pell de l'ós* (El hombre de la piel del oso), estrenado también en el Salón Montserrat el domingo 8 de marzo de 1908.²⁴ La última de las intervenciones documentadas de Marià Castells en el campo de la escenografía es de finales de abril de aquel fructífero año, una vez más en colaboración con Emili Lloret. La obra representada en aquella ocasión fue *La temptació* (La tentación), de Josep Granger y Josep Maria Padró.²⁵

Se desconoce si la intención personal de Marià Castells i Simon era, desde el principio, dedicarse de pleno al oficio de escenógrafo o de cualquier otra actividad artística o si, por otra parte, con su supuesta estancia en Llotja sólo quería mejorar los conocimientos y técnica en pro de la industria familiar. En el caso de que el primer objetivo de Marià fuera el de "convertirse en un artista de pies a cabeza", tampoco se sabe cuáles serían los motivos que lo llevaron a desistir de aquel intento. El hecho, sin embargo, es que desde 1898 aparece establecido definitivamente en Arenys de Mar, población en la cual trabajó en la empresa familiar de encajes y blondas hasta el último día de su vida.

Marià Castells, sin embargo, supo conjugar a la perfección su pasión por el arte con el oficio de la familia. El ejercicio de la profesión, intenso y extraordinariamente productivo, no impidió que este artista pudiera practicar en sus ratos de ocio su afición por el dibujo y la pintura, tanto por iniciativa propia como por encargo.

18.- *La Costa de Llevant*, 19 de diciembre de 1897, núm. 51, p. 11.

19.- *Ibidem*, 25 de septiembre de 1898, núm. 33, p. 12.

20.- *La Veu de la Costa*, 5 de enero de 1908, p. 6.

21.- *La Costa de Llevant*, 4 de enero de 1908, núm. 1, p. 6.

22.- *Ibidem*, 11 de enero de 1908, núm. 2, p. 7.

23.- *Ibidem*, 25 de enero de 1908, p. 6; 1 de febrero de 1908, p. 6; 7 de marzo de 1908, p. 6. *La Veu de la Costa*, 15 de marzo de 1908, p. 6.

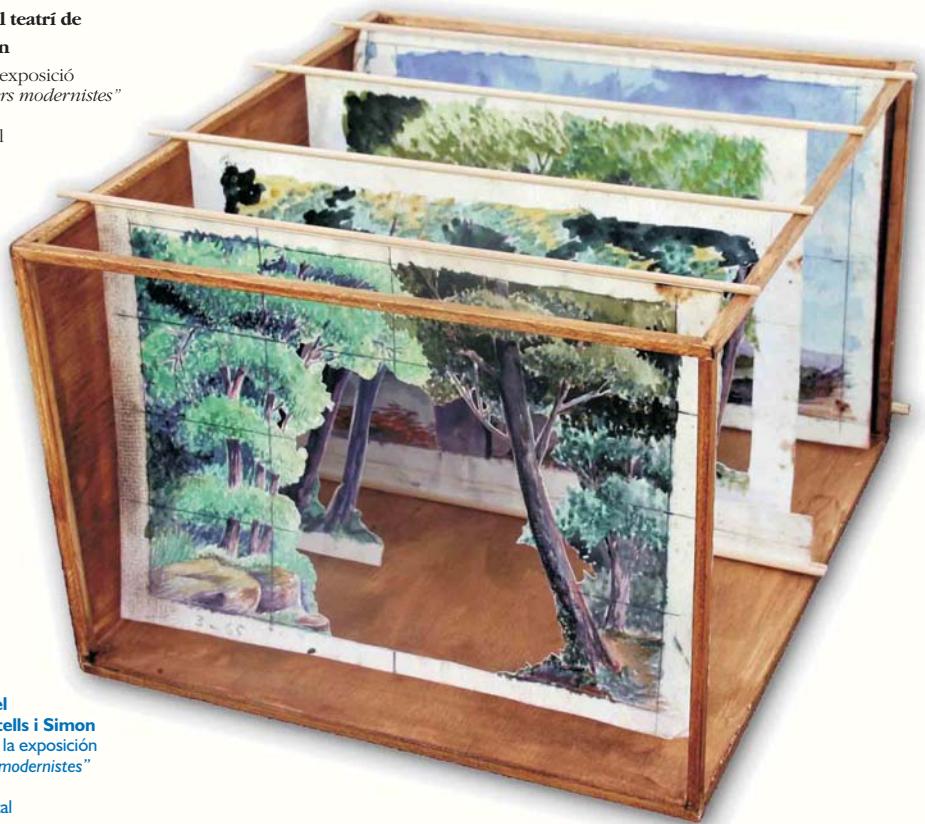
24.- *La Costa de Llevant*, 14 de marzo de 1908, núm. 11, p. 6-7.

25.- *Ibidem*, 25 de abril de 1908, núm. 17, p. 7.

Recreació a escala del teatrí de

Marià Castells i Simon

Realitzat en motiu de l'exposició
“Els Castells, uns randers modernistes”
A. Maculet
Fusta i impressió digital
44'5 x 40 x 28'7 cm



Recreació a escala del teatrillo de Marià Castells i Simon

Realizado con motivo de la exposición
“Els Castells, uns randers modernistes”
A. Maculet
Madera e impresión digital
44'5 x 40 x 28'7 cm

Un projecte escenogràfic

Malauradament, de la tasca duta a terme per Marià Castells i Simon en el camp de l'escenografia no se'n conserva altra cosa que les diverses notícies aparegudes a la premsa local i comarcal del moment. Amb tot, però, l'Arxiu Municipal Fidel Fita d'Arenys de Mar conserva en el Fons Castells sis petites aquarel·les en format quartilla i que s'han de suposar com un primer projecte per a una escenografia teatral. El full de fons presenta tota la superfície pintada, amb la representació d'un celatge i unes muntanyes de fons, seguint l'estètica romàntica tant de moda en les escenografies catalanes de la segona meitat del segle xix. Elsfulls que s'hi superposen, d'altra banda, han estat retallats per formar els diferents plans de profunditat de l'escena. S'hi veu uns frondosos arbres, unes roques i una cabana. En algunes de les aquarel·les s'hi observa també, dibuixada en llapis, una quadrícula i unes mides que sugereixen que el dibuix en qüestió es podria haver passat a un format molt més gran.

Un proyecto escenográfico

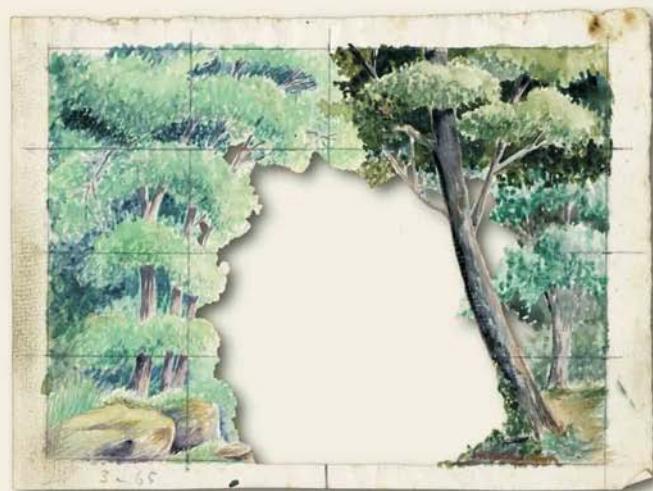
Desgraciadamente, de la tarea llevada a cabo por Marià Castells i Simon en el campo de la escenografía no se conserva otra cosa que las diversas noticias aparecidas en la prensa local y comarcal del momento. Aún así, sin embargo, el Archivo Municipal Fidel Fita de Arenys de Mar conserva en el Fondo Castells seis pequeñas acuarelas en formato cuartilla que debemos suponer como un primer proyecto para una escenografía teatral. La hoja de fondo presenta toda la superficie pintada, con la representación de un celaje y unas montañas, siguiendo la estética romántica tan de moda en las escenografías catalanas de la segunda mitad del siglo XIX. Las hojas que se superponen, por otro lado, han sido recortadas para formar los diferentes planos de profundidad de la escena. Se representan en ellas unos frondosos árboles, unas rocas y una cabaña. En algunas de las acuarelas se observa, también dibujada en lápiz, una cuadrícula y unas medidas que sugieren que el dibujo en cuestión se podría haber pasado a un formato mucho mayor.

Teatrí aquarel·lat per a obra desconeguda

Marià Castells i Simon
Aquarel·la i llapis sobre paper
Darrera dècada del segle xix-
principi de la dècada del segle xx
28 x 21 cm
Arxiu Municipal Fidel Fita

Teatrillo acuarelado para obra desconocida

Marià Castells i Simon
Acuarela y lápiz sobre papel
Última década del siglo xix-
principio de la década del siglo xx
28 x 21 cm
Archivo Municipal Fidel Fita



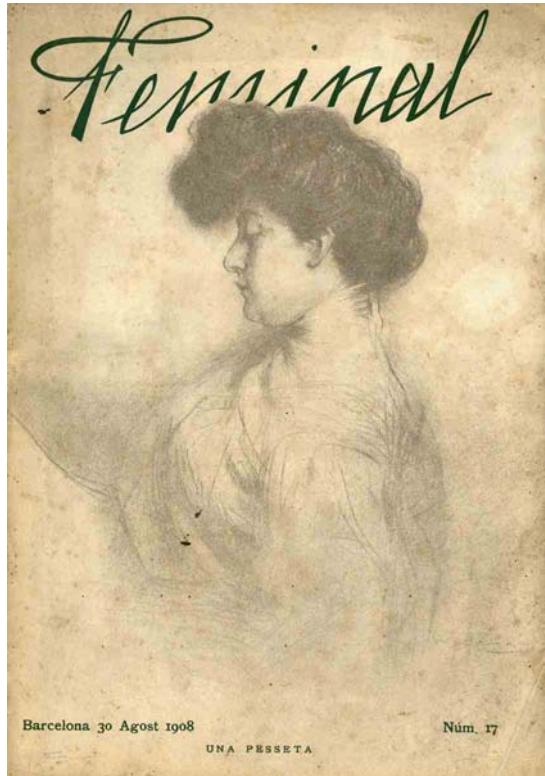
Marià Castells, projectista de puntes

Més que l'habilitat manual de la puntaire amb els boixets, durant el Modernisme es reconegué d'una vegada per totes el talent i la creativitat del projectista encarregat d'idear els dissenys que posteriorment havien de ser trenats en fil. I és que el fet que aquesta artesania, com moltes altres, passés a ser considerada una indústria artística, comportà la valoració del seu artífex, que era a qui es devia la renovació i modernització d'aquesta activitat d'origens ancestrals.

Del llistat de projectistes, dibuixants o dissenyadors de puntes i blondes més reconeguts del període modernista en destaca especialment l'arenyenc Marià Castells i Simon qui, durant més de trenta anys, va assortir el món de la punta amb centenars de creacions d'extraordinària bellesa i originalitat. La tasca duta a terme per Castells en aquest camp de la projecció va significar un pas més en el desenvolupament de la indústria tèxtil a Catalunya.

Durant el Modernisme, de puntes, puntaires i randers se'n va parlar i donar difusió a molta de la premsa escrita del moment. Un bon exemple d'aquest ressò, que avui titllaríem de "mediàtic", és la revista *Feminal*, de publicació mensual.¹ Adreçada principalment al públic femení, *Feminal* esdevé avui una font d'informació inesgotable sobre l'art de la punta durant el període cronològic modernista. Gairebé de forma continuada durant els seus anys d'existència, en aquest suplement de la *Ilustració Catalana* es publicaren nombrosos projectes per a puntes, es comentaren exposicions celebrades arreu del país o a l'estrange, i es lloà els artistes –destacant principalment les dones– dedicats a fer-ne projectes i dissenys.

Més enllà de la destresa i experiència de les seves puntaires i brodadores, l'èxit aconseguit des del començament per l'empresa



Una de les portades de la revista *Feminal*
[Una de las portadas de la revista Feminal](#)

1.- La revista *Feminal*, dirigida per la periodista Carmen Karr i Alfonsetti (1865-1943), es va publicar entre el 1907 i el 1917.

Marià Castells, projectista de encajes



Reproducció de dues planes de la revista *Feminal* dedicades a la punta.

Reproducció de dos pàgines de la revista *Feminal* dedicades al encaje.

Más que la habilidad manual de la encajera con los bolillos, durante el Modernismo se reconoció de una vez por todas el talento y la creatividad del proyecto encargado de idear los diseños que posteriormente tenían que ser trenzados en hilo. Y es que el hecho de que esta artesanía, como muchas otras, pasara a ser considerada una industria artística, comportó la valoración de su artífice, que era a quien se debía la renovación y modernización de esta actividad de orígenes ancestrales.

Del listado de proyectos, dibujantes o diseñadores de encajes y blondas más reconocidos del periodo modernista destaca especialmente el areñense Marià Castells i Simon quien, durante más de treinta años, aportó al mundo del encaje centenares de creaciones de extraordinaria belleza y originalidad. La tarea llevada a cabo por Castells en este campo de la proyección significó un paso más en el desarrollo de la industria textil en Cataluña.

Durante el Modernismo, sobre encajes y encajeros se habló y se dio difusión en mucha de la prensa escrita del momento. Un buen ejemplo de esta resonancia, que hoy tildaríamos de “mediática”, es la revista *Feminal*, de publicación mensual.¹ Dirigida principalmente al público femenino, *Feminal* es hoy una fuente de información inagotable sobre el arte del encaje durante el periodo cronológico modernista. Casi de forma continuada durante sus años de existencia, en este suplemento de la *Ilustració Catalana* se publicaron numerosos proyectos para encajes, se comentaron exposiciones celebradas por todo el país o en el extranjero, y se alabó a los artistas –destacando principalmente a las mujeres– dedicados a hacer proyectos y diseños.

Más allá de la destreza y experiencia de sus encajeras y bordadoras, el éxito conseguido desde el comienzo por la empresa Castells hay que buscarlo en sus diseños, adaptados tanto a las modas y preferencias estéticas de los tiempos que se iban sucediendo como a las exigencias

1.- La revista *Feminal*, dirigida por la periodista Carmen Karr i Alfonsetti (1865-1943), se publicó entre 1907 y 1917.



Marià Castells i Simon dibuixant en el taller familiar

Primer quart del segle XX
Fotografia de Joaquim Castells i Simon
Museu d'Arenys de Mar

Marià Castells i Simon dibujando en el taller familiar

Primer cuarto del siglo XX
Fotografía de Joaquim Castells i Simon
Museo de Arenys de Mar

Castells cal buscar-lo en els seus dissenys, adaptats tant a les modes i preferències estètiques dels temps que s'anaven succeint, com a les exigències de la clientela. Amb tot, però, dels cent anys d'història d'aquesta casa de randers el període artísticament més destacable pel que fa al disseny de puntes correspon als primers trenta anys del segle XX, etapa durant la qual Marià Castells va esdevenir-ne el dibuixant, projectista o dissenyador.

Tot i que les primeres fonts documentals que parlen de Marià el mostren com a escenògraf o decorador, cal suposar que la primera activitat artística exercida pel jove Castells fou dins el camp de les randes. Si bé devia iniciar-s'hi picant matrius o patrons, el fet és que ben aviat va començar a dissenyar nous models i projectes per a puntes i blondes. La seva signatura comença a aparèixer a nombroses matrius i dibuixos des de finals dels anys noranta del segle XIX, al costat dels seus germans, Josefa, Gertrudis i Joaquim.

Marià aviat va demostrar tenir com a projectista no només talent per al dibuix sinó també una gran capacitat d'inventiva, aspecte molt important en una indústria com aquesta, estretament relacionada amb la moda. En un primer moment, però, l'obra realitzada pel jove Castells es troba del tot ancorada en la tradició, repetint unes fórmules compositives –tant florals com geomètriques– emprades des del segle XVIII. Amb tot, durant aquests primers anys de col·laboració en l'empresa familiar Marià va anar adquirint una sòlida base, especialment des del punt de vista tècnic, que li permeté posteriorment projectar peces absolutament excepcionals.

El fet de conèixer a la perfecció tant les diverses tècniques i modalitats en la fabricació de puntes i blondes, com especialment el picat de patrons –tasca de gran minuciositat i precisió–, és fonamental a l'hora d'explicar l'excel·lència de les randes fabricades a partir dels seus projectes. Així queda palès en un article dels anys vint dedicat a ell i en el qual es fa referència al bon coneixement que tenia de l'art de la punta.² De viatge per Espanya, Marià veu la dependenta d'un estanc fent puntes i li demana si li deixa fer-ne una mica:

“Cedióle la almohadilla la estanquera y su estupefacción fué enorme al ver como aquél hombre (referint-se a Marià Castells) manejaba en un momento los bolillos con mucha más rapidez y perfección que ella.

“Pero es que ustedes necesitan saber hacer encaje? – preguntéle yo al oír su relato.

Para dibujarlos, para corregirlos cuando ya están hechos y ver si la obrera ha suprimido algún bilo, no hay más remedio que saber hacerlos tan bien como ellas”.

2.- Article de la revista *Nuevo Mundo*, segurament dels anys vint.

de la clientela. Aún así, sin embargo, de los cien años de historia de esta casa de encajeros el periodo artísticamente más destacable con respecto al diseño de encajes corresponde a los primeros treinta años del siglo XX, etapa durante la cual Marià Castells se convirtió en su dibujante, proyectista o diseñador.

Aunque las primeras fuentes documentales que hablan de Marià lo muestran como escenógrafo o decorador, debemos suponer que la primera actividad artística ejercida por el joven Castells fue en el campo de los encajes. Si bien debió iniciarse picando matrices o patrones, el hecho es que bien pronto empezó a diseñar nuevos modelos y proyectos para encajes y blondas. Su firma empieza a aparecer en numerosas matrices y dibujos desde finales de los años noventa del siglo XIX, al lado de las de sus hermanos Josefa, Gertrudis y Joaquim.

Marià pronto demostró tener como proyectista no sólo talento para el dibujo sino también una gran capacidad de inventiva, aspecto muy importante en una industria como ésta, estrechamente relacionada con la moda. En un primer momento, sin embargo, la obra realizada por el joven Castells se encuentra del todo anclada en la tradición, repitiendo unas fórmulas compositivas –tanto florales como geométricas– utilizadas desde el siglo XVIII. A pesar de todo, durante estos primeros años de colaboración en la empresa familiar Marià fue adquiriendo una sólida base, especialmente desde el punto de vista técnico, que le permitió posteriormente proyectar piezas absolutamente excepcionales.

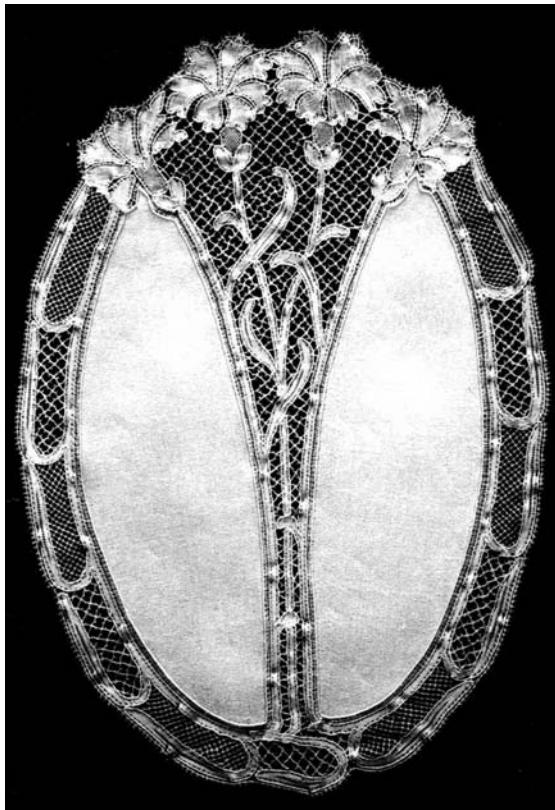
El hecho de conocer a la perfección tanto las diversas técnicas y modalidades en la fabricación de encajes y blondas, como especialmente el picado de patrones –tarea de gran minuciosidad y precisión–, es fundamental a la hora de explicar la excelencia de los encajes fabricados a partir de sus proyectos. Así queda patente en un artículo de los años veinte dedicado a él y en el cual se hace referencia al buen conocimiento que tenía del arte del encaje.² De viaje por España, Marià ve a la dependienta de un estanco haciendo encajes y le pide si le deja hacer un poco:

“Cedióle la almohadilla la estanquera y su estupefacción fue enorme al ver cómo aquel hombre (refiriéndose a Marià Castells) manejaba en un momento los bolillos con mucha más rapidez y perfección que ella.

“Pero es que ustedes necesitan saber hacer encaje? –preguntéle yo al oír su relato.

“Para dibujarlos, para corregirlos cuando ya están hechos y ver si la obrera ha suprimido algún hilo, no hay más remedio que saber hacerlos tan bien como ellas”.

2.- Artículo de la revista Nuevo Mundo, seguramente de los años veinte.



Tapet modernista de puntes

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Guipur en fil de cotó, torçal i tela
Primerà dècada segle XX
Fotografia de Joaquim Castells i Simon
Museu d'Arenys de Mar

Tapete modernista de enaje

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Guipur en hilo de algodón, torzal y tela
Primera década siglo XX
Fotografía de Joaquim Castells i Simon
Museo de Arenys de Mar

(Fig. 1) Projecte de joc de llit o de taula presentat al concurs del FAD del 1904

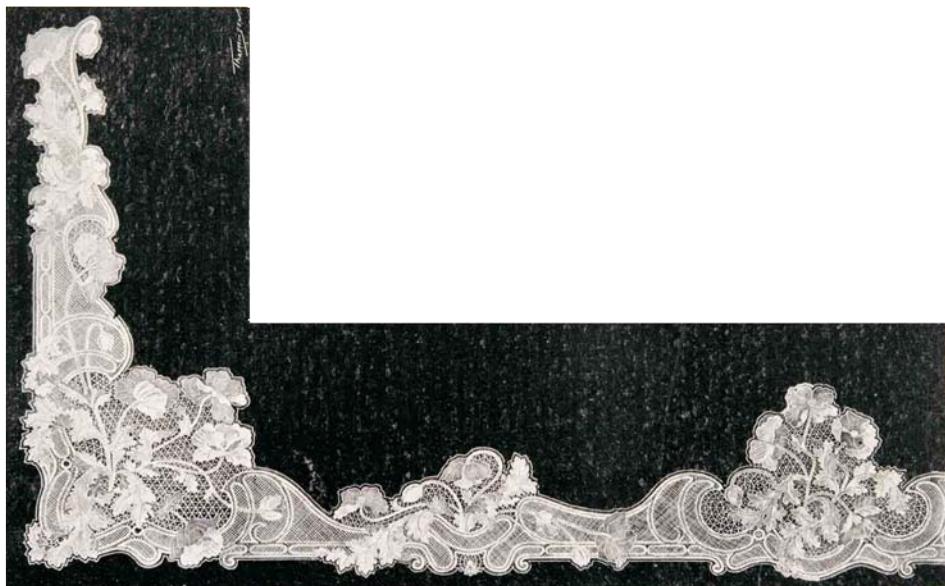
Marià Castells i Simon
Guaixa sobre paper
1904

Localització desconeguda
Imatge publicada a la *Ilustració Catalana*,
1 de gener de 1905, núm. 83, p. 9

(Fig. 1) Proyecto de juego de cama o de mesa presentado al concurso del FAD de 1904

Marià Castells i Simon
Gouache sobre papel
1904

Localización desconocida
Imagen publicada en la *Ilustració Catalana*.
1 de enero de 1905, núm. 83, p. 9



Cal pressuposar que l'estada de Marià Castells a Barcelona, en contacte amb els innovadors repertoris promoguts pel Modernisme, va influir en els seus projectes de puntes, cada vegada més actuals i d'acord amb els nous gustos. Amb poc temps, el jove Castells començà a elaborar per al negoci familiar un renovat, ric i variadíssim univers de dissenys i formes inspirat en aquesta nova estètica que feia furor a tota Europa. Molts dels models emprats des de feia generacions van ser, per tant, donats de baixa.

Marià, com molts altres artistes de la seva època, va presentar-se a algun dels nombrosos concursos artístics celebrats durant el Modernisme arreu de Catalunya i en els quals els joves creadors –fos quina fos la seva especialitat– podien donar a conèixer els seus treballs. Aquests esdeveniments foren de cabdal importància tant en el desenvolupament de les arts anomenades industrials, especialment pel que fa al món del tèxtil, com en la formació de nombrosos projectistes.

Així doncs, l'any 1897, Marià Castells va aconseguir per unanimitat un premi en un d'aquests concursos celebrat a Barcelona. L'arenyenc va ser premiat, segons les fonts, per uns projectes de jocs de llit i ventalls de puntes de coixí.³ Set anys més tard, a

finals del 1904, hi ha documentada la participació del jove Castells en el concurs d'indústries artístiques organitzat a Barcelona pel Foment de les Arts Decoratives, entitat fundada el març de l'any anterior. En aquesta exposició Marià va presentar quatre projectes –dos per a ventall i dos per a jocs de llit o taula (Fig. 1 i 2)– la reproducció dels quals va aparèixer publicada en diversos números de la *Ilustració Catalana*. Tots, menys un, es conserven a l'actualitat al Fons Castells del Museu d'Arenys de Mar.

El projecte titulat “Puresa” (Fig. 2) s'exposa avui en dia en una de les sales del Museu d'Arenys. Hi destaca l'ús del lliri, flor típicament modernista, així com el dinàmic joc de línies, amb el mític *coup de fouet* de procedència francesa o belga. La imatge del disseny va aparèixer publicada a la *Ilustració Catalana*, acompanyada del següent text: “*Don Marian Castells y Simon, que té sa casa de confección de puntas a Arenys de Mar, y que per lo mateix no cal dir si coneix l'ofici, es a dir, la part mecanica y práctica d'aquesta mena de treballs, es l'autor de dibuix de cantonera que lo mateix pot aplicarse a un camí de taula que a un llensol, qu'a nes estovalles d'altar y que per son gust exquisit ha merescut del Jurat una bonosa distinció*”.⁴

3.- Revista *Ilustrada Jorba*, gener de 1933, núm. 280, p. 297-304.

4.- *Ilustració Catalana*, 1 de gener de 1905, núm. 83, p. 9.



(Fig. 2) Projecte de joc de llit presentat al concurs del FAD del 1904

Marià Castells i Simon
Guix sobre paper
1904

63 x 130 cm
Imatge publicada a *Ilustració Catalana*,
1 de gener de 1905, núm. 83, p. 9
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3918

(Fig. 2) Proyecto de juego de cama presentado al concurso del FAD de 1904

Marià Castells i Simon
Gouache sobre papel
1904

63 x 130 cm
Imagen publicada en *Ilustració Catalana*,
1 de enero de 1905, núm. 83, p. 9
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3918

Hay que presuponer que la estancia de Marià Castells en Barcelona, donde pudo ver los innovadores repertorios promovidos por el Modernismo, influyó en sus proyectos de encajes, cada vez más actuales y de acuerdo con los nuevos gustos. En poco tiempo, el joven Castells empezó a elaborar para el negocio familiar un renovado, rico y variadísimo universo de diseños y formas inspirado en esta nueva estética que hacía furor en toda Europa. Muchos de los modelos utilizados desde hacía generaciones fueron, por lo tanto, dados de baja.

Marià, como muchos otros artistas de su época, se presentó a alguno de los numerosos concursos artísticos celebrados durante el Modernismo en toda Cataluña y en los cuales los jóvenes creadores –fueran cual fuera su especialidad– podían dar a conocer sus trabajos. Estos acontecimientos fueron de primordial importancia tanto para el desarrollo de las artes llamadas industriales, especialmente con respecto al mundo del textil, como para la formación de numerosos proyectistas.

Así pues, en el año 1897, Marià Castells consiguió por unanimidad un premio en uno de estos concursos celebrado en Barcelona. El areníense fue premiado, según las fuentes, por unos proyectos de juegos de cama y abanicos de encajes de bolillos.³ Siete años más tarde, a finales de 1904, se encuentra documentada la participación del joven Castells en el concurso de industrias artísticas organizado en Barcelona por el Foment de les Arts Decoratives, entidad fundada en marzo del año anterior. En esta exposición Marià presentó cuatro proyectos –dos

para abanico y dos para juegos de cama o mesa (Fig. 1 y 2)– cuya reproducción apareció publicada en diversos números de la *Ilustració Catalana*. Todos, menos uno, se conservan en la actualidad en el Fondo Castells del Museo de Arenys de Mar.

El proyecto titulado “Pureza”(Fig. 2) se expone hoy en día en una de las salas del Museo de Arenys. Destaca el uso del lirio, flor típicamente modernista, así como el dinámico juego de líneas, con el mítico *coup de fouet* de procedencia francesa o belga. La imagen del diseño apareció publicada en la *Ilustració Catalana*, acompañada del siguiente texto: “Don Marian Castells y Simon, que tiene su casa de confección de encajes en Arenys de Mar, y que por lo mismo no hace falta decir si conoce el oficio, es decir, la parte mecánica y práctica de este tipo de trabajos, es el autor del dibujo de esquinera que lo mismo puede aplicarse a un camino de mesa que a una sábana, que a unos manteles de altar y que por su gusto exquisito ha merecido del jurado una honrosa distinción”.⁴

3.- Revista *Ilustrada Jorba*, enero de 1933, núm. 280, p. 297-304.

4.- *Ilustració Catalana*, 1 de enero de 1905, núm. 83, p. 9.

Després de la mort del fundador de la Casa Castells, l'any 1903, va ser Marià, el seu fill, l'encarregat d'assortir amb les seves creacions els patrons per a les puntaires que treballaven per a l'empresa. La seva germana Josefa, molt bona dibuixant, havia deixat el negoci familiar de randes i s'havia establert pel seu compte com a brodadora. Marià Castells i Simon va dur a terme la tasca de projectista, incansablement, fins ben pocs mesos abans del seu traspàs, l'any 1931. Molts d'aquests dissenys, perfectament numerats i catalogats a l'arxiu de l'empresa, s'anaren repetint al llarg dels anys.

El Museu d'Arenys de Mar conserva en el fons llegat pels descendents d'aquesta nissaga de randers un important nombre d'esbossos, dibuixos i projectes sortits de la mà de Marià Castells i Simon. A més d'autèntiques obres d'art, aquestes dissenys en paper han esdevingut avui dia una font documental d'extraordinari valor, tant artístic com històric, amb la qual no només es pot valorar el talent creatiu i el domini de l'ofici del seu autor sinó també seguir el procés d'elaboració de les puntes, de la idea al resultat final. D'altra banda, de molts dels projectes no conservats en resten les matrius, els patrons o les fotografies de la punta resultant, per la qual cosa queda constància de la major part de la producció de Castells al llarg de més de trenta anys.

La majoria d'aquests projectes, realitzats a escala natural, ja estan preparats per passar a la matriu; altres són el dibuix preparatori, simples esborranyos que no pel fet de ser inacabats deixen de ser més importants que la resta. Pel que fa a la tècnica emprada, els dissenys ja finits soLEN estar realitzats amb guaix blanc o bé amb tinta negra sobre un paper de color diferent perquè contrasti. L'eina utilitzada en la seva execució és el pinzell, utensili que Marià emprava més que la ploma i amb el qual exhibia un traç ferm i segur.⁵ En el cas dels dibuixos preparatoris l'autor utilitzà en la majoria de casos el llapis.

Alguns d'aquests dissenys, més enllà del repertori formal que despleguen, permeten tenir coneixement d'algunes dades cabdals en el procés de producció d'una punta. És el cas de la trama geomètrica, sovint força complexa, que s'amaga darrera moltes composicions o les anotacions, a manera d'indicació, escrites pel propi autor. En aquest darrer cas es pot trobar informació referent a quin tipus de peça es tracta, quin fil és el més adient en la seva realització, quin punt o tècnica resulta més adequat o quin pot ser el seu preu una vegada la punta final es posa a la venda. Per a facilitar el treball, una bona part d'aquests projectes estan



Anvers i revers de la medalla guanyada per Marià Castells i Simon en el concurs del FAD del 1904
Argent
Ø 7 cm
Cessió de Margarida Castells



Anverso y reverso de la medalla ganada por Marià Castells i Simon en el concurso del FAD del 1904
Plata
Ø 7 cm
Cesión de Margarida Castells

numerats, datats –amb el dia, el mes i l'any– i signats pel projectista; amb nom i cognoms en un primer moment i amb un monograma format per les tres inicials MCS lligades simplement entre si, a partir del 1903. Marià Castells utilitzà també aquesta mena de logotip en la resta de les seves creacions, tant als ex-libris com a les il·lustracions.

D'entre tots els projectes realitzats per Marià Castells i Simon en sobresurten especialment els d'estètica modernista, uns dissenys en els quals l'artista es revela com un creador de primera categoria, de gran inventiva i originalitat, i amb una tècnica minuciosa i detallista.

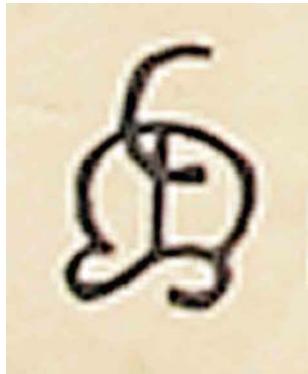
5.- Nogueras, Pere. *Gent d'Arenys*, vol. I. Arenys de Mar: La Copisteria, 1992, p. 195. Marià Castells era molt prònimrat amb la seva feina i tenia molta cura de la seva col·lecció de pinzells. Els primerasses eren, segons les seves paraules, els que utilitzava per fer els perfils més fins i delicats.

Monograma de Marià Castells

i Simon format per l'entrellaç de les tres inicials del seu nom i cognoms. Marià signà totes les seves creacions amb aquest monograma des del 1903

Monograma de Marià Castells

i Simon formado por el entrelazado de las tres iniciales de su nombre y apellidos. Marià firmó todas sus creaciones con este monograma desde 1903



Después de la muerte del fundador de la Casa Castells, en 1903, fue Marià, su hijo, el encargado de proveer con sus creaciones los patrones para las encajeras que trabajaban para la empresa. Su hermana Josefa, muy buena dibujante, había dejado el negocio familiar y se había establecido por su cuenta como bordadora. Marià Castells i Simon llevó a cabo la tarea de proyecto, incansablemente, hasta bien pocos meses antes de su fallecimiento, en el año 1931. Muchos de estos diseños, perfectamente numerados y catalogados en el archivo de la empresa, se fueron repitiendo a lo largo de los años.

El Museo de Arenys de Mar conserva en el fondo legado por los descendientes de esta estirpe de encajeros un importante número

de bocetos, dibujos y proyectos salidos de la mano de Marià Castells i Simon. Además de auténticas obras de arte, estos diseños en papel suponen hoy día una fuente documental de extraordinario valor, tanto artístico como histórico, con la cual no sólo se puede valorar el talento creativo y el dominio del oficio de su autor sino también seguir el proceso de elaboración de los encajes, de la idea al resultado final. Por otra parte, de muchos de los proyectos no conservados existen las matrices, los patrones o las fotografías del encaje resultante, por lo cual queda constancia de la mayor parte de la producción de Castells a lo largo de más de treinta años.

La mayoría de estos proyectos, realizados a escala natural, ya están preparados para pasar a la matriz; otros son el dibujo preparatorio, simples borradores que no por el hecho de estar inacabados dejan de ser más importantes que el resto. Con respecto a la técnica utilizada, los diseños ya acabados suelen estar realizados con gouache blanco o bien con tinta negra sobre un papel de color diferente para que contraste. La herramienta utilizada en su ejecución es el pincel, utensilio que Marià utilizaba más que la pluma y con el cual exhibía un trazo firme y seguro.⁵ En el caso de los dibujos preparatorios el autor utilizó en la mayoría de casos el lápiz.

Algunos de estos diseños, más allá del repertorio formal que despliegan, permiten tener conocimiento de algunos datos primordiales en el proceso de producción de un encaje. Es el caso de la trama geométrica, a menudo bastante compleja, que se esconde detrás de muchas composiciones o las anotaciones, a manera de indicación, escritas por el propio autor. En este último caso se puede encontrar información referente a qué tipo de pieza se trata, qué hilo es el más recomendable en su realización, qué punto o técnica resulta más adecuado o cuál puede ser su precio una vez el encaje final se ponga a la venta.

Para facilitar el trabajo, una buena parte de estos proyectos están numerados, fechados –con el día, el mes y el año– y firmados por el proyectista; con nombre y apellidos en un primer momento y con un monograma formado por las tres iniciales MCS ligadas simplemente entre sí, a partir de 1903. Marià Castells utilizó también este tipo de logotipo en el resto de sus creaciones, tanto en el ex libris como en las ilustraciones.

De entre todos los proyectos realizados por Marià Castells i Simon sobresalen especialmente los de estética modernista, unos diseños en los cuales el artista se revela como un creador de primera categoría, de gran inventiva y originalidad, y con una técnica minuciosa y detallista.

5.- Nogueras, Pere. *Gent d'Arenys*, vol. I. Arenys de Mar: La Copisteria, 1992, p. 195. Marià Castells era muy minucioso con su trabajo y tenía mucho cuidado de su colección de pinceles. Los primeras eran, según sus propias palabras, los que utilizaba para hacer los perfiles más finos y delicados.

Aurora Gutiérrez Larraya

Una altra de les participants en el concurs del Foment de les Arts Decoratives del 1904 va ser Aurora Gutiérrez Larraya (†1920). El projecte per a ventall que va presentar-hi, amb una reeixida composició de crisantsems, es conserva al Museu d'Arenys de Mar, juntament amb cinc projectes més. Gutiérrez va ser, com Marià Castells, una de les projectistes de puntes més reconegudes de l'època. Algunes de les seves composicions van poder ser admirades per tothom gràcies a la revista *Feminal*. I és que una constant en aquesta publicació va ser la reproducció de treballs artístics realitzats per mans femenines.

Aurora Gutiérrez, formada a l'Escola de Dibuix i Pintura i posteriorment a Llotja, va rebre premis i distincions en els principals concursos i exposicions d'art i indústries artístiques celebrades al primer quart del segle xx. En els seus projectes per a puntes de coixí s'aprecia una clara influència de l'*Art Nouveau* francès i el *Jugendstil* alemany, noves formes que suposaven un trencament amb la tradició centenària d'aquest art.

Aurora Gutiérrez Larraya

Otra de los participantes en el concurso del Foment de les Arts Decorativas de 1904 fue Aurora Gutiérrez Larraya (†1920). El proyecto para abanico que presentó, con una formidable composición de crisantemos, se conserva en el Museo de Arenys de Mar, junto con cinco proyectos más. Gutiérrez fue, como Marià Castells, una de las proyectistas de encajes más reconocidas de la época. Algunas de sus composiciones pudieron ser admiradas por todo el mundo gracias a la revista *Feminal*. Y es que una constante en esta publicación fue la reproducción de trabajos artísticos realizados por manos femeninas.

Aurora Gutiérrez, formada en la Escuela de Dibujo y Pintura y posteriormente en Llotja, recibió premios y distinciones en los principales concursos y exposiciones de arte e industrias artísticas celebradas en el primer cuarto del siglo xx. En sus proyectos para encajes de bolillos se aprecia una clara influencia del *Art Nouveau* francés y el *Jugendstil* alemán, nuevas formas que suponían una ruptura con la tradición centenaria de este arte.



Fotografia d'Aurora Gutiérrez Larraya apareguda a la revista *Feminal*, al número del 27 de desembre de 1907

Fotografia de Aurora Gutiérrez Larraya aparecida en la revista *Feminal*, en el número del 27 de diciembre de 1907



Projecte per a un joc de taula i tovalló de puntes al coixí

Aurora Gutiérrez Larraya
Guax blanc sobre paper
1904

39 x 54 cm
Signat amb l'anagrama de l'artista
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 359

Proyecto para un juego de mesa y servilleta de encajes de bolillos

Aurora Gutiérrez Larraya
Gouache blanco sobre papel
1904

39 x 54 cm
Firmado con el anagrama de la artista
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 359



Projecte per a un ventall de puntes al coixí

Aurora Gutiérrez Larraya
Guax blanc sobre paper
1904

22 x 50 cm
Signat amb l'anagrama de l'artista
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 363

Proyecto para un abanico de encajes de bolillos

Aurora Gutiérrez Larraya
Gouache blanco sobre papel
1904

22 x 50 cm
Firmado con el anagrama de la artista
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 363

El taller de la Casa Castells, una fotografia històrica

L'exuberant i fecund univers de formes que avui anomenem modernistes va ser aplicat, ens atrevírem a dir que indiscriminadament o *democratitzadora*, a qualsevol objecte del viure de cada dia: des del pom d'una porta a la sivella d'un cinturó, des del colofó d'un llibre al sortidor d'un rentamans. I és que la bellesa en tot allò que fos d'ús usual o quotidià va ser motiu de preocupació per a quasi tots els artistes, dissenyadors o projectistes durant el Modernisme. Fins i tot, hi havia qui creia que aquest fet, més enllà del gaudi estètic, tenia la seva incidència en la societat. Com deia Joaquim Ruyra en un article aparegut a *Feminal*, “*El poble que té amor a la bellesa de les coses usuals, adquiereix a poc a poc el bon gust y la rica y ordenada imaginació, d'hont neixen els grans artistes y filòsofs*”.¹

Així doncs, aquesta *progressiva estetització del viure modern*, segons paraules d'Eugenio d'Ors, també va afectar el centenari art de la punta.² El seu repertori formal, gairebé inalterable des del segle XVII, va experimentar durant el període modernista una autèntica renovació. De les formes tradicionals, principalment vegetals i florals, visibles tant als estampats tèxtils com en el mobiliari dels segles XVIII i XIX, es va passar a unes altres, de la mateixa tipologia, però inserides del tot en la moderna i trencadora estètica de l'anomenat Modernisme.

L'any 1913, a *La Veu de Catalunya*, es publicava un text d'una jove Adelaida Ferré Gomis –que en pocs anys havia d'esdevenir una reconeguda estudiosa de la punta– en el qual, després d'una dissertació sobre la història de les puntes litúrgiques, reivindicava l'actualització formal d'aquesta indústria artística: “*S'ha de procurar produir noves creacions d'art modern, més que reproduir les puntes antigües, dons a l'adotzenar-se perden per l'amancerament amb que's fan, el seu valor artístic i arqueològic*”.³

Marià Castells i Simon, des del seu obrador arenyenc, va ser un dels projectistes de puntes i blondes que més fort va apostar en la substitució dels repertoris tradicionals per altres de més moderns, adaptats als gustos dels nous temps. Alguns dels més bells projectes modernistes sortits de la seva ploma, i que afortunadament encara es conserven, es poden veure a la fotografia, ja mítica, que el fotògraf barceloní Adolf Mas va fer del taller d'aquests randers l'abril de 1906.⁴ Aquesta instantània, presa per a complementar un article de la *Ilustració Catalana* dedicat a la producció puntaire catalana, esdevé avui en dia una font documental de primera categoria.⁵

1.- Ruyra, Joaquim. “La Bellesa en les coses usuals”, *Feminal*, 25 d'agost de 1907, núm. 5, p. 2.

2.- Ors, Eugeni d'. “De les Belles Arts”, *Glosari*, 28 d'octubre de 1907.

3.- *La Veu de Catalunya*, 3 de juliol de 1913, Pàgina Artística de la Veu.

4.- “Les puntes catalanes”, *Ilustració Catalana*, 17 de juny de 1906, núm. 159, p. 378.

5.- A les altres imatges –també de Mas– aparegudes en el mateix article es pot veure un estol de puntaires d'Arenys de Munt, captades en plena feina; les dues germanes de Sant Vicenç de Montalt encarregades de realitzar el mocador per a la reina Victòria Eugènia –sota l'atenta supervisió de la vídua Castells– i un grup de brodadores a la casa particular d'aquests randers, al carrer de Sant Francesc d'Arenys de Mar.

El taller de la Casa Castells, una fotografía histórica

El exuberante y fecundo universo de formas que hoy llamamos modernistas fue aplicado, nos atreveríamos a decir que indiscriminada o democratizadora, a cualquier objeto del vivir de cada día: desde el pomo de una puerta a la hebilla de un cinturón, desde el colofón de un libro al surtidor de un lavamanos. Y es que la belleza en todo aquello que fuera de uso normal o cotidiano fue motivo de preocupación para casi todos los artistas, diseñadores o proyectistas durante el Modernismo. Incluso, había quien creía que este hecho, más allá del disfrute estético, tenía su incidencia en la sociedad. Cómo decía Joaquim Ruyra en un artículo aparecido en *Feminal*, “*El pueblo que tiene amor a la belleza de las cosas usuales, adquiere poco a poco el buen gusto y la rica y ordenada imaginación, de donde nacen los grandes artistas y filósofos*”.¹

Así pues, esta progresiva estetización del vivir moderno, según palabras de Eugeni d'Ors, también afectó al centenario arte del encaje.² Su repertorio formal, casi inalterable desde el siglo XVII, experimentó durante el periodo modernista una auténtica renovación. De las formas tradicionales, principalmente vegetales y florales, visibles tanto en los estampados textiles como en el mobiliario de los siglos XVIII y XIX, se pasó a otras, de la misma tipología, pero insertadas del todo en la moderna y rompedora estética del llamado Modernismo.

En el año 1913, en *La Veu de Cataluña*, se publicaba un texto de una joven Adelaida Ferré Gomis –que en pocos años habría de convertirse en una reconocida estudiosa del encaje– en el que, después de una disertación sobre la historia de los encajes litúrgicos, reivindicaba la actualización formal de esta industria artística: “*Hay que procurar producir nuevas creaciones de arte moderno, más que reproducir los encajes antiguos, pues al adocenarse pierden por el amaneramiento con que se hacen, su valor artístico y arqueológico*”.³

Marià Castells i Simon, desde su obrador areñense, fue uno de los proyectistas de encajes y blondas que más fuerte apostó en la sustitución de los repertorios tradicionales por otros más modernos, adaptados a los gustos de los nuevos tiempos. Algunos de los más bellos proyectos modernistas salidos de su pluma, y que afortunadamente todavía se conservan, se pueden ver en la fotografía, ya mítica, que el fotógrafo barcelonés Adolf Mas hizo del taller de estos encajeros en abril de 1906.⁴ Esta instantánea, cogida para complementar un artículo de la *Ilustració Catalana* dedicado a la producción encajera catalana, constituye hoy en día una fuente documental de primera categoría.⁵

1.- Ruyra, Joaquim. “La Bellesa en les coses usuales”, *Feminal*, 25 de agosto de 1907, núm. 5, p. 2.

2.- Ors, Eugeni d'. “De les Belles Arts”, *Glosari*, 28 de octubre de 1907.

3.- *La Veu de Catalunya*, 3 de julio de 1913, Página Artística de la Veu.

4.- “Les puntes catalanes”, *Ilustració Catalana*, 17 de junio de 1906, núm. 159, p. 378.

5.- En las otras imágenes –también de Mas– aparecidas en el mismo artículo se puede ver un grupo de encajeras de Arenys de Munt, captadas en pleno trabajo; las dos hermanas de Sant Vicenç de Montalt encargadas de realizar el pañuelo para la reina Victoria Eugenia –bajo la atenta supervisión de la viuda Castells– y un grupo de bordadoras en la casa particular de estos encajeros, en la calle de Sant Francesc de Arenys de Mar.

La fotografia de l'obrador Castells pretén molt més que mostrar la família en el seu lloc de treball diari, envoltada d'alguns dels seus dissenys més espectaculars. Darrera d'aquesta imatge, i de les de la resta que completaven l'article de la *Ilustració Catalana*, s'amaga la intenció de donar a conèixer tots els passos en el procés artesà d'elaboració de puntes. Si bé el gran públic tenia ben present les puntaires treballant amb el coixí i els boixets fora de casa –estampa que es repetia en moltes poblacions de la província–, els Castells van voler deixar testimoni de quina era la feina dels randers, més enllà de la compra i la venda d'aquest delicat producte.

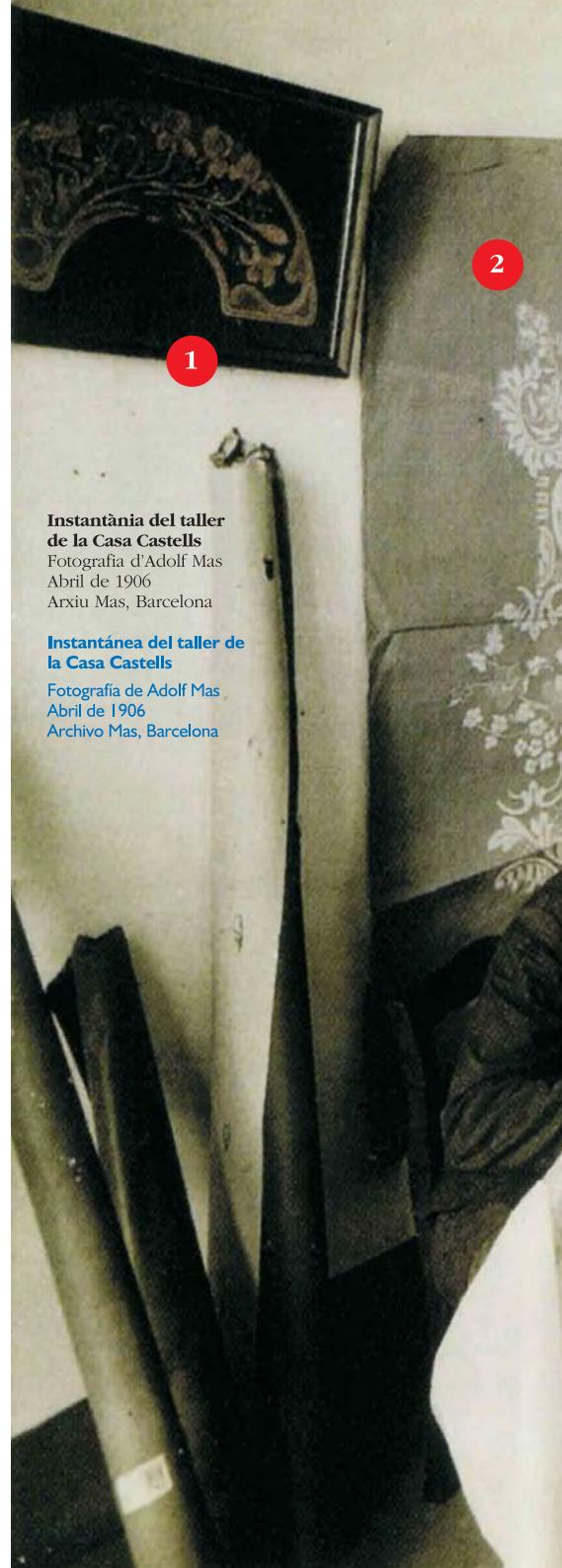
D'aquesta manera, a la fotografia d'aquest taller de randers es poden seguir quatre dels passos fonamentals a fer abans de que les puntaires poguessin començar a teixir la punta. Al fons de la cambra, a l'esquerra, es pot veure Marià Castells i Simon en ple procés de creació d'un dibuix o projecte per a punta o blonda. Per deixar ben clara, o qui sap si per reivindicar, la categoria de la seva feina com a projectista, sobre la taula de treball –que per la seva petita dimensió devia ser improvisada per a la fotografia– s'observen alguns dels seus instruments de treball: regles, compassos, llapissois, tinta, ploma, etc. I és que més enllà de la inspiració, el treball del dissenyador suposava un esforç intel·lectual en el qual la geometria i l'aritmètica hi tenien un paper principal.

A la dreta de Marià, assegut al davant d'un gran coixí, hi ha en Joan Abadal –cosí dels germans Castells– concentrat en el procés de passar el projecte ja acabat a la matriu. Cal assenyalar que aquest pas es portava a terme a partir d'un paper vegetal o translúcid en el qual, prèviament, s'havia calcat el disseny o projecte en qüestió. La feina d'Abadal a la imatge és,

La fotografía del obrador Castells pretende mucho más que mostrar a la familia en su puesto de trabajo diario, rodeada de algunos de sus diseños más espectaculares. Detrás de esta imagen, y de las del resto que completaban el artículo de la *Ilustración Catalana*, se esconde la intención de dar a conocer todos los pasos en el proceso artesano de elaboración de encajes. Si bien el gran público tenía bien presente a las encajeras trabajando con el cojín y los bolillos fuera de casa –estampa que se repetía en muchas poblaciones de la provincia–, los Castells quisieron dejar testimonio de cuál era el trabajo de los encajeros, más allá de la compra y la venta de este delicado producto.

De esta manera, en la fotografía de este taller de encajeros se pueden seguir cuatro de los pasos fundamentales a realizar antes de que las encajeras pudieran empezar a tejer el encaje. En el fondo de la habitación, a la izquierda, se puede ver a Marià Castells i Simon en pleno proceso de creación de un dibujo o proyecto para encaje o blonda. Para dejar bien clara, o quién sabe si para reivindicar, la categoría de su trabajo como proyectista, sobre la mesa de trabajo –que por su pequeña dimensión debió de ser improvisada para la fotografía– se observan algunos de sus instrumentos de trabajo: reglas, compases, lápices, tinta, pluma, etc. Y es que más allá de la inspiración, el trabajo del diseñador suponía un esfuerzo intelectual en el cual la geometría y la aritmética desempeñaban un papel principal.

A la derecha de Marià, sentado delante de un gran cojín, está Joan Abadal –primo de los hermanos Castells– concentrado en el proceso de pasar el proyecto ya acabado a la matriz. Hay que señalar que este paso se llevaba a cabo a partir de un papel vegetal o translúcido en el cual, previamente, se había calcado el diseño o proyecto en cuestión. El trabajo de Abadal en la imagen es, pues, picar este papel transparente sobre el cartón blanco de la matriz. Así como la mayoría de matrices



Instantània del taller de la Casa Castells
Fotografia d'Adolf Mas
Abril de 1906
Arxiu Mas, Barcelona

Instantánea del taller de la Casa Castells
Fotografía de Adolf Mas
Abril de 1906
Archivo Mas, Barcelona



3

4

5

6

7

12

9

13

11

10

14

8

doncs, picar aquest paper transparent sobre el cartró blanc de la matriu. Així com la majoria de matrius han arribat fins als nostres dies, no ha succeït el mateix amb aquests papers de calc: primer, pel tipus de material i, segon, pel poc ús que se'n feia una vegada havien complert la seva missió.

A la dreta de la fotografia, a primer pla, la vídua Castells, Anna Maria Simon, apareix picant el cartró a partir de la matriu, prèviament puntejada. El picat, tant de matriu com de patró, era una feina molt minuciosa que requeria una gran concentració per part de qui la feia per tal de no punxar l'agulla en el lloc equivocat. D'un bon picat en depenia el correcte treball de la puntaire i una punta resultant excel·lent. Encara que entre els segles xix i xx es van idear algunes màquines o aparells per a dur a terme aquesta tasca, la manera més eficient va resultar sempre el treball directe de l'home.⁶

A la dreta d'Anna Maria, al fons, hi trobem assegut el seu fill Joaquim qui, amb ploma i tinta, va repassant el dibuix de la punta picada a sobre del patró, per tal de facilitar el treball de la puntaire. Aquest mateix treball de resseguir els forats del picat amb tinta es feia amb les matrius. A diferència d'aquestes, que acostumen a anar numerades, com també datades i signades per qui les ha dibuixat i picat, els patrons presenten només el número de disseny i una lletra de l'abecedari si formen part d'un conjunt format per diverses peces. D'aquesta manera en resulta més fàcil la seva composició.

Heus ací, doncs, amb només una instantània, algunes de les principals tasques portades a terme pels randers, a més, és clar, de negociar amb el producte una vegada confeccionat. Els altres passos, també fonamentals, com és obviament la feina de les puntaires i la de brodadores i cosidores, foren documentats amb altres instantànies d'Adolf Mas fetes a Arenys de Mar i a Arenys de Munt.

Però més enllà de la informació sobre el procés de treball del rander, la imatge de l'obrador Castells permet contemplar algunes de les creacions més espectaculars sortides de la mà de Marià Castells i Simon, la majoria conservades al Museu d'Arenys de Mar. Les obres que s'observen en aquest peculiar retrat familiar van ser dissenyades per aquest projectista entre els anys 1899 i 1905, període que a Catalunya s'inscriu dins l'etapa d'esclat i afirmació de l'estil modernista en les arts decoratives. De fet, bona part d'aquests projectes s'insereix de ple en el Modernisme, corrent artístic amb una gran varietat d'estils i tendències dels quals Marià Castells en va beure tant com va poder.

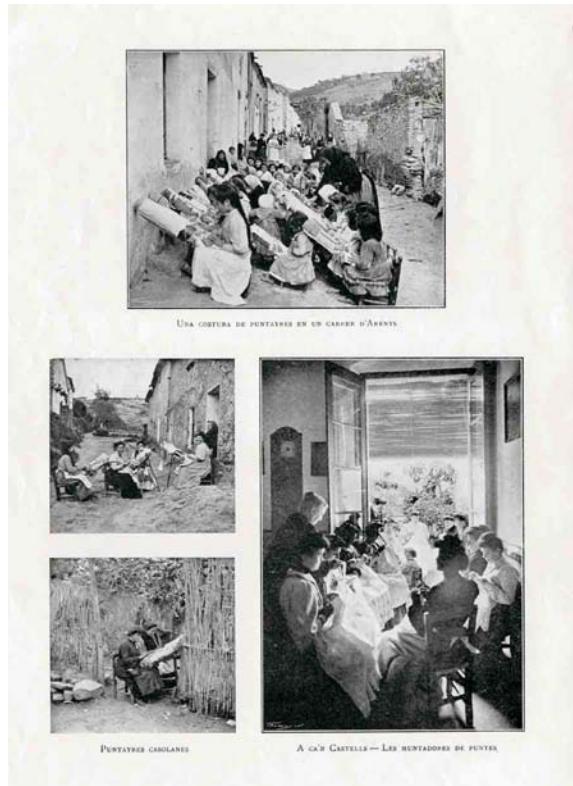
6.- El Museu d'Arenys de Mar exposa a les seves sales una d'aquestes màquines, de producció francesa (núm. reg. 1498).

Reproducció d'una de les planes de l'article dedicat a les puntes catalanes publicat a la *Ilustració Catalana* el juny de 1906. A l'angle inferior dret s'hi veu Anna Maria Simon i Joaquim Castells supervisant la feina de les seves brodadores.

Reproducción de una de las páginas del artículo dedicado a los encajes catalanes publicado en la *Ilustració Catalana* el mes de junio de 1906. En el ángulo inferior derecho se ve a Anna María Simon y Joaquim Castells supervisando el trabajo de sus bordadoras.

Com és de suposar, la Casa Castells posseïa nombrosos projectes o dibuixos de puntes i blondes, car els orígens de l'empresa es remuntaven a unes quantes generacions enrere. Amb tot, però, i per a la *Ilustració Catalana*, es va triar penjar a la paret del taller alguns dels que més s'avenien a l'estil del moment, tant de moda a Barcelona. D'aquesta manera, els dissenys més convencionals realitzats en el mateix període cronològic –molts dels quals també es conserven–, no van ser exhibits. I és que l'objectiu que perseguien els Castells amb aquella fotografia, a part de reivindicar el seu ofici, era purament publicitari: donar a conèixer la modernitat dels seus dissenys.

En tots els projectes que pengen de les parets de l'obrador, el projectista, com tants altres artistes contemporanis seus, pren la naturalesa, en totes les seves manifestacions, com a repertori formal protagonista, seguida de les composicions geomètriques o de sanefes. Els elements florals i vegetals esdevenen els temes principals d'aquestes creacions, gràcies als quals l'autor aconsegueix unes peces d'extraordinària bellesa i elegància. Marià Castells aprofita les formes que li ofereix el repertori natural –tiges, fulles, flors o fruits– per crear unes composicions de gran dinamisme i moviment en el qual la força de la línia, amb ziga-zagues i entrelaçats constants, és omnipresent.



han llegado hasta nuestros días, no ha sucedido lo mismo con estos papeles de calco: primero, por el tipo de material y, segundo, por el poco uso que se hacía de ellos una vez habían cumplido su misión.

A la derecha de la fotografía, en primer plano, la viuda Castells, Anna Maria Simon, aparece picando el cartón a partir de la matriz, previamente punteada. El picado, tanto de matriz como de patrón, era un trabajo muy minucioso que requería una gran concentración por parte de quien lo hacía con el fin de no pinchar el alfiler en el sitio equivocado. De un buen picado dependía el correcto trabajo de la encajera y un encaje resultante excelente. Aunque entre los siglos XIX y XX se idearon algunas máquinas o aparatos para llevar a cabo esta tarea, la manera más eficiente resultó siempre el trabajo directo del hombre.⁶

A la derecha de Anna Maria, al fondo, encontramos sentado a su hijo Joaquim quien, con pluma y tinta, va repasando el dibujo del encaje picado encima del patrón, con el fin de facilitar el trabajo de la encajera.

Este mismo trabajo de repasar los agujeros del picado con tinta se hacía con las matrices. A diferencia de éstas, que acostumbran a ir numeradas, como también fechadas y firmadas por quien las ha dibujado y picado, los patrones presentan sólo el número de diseño y una letra del abecedario si forman parte de un conjunto formado por diversas piezas. De esta manera resulta más fácil su composición.

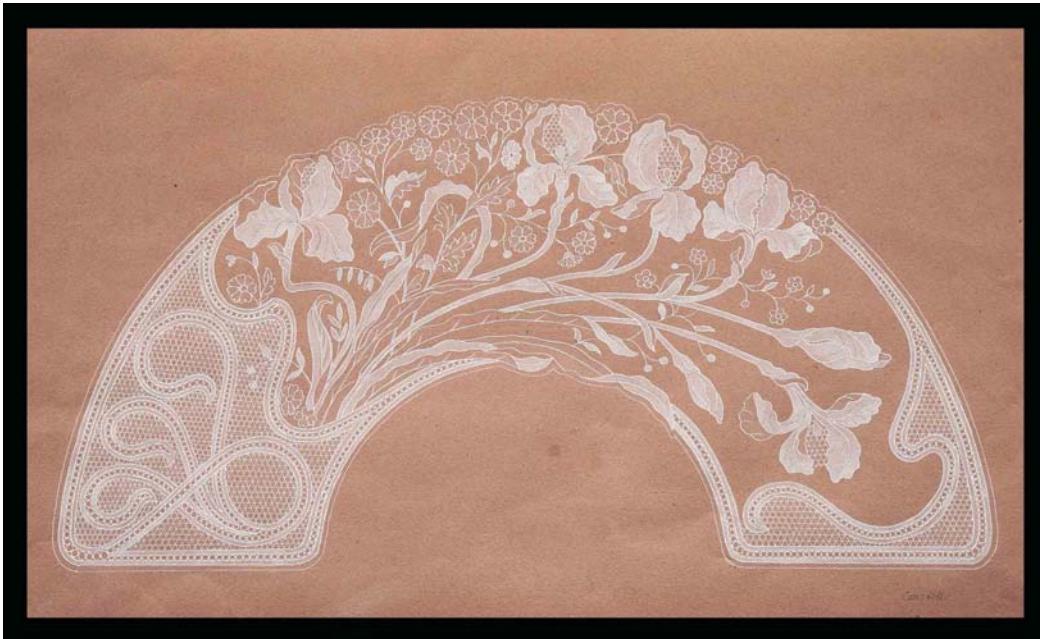
He aquí, pues, con sólo una instantánea, algunas de las principales tareas llevadas a cabo por los encajeros, además, claro está, de negociar con el producto una vez confeccionado. Los otros pasos, también fundamentales, como es obviamente el trabajo de las encajeras y la de bordadoras y costureras, fueron documentados a través de otras instantáneas de Adolf Mas hechas en Arenys de Mar y en Arenys de Munt.

Pero más allá de la información sobre el proceso de trabajo del encajero, la imagen del obrador Castells permite contemplar algunas de las creaciones más espectaculares salidas de la mano de Marià Castells i Simon, la mayoría conservadas en el Museo de Arenys de Mar. Las obras que se observan en este peculiar retrato familiar fueron diseñadas por este proyectista entre los años 1899 y 1905, periodo que en Cataluña se inscribe dentro de la etapa de estallido y afirmación del estilo modernista en las artes decorativas. De hecho, buena parte de estos proyectos se inserta de pleno en el Modernismo, corriente artística con una gran variedad de estilos y tendencias de los cuales Marià Castells bebió tanto como pudo.

Como es de suponer, la Casa Castells poseía numerosos proyectos o dibujos de encajes y blondas, ya que los orígenes de la empresa se remontaban a unas cuantas generaciones atrás. Pese a todo, sin embargo, y para la *Ilustració Catalana*, se escogió colgar en la pared del taller algunos de los que más se avenían al estilo del momento, tan de moda en Barcelona. De esta manera, los diseños más convencionales realizados en el mismo periodo cronológico -muchos de los cuales también se conservan-, no fueron exhibidos. Y es que el objetivo que perseguían los Castells con aquella fotografía, aparte de reivindicar su oficio, era puramente publicitario: dar a conocer la modernidad de sus diseños.

En todos los proyectos que cuelgan de las paredes del obrador, el proyectista, como tantos otros artistas contemporáneos suyos, toma la naturaleza, en todas sus manifestaciones, como repertorio formal protagonista, seguida de las composiciones geométricas o de cenefas. Los elementos florales y vegetales se convierten en los temas principales de estas creaciones, gracias a los cuales el autor consigue unas piezas de extraordinaria belleza y elegancia. Marià Castells aprovecha las formas que le ofrece el repertorio natural -tallos, hojas, flores o frutos- para crear unas composiciones de gran dinamismo y movimiento en el cual la fuerza de la línea, con zigzags y entrelazados constantes, es omnipresente.

6.- El Museo de Arenys de Mar expone en sus salas una de estas máquinas, de producción francesa (núm. reg. 1498).



1. Projecte per a ventall

Marià Castells i Simon

Guaix blanc sobre paper

1904

61 x 36 cm

Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 357

D'aquest magnífic projecte per a ventall el Museu d'Arenys de Mar en conserva el dibuix preparatori en llapis, datat el 10 d'agost de 1904 (núm. reg. 3825). Aquest dibuix és interessant no només per la datació sinó també per les indicacions que hi fa l'autor del tipus de punt més adient per a la seva confecció. Les mateixes indicacions, si bé més elaborades, apareixen en el text explicatiu del projecte, publicat al número de la *Ilustració Catalana* del 25 de desembre de 1904. "Es de puntes treballades al coixí ab fils i torsals (...) les parts clares indican mitx punt, les fosques punt plè y les parts en què'l ret es quadrat aquest es entrenat ab puntilles. Les parts en que'l ret es d'ocús poden fer-se ab el ret d'ocús o be'l de cirereta, o si's vol també ab punt de rexa qui es lo mateix treball, sinó que s'anomena per dos noms segons el gruix del fil ab que's fassi. Tambe pot fer-se ab ret català fi, procurant sia un xich clar".⁷

I és que aquest disseny va ser una de les peces que Marià Castells va presentar al concurs d'indústries artístiques organitzat pel Foment de les Arts Decoratives a final del 1904 i per les quals va ser premiat. En aquest dibuix queda perfectament palesa la influència en l'art de Castells del Simbolisme, un dels corrents estètics que més èxit va tenir dins el Modernisme i que en el cas de Catalunya va tenir a Alexandre de Riquer (1856-1920) com a màxim exponent. El Simbolisme va portar el món natural a la sublimació, tot creant un univers d'imatges d'ensomni, de gran lirisme. En aquesta creació, Marià mostra una vegada més una tècnica del dibuix refinada i preciosista, amb una composició floral extremadament delicada, del tot asimètrica, a base d'iris, en la qual les línies sinuoses i ondulants esdevenen les protagonistes.

7.- *Ilustració Catalana*, 25 de desembre de 1904, núm. 82, p. 864.

I. Proyecto para abanico

Marià Castells i Simon

Gouache blanco sobre papel

1904

61 x 36 cm

Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 357

De este magnífico proyecto para abanico el Museo de Arenys de Mar conserva el dibujo preparatorio en lápiz, fechado el 10 de Agosto de 1904 (núm. reg. 3825). Este dibujo es interesante no sólo por la datación sino también por las indicaciones que hace el autor del tipo de punto más adecuado para su confección. Las mismas indicaciones, si bien más elaboradas, aparecen en el texto explicativo del proyecto, publicado en el número de la *Ilustración Catalana* del 25 de diciembre de 1904. "Es de encajes trabajados en el cojín con hilos y torzales (...) las partes claras indican medio punto, las oscuras punto lleno y las partes en que la red es cuadrada éste es trenzado con puntillas. Las partes en que la red es de ojos pueden hacerse con la redecilla de ojos o bien el de cerecilla, o si se quiere también con punto de reja que es el mismo trabajo, sino que se nombra con dos nombres según el grueso del hilo con que se haga. También puede hacerse con ret fi catalán, procurando que sea un poco claro".⁷

Y es que este diseño fue una de las piezas que Marià Castells presentó al concurso de industrias artísticas organizado por el Fomento de las Artes Decorativas a finales de 1904 y por las cuales fue premiado. En este dibujo queda perfectamente patente la influencia en el arte de Castells del Simbolismo, una de las corrientes estéticas que más éxito tuvo dentro del Modernismo y que en el caso de Cataluña tuvo a Alexandre de Riquer (1856-1920) como máximo exponente. El Simbolismo llevó el mundo natural a la sublimación, creando un universo de imágenes de ensueño, de gran lirismo. En esta creación, Marià muestra una vez más una técnica del dibujo refinada y preciosista, con una composición floral extremadamente delicada, del todo asimétrica, a base de iris, en la cual las líneas sinuosas y ondulantes se convierten en las protagonistas.

7.- *Ilustració Catalana*, 25 de diciembre de 1904, núm. 82, p. 864.



2. Projecte per a estor o cortina

Marià Castells i Simon
Guaix blanc i llapis sobre paper
Signat i datat per l'artista el 7 d'agost de 1903
134 x 175 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3903

Malgrat els innovadors dissenys modernistes, Marià Castells no va deixar mai de projectar puntes seguint les pautes tradicionals emprades des de segles enrere per la seva família i per tots els randeres catalans. Aquesta dualitat, present en la producció de molts altres artistes d'aquell moment, s'explica senzillament per qüestions comercials, de mercat. S'havia d'ofreir creacions adaptables a tots els gustos i a tot tipus de clientela, dels més innovadors als més conservadors. I és que no tothom va acceptar i fer seu l'univers formal del Modernisme. En el cas de la Casa Castells els gustos de molts dels seus clients van continuar immersos en l'estil burges, herreu del període romàntic i, per tant, continuaren repetint repertoris tradicionals, que en el cas de la punta no han de ser vistos com a antics.

2. Proyecto para estor o cortina

Marià Castells i Simon
Gouache blanco y lápiz sobre papel
Firmado y fechado por el artista el 7 de agosto de 1903
134 x 175 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3903

A pesar de los innovadores diseños modernistas, Marià Castells no dejó nunca de proyectar encajes siguiendo las pautas tradicionales utilizadas desde siglos atrás por su familia y por todos los encajeros catalanes. Esta dualidad, presente en la producción de muchos otros artistas de aquel momento, se explica sencillamente por cuestiones comerciales, de mercado. Había que ofrecer creaciones adaptables a todos los gustos y a todo tipo de clientela, de los más innovadores a los más conservadores. Y es que no todo el mundo aceptó e hizo suyo el universo formal del Modernismo. En el caso de la Casa Castells los gustos de muchos de sus clientes continuaron inmersos en el estilo burgués, heredero del periodo romántico y, por lo tanto, continuaron repitiendo repertorios tradicionales, que en el caso del encaje no deben ser vistos como antiguos.



3. Projecte per a punta neogòtica

Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre paper
Signat i datat per l'artista el 1904
133 x 53 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3908

Durant el Modernisme, les propostes estètiques de personatges com el francès Viollet-le-Duc o l'anglès William Morris, juntament amb la voluntat de cercar un estil propi, volgudament nacional, autòcton i singular, van tenir com a resultat un medievalisme de tipus goticitzant. A Catalunya, l'exemple més representatiu d'aquest corrent estètic va ser Josep M. Puig i Cadafalch (1867-1956), tant en l'art edilici com en molts dels seus dissenys per a mobiliari. El neogoticisme va enllaçar perfectament amb el Modernisme no només per concepte sinó també per estètica; les seves formes permetien el joc constant tant amb les composicions geomètriques com amb la línia.

Relacionat amb aquest projecte de punta neogòtica el Museu d'Arenys de Mar conserva un dibuix preparatori en llapis realitzat a escala (núm. reg. 3865). Marià Castells i Simon tenia un domini absolut del repertori decoratiu neogoticista –traceries calades, la fulla de roure, florons... – encara que l'emprà més en les seves il·lustracions de llibres i pergamíns, en els treballs cal·igràfics i els ex-libris que en la projecció de puntes.

Castells emprà les formes neogòtiques en peces o obres d'ús litúrgic o religiós per la qual cosa es pot pensar que aquest projecte hagués estat dissenyat per a unes estovalles d'altar o de combrigar. L'ús dels repertoris gòticistes en el disseny de peces d'ús litúrgic era un fet que s'havia anat donant des d'antic. Així mateix ho deia Adelaida Ferré Gomis l'any 1913: “I així veiem com de l'arquitectura gòtica se'n feien derivar les formes u ornamentals de certs objectes del culte, i fins els tissus i puntes se decoraven amb motius arquitectònics, lo qual encara perdura”.⁸

3. Proyecto para punta neogótica

Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre papel
Firmado y fechado por el artista en 1904
133 x 53 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3908

Durante el Modernismo, las propuestas estéticas de personajes como el francés Viollet-le-Duc o el inglés William Morris, junto con la voluntad de buscar un estilo propio, queridamente nacional, autóctono y singular, tuvieron como resultado un medievalismo de inspiración gótica. En Cataluña, el ejemplo más representativo de esta corriente estética fue Josep M. Puig i Cadafalch (1867-1956), tanto en el arte edilicio como en muchos de sus diseños para mobiliario. El neogoticismo enlazó perfectamente con el Modernismo no sólo por concepto sino también por estética; sus formas permitían el juego constante tanto con las composiciones geométricas como con la línea.

Relacionado con este proyecto de punta neogótica el Museo de Arenys de Mar conserva un dibujo preparatorio en lápiz realizado a escala (núm. reg. 3865). Marià Castells i Simon tenía un dominio absoluto del repertorio decorativo neogótico –tracerías caladas, la hoja de roble, florones... – aunque lo utilizó más en sus ilustraciones de libros y pergaminos, en los trabajos caligráficos y el ex libris que en la proyección de encajes.

Castells utilizó las formas neogóticas en piezas u obras de uso litúrgico o religioso por lo cual se puede pensar que este proyecto hubiera sido diseñado para unos manteleros de altar o de comulgar. El uso de los repertorios góticos en el diseño de piezas de uso litúrgico era un hecho que se había ido dando desde antiguo. Asimismo lo decía Adelaida Ferré Gomis en el año 1913: “Y así vemos como de la arquitectura gótica se hacían derivar las formas u ornamentos de ciertos objetos del culto, y hasta los tissus y encajes se decoraban con motivos arquitectónicos, lo cual todavía perdura”.⁸

8.- *La Veu de Catalunya*, 3 de juliol de 1913, Pàgina Artística de la Veu.

8.- *La Veu de Catalunya*, 3 de julio de 1913, Página Artística de la Veu.



4. Projecte de ventall estil Lluís XV

Marià Castells i Simon
Guaix blanc sobre paper
1904
61 x 36 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 356

D'aquest projecte el Museu d'Arenys de Mar en conserva el dibuix preparatori en llapis datat el 10 d'agost de 1904 (núm. reg. 3826). La decoració floral central i les rocalleres que flanquegen els marges vinculen directament aquest disseny amb l'estil Lluís XV, tradicionalment vinculat al disseny de puntes i blondes. Aquest projecte de ventall va ser una altra de les peces que Marià Castells va presentar al concurs d'arts decoratives del FAD de l'any 1904. En va aparèixer publicada una imatge a la *Ilustració Catalana*, al número del 5 de març de 1905.⁹

Entre els segles xix i xx el ventall es converteix en un dels complements indispensables del vestuari femení. Els ventalls, com les cantoneres, van ser un dels motius preferits pels projectistes de puntes durant el Modernisme. La seva forma en angle arrodonit permetia jugar amb les línies ondulants i assimètriques, del tot dinàmiques, d'allò que s'hí representava, principalment flors i plantes. El Museu d'Arenys de Mar conserva un ventall de la reputada projectista Aurora Gutiérrez Larraya, similar al de Castells, també dins d'aquest estil Lluís XV (núm. reg. 361).

4. Proyecto de abanico estilo Luís XV

Marià Castells i Simon
Gouache blanco sobre papel
1904
61 x 36 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 356

De este proyecto el Museo de Arenys de Mar conserva el dibujo preparatorio en lápiz fechado el 10 de agosto de 1904 (núm. reg. 3826). La decoración floral central y las rocallas que flanquean los márgenes vinculan directamente este diseño con el estilo Luis XV, tradicionalmente vinculado al diseño de encajes y blondas. Este proyecto de abanico fue otra de las piezas que Marià Castells presentó al concurso de artes decorativas del FAD del año 1904. Una imagen suya apareció publicada en el número del 5 de marzo de 1905 de la *Ilustració Catalana*.⁹

Entre los siglos xix y xx el abanico se convierte en uno de los complementos indispensables del vestuario femenino. Los abanicos, como las esquineras, fueron los motivos preferidos por los proyectistas de encajes durante el Modernismo. Su forma en ángulo redondeado permitía jugar con las líneas ondulantes y asimétricas, de gran dinamismo, de aquello que se representaba, principalmente flores y plantas. El Museo de Arenys de Mar conserva un abanico de la reputada proyectista Aurora Gutiérrez Larraya, similar al de Castells, también dentro de este estilo Luis XV (núm. reg. 361).

9.- *Ilustració Catalana*, 5 de marzo de 1905, núm. 92, p. 159.

9.- *Ilustració Catalana*, 5 de marzo de 1905, núm. 92, p. 159.



5. Projecte per a estovalles

Marià Castells i Simon
Guaix blanc sobre paper
63 x 150 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3897

A la fotografia del taller, al costat d'aquest projecte d'estovalles n'hi ha penjat un de més petit que sembla indicar que seria el corresponent al tovalló. No es conserva.

5. Proyecto para mantel

Marià Castells i Simon
Gouache blanco sobre papel
63 x 150 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3897

En la fotografía del taller, al lado de este proyecto de mantel se encuentra colgado uno más pequeño que parece indicar que sería el correspondiente a la servilleta. No se conserva.



6. Projecte per a ventall

Marià Castells i Simon
Llapis i tinta negra sobre paper
Datat el 19 de gener de 1899
62 x 45 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3857

Si bé no se n'ha conservat el projecte en guaix blanc que apareix penjat en una de les parets de l'obrador dels Castells, el Museu d'Arenys de Mar en guarda el dibuix preparatori, del 19 de gener de 1899, com també la matriu corresponent, datada el 9 de març del mateix any. Aquest projecte és el més antic dels que es mostren en aquesta instantània del taller familiar. Si bé respon a formes força tradicionals, que podrien ser inserides dins l'estil Lluís XV, hi apareixen alguns elements, com ara les papallones, que participen del repertori decoratiu modernista.

El Museu d'Arenys de Mar conserva en el fons Castells un bon nombre de dibujos y matrices para abanicos, algunos de los cuales fueron diseñados y picados por Marià Castells i Simon. Todos, sin embargo, realizados entre la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX, muestran unas formas del todo convencionales y simétricas, insertadas en la tradición. Hay otros hechos por Joaquim Castells i Simon de 4 de noviembre de 1885 y 15 de enero de 1889.

6. Proyecto para abanico

Marià Castells i Simon
Lápiz y tinta negra sobre papel
Fechado el 19 de enero de 1899
62 x 45 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3857

Si bien no se ha conservado el proyecto en gouache blanco que aparece colgado en una de las paredes del obrador de los Castells, el Museo de Arenys de Mar guarda el dibujo preparatorio, del 19 de enero de 1899, como también la matriz correspondiente, fechada el 9 de marzo del mismo año. Este proyecto es el más antiguo de los que se muestran en esta instantánea del taller familiar. Si bien responde a formas bastante tradicionales, que podrían ser insertadas dentro del estilo Luis XV, aparecen algunos elementos, como las mariposas, que participan del repertorio decorativo modernista.

El Museo de Arenys de Mar conserva en el fondo Castells un buen número de dibujos y matrices para abanicos, algunos de los cuales fueron diseñados y picados por Marià Castells i Simon. Todos, sin embargo, realizados entre la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX, muestran unas formas del todo convencionales y simétricas, insertadas en la tradición. Hay otros hechos por Joaquim Castells i Simon de 4 de noviembre de 1885 y 15 de enero de 1889.



7. Fragment de joc de llit o estovalles

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Guipur en fil de cotó i torçal
14 x 46 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 9515

Segons la catalogació Castells, el disseny que apareix a la paret del taller té el número 530. Encara que el Museu d'Arenys de Mar no disposa d'aquest gran projecte, se'n conserva aquest petit fragment de punta. Es conserven totes les matrius datades des del maig de 1906, un mes després d'haver estat feta la fotografia del taller.

7. Fragmento de juego de cama o mantellos

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Guipur en hilo de algodón y torzal
14 x 46 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 9515

Según la catalogación Castells, el diseño que aparece en la pared del taller tiene el número 530. Aunque el Museo de Arenys de Mar no dispone de este gran proyecto, se conserva este pequeño fragmento de punta. Se conservan todas las matrices fechadas desde mayo de 1906, un mes después de haber sido hecha la fotografía del taller.

8. Projecte de cantonera

Marià Castells i Simon
Guaix blanc i llapis sobre paper
63 x 138'5 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3899

Aquest projecte inacabat, del tot amagat a la fotografia del taller, mostra una clara influència de l'*Art Nouveau* francès i belga, més que en les roselles representades, en els marcs que flanquegen la composició. S'hi intueix la línia sinuosa i dinàmica del mític *coup de fouet*.

La composició recorda la fantasia curvilínia, sinuosa i elegant que caracteritza molt del mobiliari dissenyat per l'ebanista Joan Busquets (1845-1915).

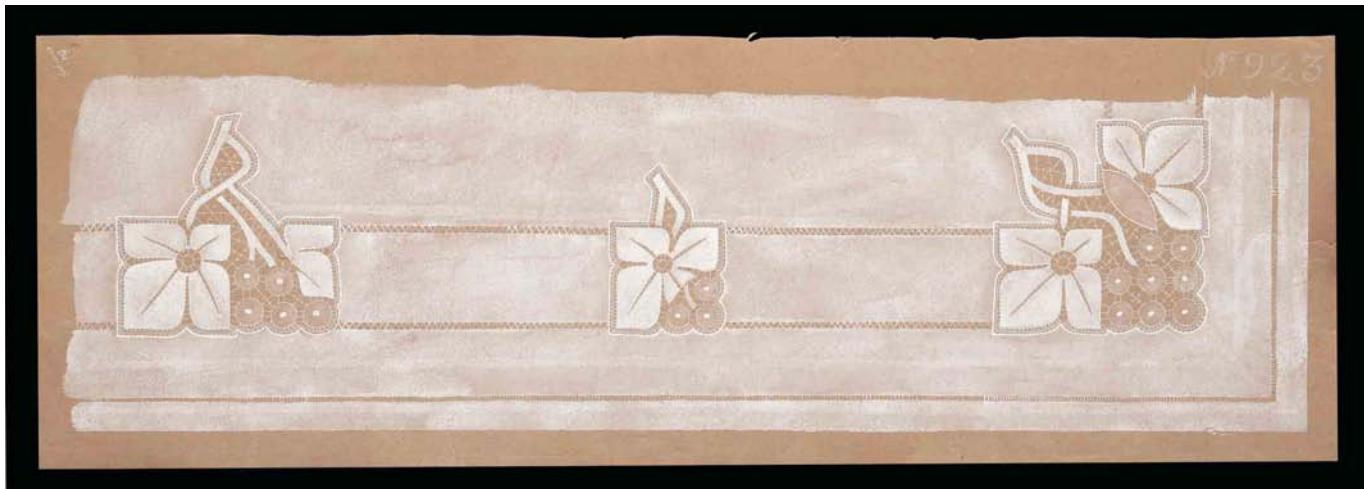
8. Proyecto de esquinera

Marià Castells i Simon
Gouache blanco y lápiz sobre papel
63 x 138'5 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3899

Este proyecto inacabado, bien escondido en la fotografía del taller, muestra una clara influencia del *Art Nouveau* francés y belga, más que en las amapolas representadas, en los marcos que flanquean la composición. Se intuye la línea sinuosa y dinámica del mítico *coup de fouet*.

La composición recuerda la fantasía curvilínea, sinuosa y elegante que caracteriza la mayoría del mobiliario diseñado por el ebanista Joan Busquets (1845-1915).





9. Projecte per a estovalles

Marià Castells i Simon

Guaix blanc sobre paper

Signat i datat per l'artista el 24 d'octubre de 1905

38'5 x 117 cm

Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3894

D'aquest projecte d'estovalles el Museu d'Arenys en conserva les matrius, dibuixades i picades per Marià Castells i Simon el 19 de novembre de 1905. Aquesta peça va ser anul·lada a partir de l'any 1933.

Dins l'estètica modernista europea Marià Castells sembla influït també pel moviment de la *Sezession*, l'equivalent austriac de l'*Art Nouveau*. Aquest projecte per a puntes de coixí de Marià Castells s'insereix de ple, com els números 5, 10, 11 i 12, en aquest estil norte-europeu. D'aquest corrent Marià Castells n'utilitza principalment la fórmula de l'ornament floral delimitat dins d'un quadrangle, un motiu que destaca per la seva aparent simplicitat i per la reducció quasi geomètrica dels elements naturals representats. El dibuix en aquest cas és del tot pla, amb una marcada bidimensionalitat, sense cap mena d'interès en la creació de volum.

El resultat es pot relacionar directament amb molta de la decoració d'interiors del Modernisme, dels aplics del mobiliari fins a l'estucat de murs. Foren moltes les residències benestants catalanes d'època modernista que decoraren el parament tèxtil de les seves cambres amb aquest tipus de disseny, ja fos en cortines, entapissats, catifes o *portiers*, entre d'altres.

9. Proyecto para manteles

Marià Castells i Simon

Gouache blanco sobre papel

Firmado y fechado por el artista el 24 de octubre de 1905

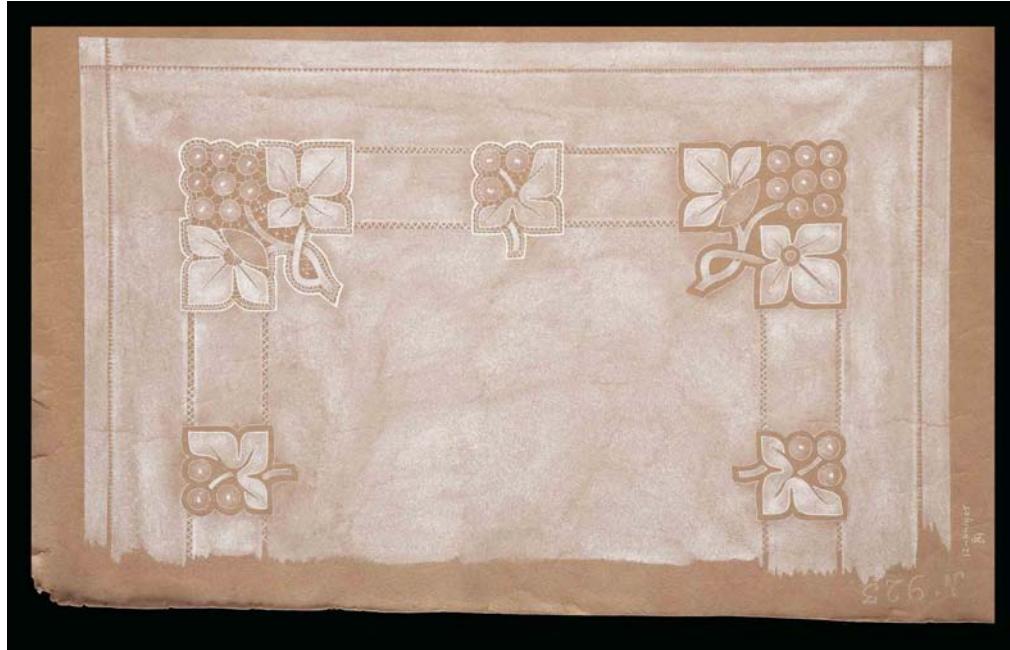
38'5 x 117 cm

Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3894

De este proyecto de manteles el Museo de Arenys conserva las matrices, dibujadas y picadas por Marià Castells i Simon el 19 de noviembre de 1905. Esta pieza fue anulada a partir del año 1933.

Dentro de la estética modernista europea Marià Castells parece influido también por el movimiento de la *Sezession*, el equivalente austriaco del *Art Nouveau*. Este proyecto para encaje de bojillos de Marià Castells se inserta de pleno, como los números 5, 10, 11 y 12, en este estilo norte-europeo. De esta corriente Marià Castells utiliza principalmente la fórmula del ornamento floral delimitado dentro de un cuadrángulo, un motivo que destaca por su aparente simplicidad y por la reducción casi geométrica de los elementos naturales representados. El dibujo en este caso es del todo plano, con una marcada bidimensionalidad, sin ningún tipo de interés en la creación de volumen.

El resultado se puede relacionar directamente con mucha de la decoración de interiores del Modernismo, desde los apliques del mobiliario hasta el estucado de muros. Fueron muchas las residencias acomodadas catalanas de época modernista que decoraron el menaje textil de sus estancias con este tipo de diseño, ya estuviera en cortinas, tapizados, alfombras o *portiers*, entre otros.



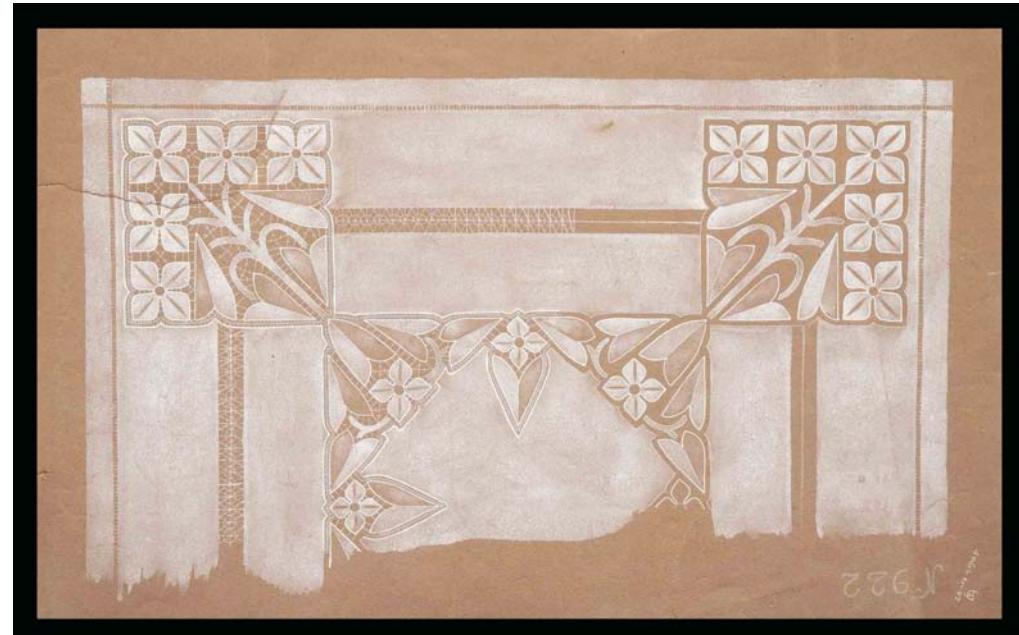
10. Projecte per a tovalló

Marià Castells i Simon
Guaix blanc sobre paper
Signat i datat per l'artista el 12 d'octubre de 1905
48'8 x 75 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3895
Catalogat amb el número 923 de la Casa Castells, aquest tovalló correspon al projecte d'estovalles número 9.

10. Proyecto para servilleta

Marià Castells i Simon
Gouache blanco sobre papel
Firmado y fechado por el artista el 12 de octubre de 1905
48'8 x 75 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3895

Catalogada con el número 923 de la Casa Castells, esta servilleta corresponde al proyecto de mantel número 9.



11. Projecte per a tovalló

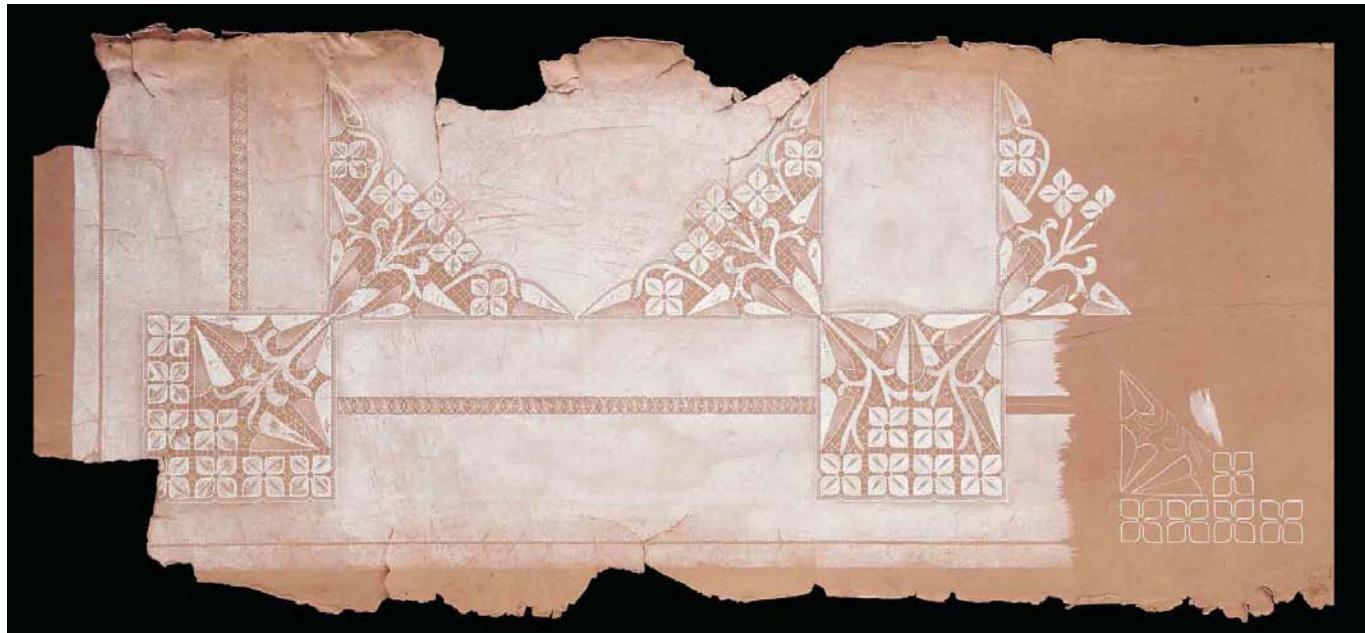
Marià Castells i Simon
Guaix blanc sobre paper
Datat el 20 d'octubre de 1905
48 x 75'5 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3892

En tenim la matriu picada per Marià en l'octubre de 1905. La peça va ser anul·lada l'any 1922.

11. Proyecto para servilleta

Marià Castells i Simon
Gouache blanco sobre papel
Fechado el 20 de octubre de 1905
48 x 75'5 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3892

Tenemos la matriz picada por Marià en octubre de 1905. La pieza fue anulada en el año 1922.



12. Projecte d'estovalles

Marià Castells i Simon
Guaix blanc sobre paper
62'5 x 150 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3898

El fet que aquest projecte d'estovalles correspongui al del tovalló datat del 20 d'octubre de 1905 –número 11–, porta a suposar una data de realització propera.

En aquest projecte, com en els anteriors, Marià juga amb les dues tonalitats que li ofereix el guaix blanc. Indica d'aquesta manera el que, una vegada passat el fil, serà fet en mig punt i en punt sencer. Amb aquesta alternança de punts el resultat eren unes composicions cromàticament dinàmiques.

12. Proyecto de mantel

Marià Castells i Simon
Gouache blanco sobre papel
62'5 x 150 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3898

El hecho de que este proyecto de mantel corresponda al de la servilleta fechada del 20 de octubre de 1905 –número 11–, nos lleva a suponer una fecha de realización próxima.

En este proyecto, como en los anteriores, Marià juega con las dos tonalidades que le ofrece el gouache blanco. Indica de esta manera que, una vez pasado el hilo, se realizará en medio punto y en punto entero. Con esta alternancia de puntos el resultado eran unas composiciones cromáticamente dinámicas.



13. Projecte per a estor o cortina

Marià Castells i Simon
Guaix blanc i llapis sobre paper
1902
75'5 x 133 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3912

Aquest projecte continua per la dreta amb un altre full, avui separat, i en el que apareix la signatura de Marià Castells i la data: el 12 de febrer de 1902

13. Proyecto para estor o cortina

Marià Castells i Simon
Gouache blanco y lápiz sobre papel
1902
75'5 x 133 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3912

Este proyecto continua por la derecha en otra hoja, hoy separada, y en el que aparece la firma de Marià Castells y la fecha: el 12 de febrero de 1902.



14. Projecte per a tovalló

Marià Castells i Simon
Guaix blanc sobre paper
Signat i datat per l'artista el 23 d'octubre de 1905
48 x 75'5 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3896

Juntament amb aquest projecte de tovalló, Marià en degué dissenyar un altre corresponent a les estovalles que no s'ha conservat. En resta però una fotografia, catalogada per la Casa Castells amb el número 924, i que va ser anul·lada als anys vint del segle xx. D'aquest joc de taula se'n conserven al Museu d'Arenys totes les matrius, les primeres del qual són datades el febrer de 1906. En algunes s'indica que en lloc d'estovalles són para una sàbana de 2'10 m de llarg.

14. Proyecto para servilleta

Marià Castells i Simon
Gouache blanco sobre papel
Firmado y fechado por el artista el 23 de octubre de 1905
48 x 75'5 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3896

Junto con este proyecto de servilleta, María en degüe diseñar otro correspondiente al mantel, que no se ha conservado. Queda de todas maneras una fotografía, catalogada por la Casa Castells con el número 924, que fue anulada en los años veinte del siglo xx. De este juego de mesa se conservan en el Museo de Arenys todas las matrices, las primeras del cual están fechadas en Febrero de 1906. En algunas se indica que en lugar de manteles son para una sábana de 2'10 m de largo.



Joc de llit o estovalles

Guipur en fil de cotó i torçal
Fotografía de Joaquim Castells i Simon Núm. 924, catalogació Castells

Juego de cama o mantel

Guipur en hilo de algodón y torzal
Fotografía de Joaquim Castells i Simon Núm. 924, catalogació Castells

1906-1908, un trienni modernista

Entre el 1906 i el 1908, Marià Castells i Simon dugué a cap alguns dels projectes més modernistes de la casa. En tots aquests dissenys s'observa un Marià del tot vinculat amb els corrents artístics europeus de l'època. Coincidint amb un període cronològic curt però intens, de gran transcendència per a la història de la cultura catalana, el rander arenyenc va desplegar un variat repertori de formes, des de les pròpies de l'*Art Nouveau* francès a les del japonesisme, passant per les de la *Sezession*.

L'any 1906 va ser un any cabdal en l'esdevenir cultural del país. L'organització del I Congrés Internacional de la Llengua Catalana, per part d'Antoni M. Alcover, la publicació del *Glosari* d'Eugenio d'Ors a *La Veu de Catalunya*, o de *La nacionalitat catalana*, d'Enric Prat de la Riba, l'obra teòrica més important del catalanisme, són alguns dels esdeveniments culturals més destacats d'aquell any.

El 1906 va ser igual de transcendent per a la història de la Casa Castells. En primer lloc cal recordar la publicació, el mes de juny, de l'article de la *Ilustració Catalana* en el qual apareixia l'obrador familiar. Un mes després, el juliol, s'inaugurava a Arenys de Munt una exposició de puntes i blondes en la que hi participaren puntaires i randers de tota Catalunya i de l'estat. La mostra, amb cent vint-i-quatre expositors, va ser tot un èxit i restà oberta fins al 19 d'agost.

Sorprendentment, la Casa Castells no va arribar a participar en aquest esdeveniment. *La Costa de Llevant* es va afanyar a donar una explicació d'aquella absència que, no cal dir-ho, degué ser molt comentada: “*la tant coneguda com acreditada casa Castells d'Arenys de Mar, no hi vol concorrer per no haver obtingut del Alcalde la seguritat dels seus gèneros en cas de cualsevol contratemps. Si no mes és aquest el motiu, que no hi hagi d'altre com se suposa, de que en Castells està ressentit del Alcalde per certas pressions que aquest ha fet a las treballadoras del primer, bo seria que se procurés suavisar relacions pera que tant important casa figuri dignament*



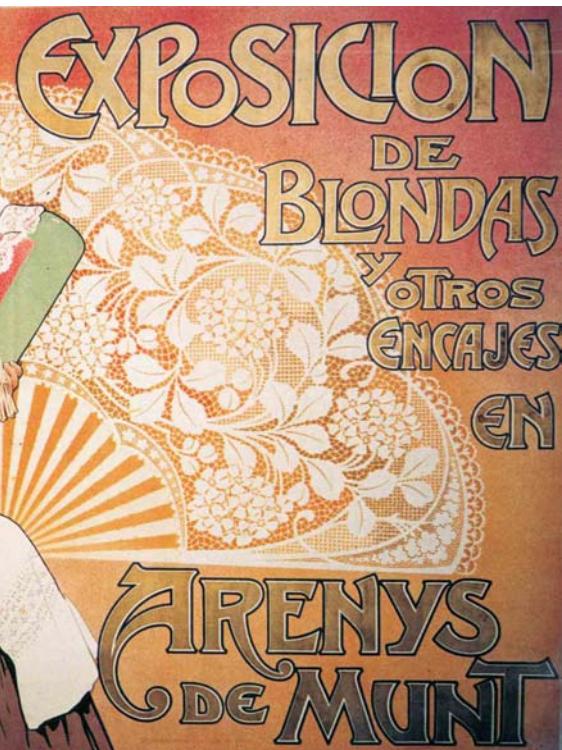
Cartell de l'Exposición de blondas
y otros encajes en Arenys de Munt

Anònim
Cromolitografia
1906

80 x 114 cm
Museu d'Arenys de Mar

A *La Costa de Llevant* del 19 de maig de 1906 es fa una referència a la publicació del cartell de l'exposició d'Arenys de Munt i es critica que hagi estat escrit en castellà; primer, perquè aquesta publicació no es troba dins Castella i segon, perquè les puntes són un art molt català.

1906-1908, un trienio modernista



Cartel de la Exposición de blondas
y otros encajes en Arenys de Munt

Anónimo
Cromolitografía
1906
80 x 114 cm
Museo de Arenys de Mar

En *La Costa de Llevant* del 19 de mayo de 1906 se hace una referencia a la publicación del cartel de la exposición de Arenys de Munt y se critica que haya sido escrito en castellano; primero, porque esta publicación no se encuentra dentro de Castilla y segundo, porque los encajes son un arte muy catalán.

Entre en 1906 y en 1908, Marià Castells i Simon llevó a cabo algunos de los proyectos más modernistas de la casa. En todos estos diseños se observa a un Marià totalmente vinculado a las corrientes artísticas europeas de la época. Coincidiendo con un periodo cronológico corto pero intenso, de gran trascendencia para la historia de la cultura catalana, el enajero areñense desplegó un variado repertorio de formas, desde las propias del Art Nouveau francés a las del japonesismo, pasando por las de la Sezession.

El año 1906 fue primordial en el devenir del país. La organización del I Congreso Internacional de la Lengua Catalana, por parte de Antoni M. Alcover, la publicación del *Glosari de Eugeni d'Ors* en *La Veu de Catalunya*, o de *La nacionalitat catalana*, de Enric Prat de la Riba, la obra teórica más importante del catalanismo, son algunos de los acontecimientos culturales más destacados que tuvieron lugar.

El año 1906 fue igual de trascendente para la historia de la Casa Castells. En primer lugar hay que recordar la publicación, en el mes de junio, del artículo de la *Ilustració Catalana* en el cual aparecía el obrador familiar. Un mes después, en julio, se inauguraba en Arenys de Munt una exposición de encajes y blondas en la que participaron comerciantes de encaje y encajeras de toda Cataluña y del estado. La muestra, con ciento veinticuatro expositores, tuvo un gran éxito y estuvo abierta hasta el 19 de agosto.

Sorprendentemente, la Casa Castells no llegó a participar en este acontecimiento. *La Costa de Llevant* se dio prisa en dar una explicación de aquella ausencia que huelga decir que debió ser muy comentada: “*la tan conocida como acreditada casa Castells de Arenys de Mar, no quiere concurrir por no haber obtenido del Alcalde la seguridad de sus géneros en caso de cualquier contratiempo. Si no más, es éste el motivo, que no haya otro como se supone, de que Castells está resentido del Alcalde por ciertas presiones que éste ha hecho a las trabajadoras del primero, bueno sería que se procurara suavizar relaciones para que tan importante casa figure*



(Fig. 1) Dos projectes per a coixinera o tovallola

Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre paper
Datat el 30 de juliol de 1906
25 x 75 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3876

D'aquests dos projectes, units en un mateix paper, se'n conserven les matrius. Les del projecte número 127, catalogació Castells, foren datades l'11 de setembre de 1906. Les dues matrius del projecte 128 són del 13 de setembre de 1906; van ser anul·lades l'any 1931.

(Fig. 1) Dos proyectos para cojinera o toalla

Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre papel
Fechado el 30 de julio de 1906
25 x 75 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3876

De estos dos proyectos, unidos en un mismo papel, se conservan las matrices correspondientes. Las del proyecto número 127, catalogación Castells, serían fechadas el 30 de julio de 1906. Las dos matrices del proyecto 128 son del 13 de setiembre de 1906; fueron anuladas en el año 1931.

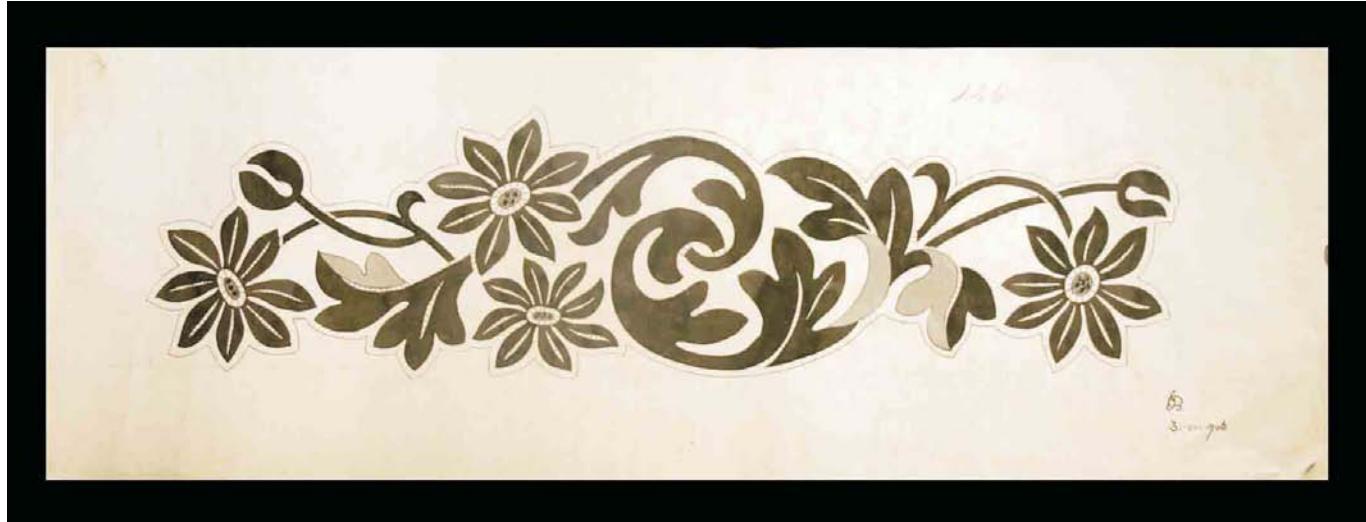
*en la vinenta exposició.*¹ Fins al moment no s'ha trobat cap mena de referència documental que asseveri o rectifiqui les suposicions d'aquest periòdic.

Si bé els Castells no van tenir cap estand a la mostra d'Arenys de Munt, no cal dir que van continuar endavant, incansablement, amb la seva feina. Aquell mateix estiu Marià va dissenyar uns projectes que poden ser considerats els més europeus realitzats mai en aquella empresa de randers. Si bé no se n'ha conservat la punta, en resten al Museu d'Arenys de Mar els projectes i les matrius de la majoria.

Tot i que l'aparició de l'obra de *Xènius* ha estat considerada tradicionalment la fi del Modernisme i el començament del Noucentisme, el fet és que l'univers modernista va continuar viu durant dues dècades més a nivell popular, especialment en el camp del tèxtil. Els dissenys de Marià Castells creats el 1906 deixen palès que, lluny d'extingir-se, el Modernisme era en aquell moment més actiu que mai (Fig. 1, 2, 3 i 4).

Aquests projectes, com els dels anys anteriors, continuen presentant formes florals i vegetals si bé amb la particularitat de que tot aquest repertori es simplifica fins arribar, de vegades, a una total geometrització. Castells, influït per l'art de la *Sezession* –visible en alguns dels projectes del 1905– deixa enrere el detallisme, quasi realista, d'altres composicions. D'aquesta manera, elements tan modernistes

1.- *Filigrama, revista sobre l'art de la punta*, juny de 2006, núm. 1.



(Fig. 2) Projecte per a coxinera o tovallola

dignamente en la siguiente exposición".¹ Hasta el momento no se ha encontrado ningún tipo de referencia documental que asevere o rectifique las suposiciones de este periódico.

Si bien los Castells no tuvieron ningún stand en la muestra de Arenys de Munt, hay que decir que continuaron adelante, incansablemente, con su trabajo. Aquel mismo verano Marià diseñó unos proyectos que pueden ser considerados los más europeos realizados hasta el momento en aquella empresa de encajeros. Si bien no se ha conservado el encaje, quedan en el Museo de Arenys de Mar los proyectos y las matrices de la mayoría de ellos.

Aunque la aparición de la obra de Xènius ha sido considerada tradicionalmente el fin del Modernismo y el comienzo del Noucentisme, el hecho es que el universo modernista continuó vivo durante dos décadas más a nivel popular, especialmente en el campo del textil. Los diseños de Marià Castells creados en 1906 dejan patente que, lejos de extinguirse, el Modernismo estaba en aquel momento más activo que nunca (Fig. 1, 2, 3 y 4).

Estos proyectos, como los de los años anteriores, continúan presentando formas florales y vegetales si bien con la particularidad de que todo este repertorio se simplifica hasta llegar, en ocasiones, a una total geometrización. Castells, influido por el arte de la Sezession –visible en algunos de los proyectos de 1905– deja atrás el detallismo, casi realista, de otras composiciones. De esta manera, elementos tan modernistas como la

(Fig. 2) Proyecto para cojinera o toalla

Marià Castells i Simon
Tinta negra de dues tonalitats sobre paper
Datat el 31 de juliol de 1906
25'5 x 75 cm
Núm. 126, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3858

1.- *Filigrana, revista sobre l'art de la punta*, junio de 2006, núm. I.

(Fig. 3) Dos projectes per a coixinera o tovallola

Segons dibuix de Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre paper
Datats el 2 d'agost de 1906
31'5 x 78 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3872

D'aquests dos projectes se'n conserven les matrius. Les del projecte número 125, catalogació Castells, són datades de l'11 de setembre de 1906. Les dues matrius del projecte 124 són del 22 d'agost de 1906. La punta va ser anul·lada el 1924.

(Fig. 3) Dos proyectos para cojinera o toalla

Según dibujo de Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre papel
Fechados el 2 de agosto de 1906
31'5 x 78 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3872

De estos dos proyectos se conservan las matrices correspondientes. Las del proyecto número 125, catalogación Castells, están fechadas el 11 de septiembre de 1906. Las dos matrices del proyecto 124 son del 22 de agosto de 1906. El encaje fue anulado en 1924.





(Fig. 4) Matrius per a coixinera de puntes

Segons dibuix de Marià Castells i Simon
Tinta sobre paper picat
Datades el 14 de setembre de 1906
60 x 30 cm cada matriu
Núm. 123, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar

(Fig. 4) Matrices para cojinería de encaje

Según dibujo de Marià Castells i Simon
Tinta sobre papel picado
Fechadas el 14 de septiembre de 1906
60 x 30 cada matriz
Núm. 123, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar

Projecte per a joc de llit

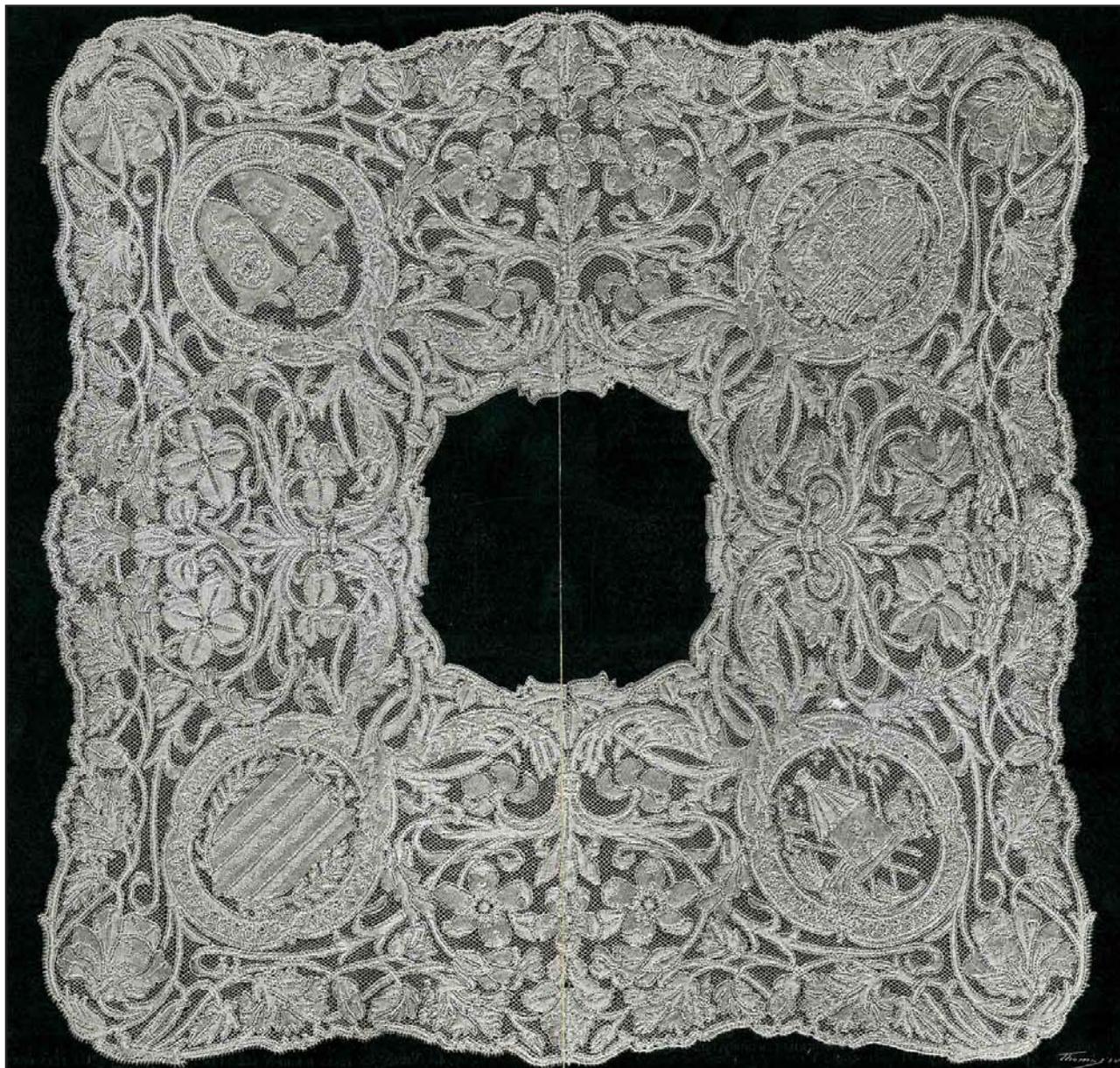
Tinta negra sobre paper
Datat i signat per l'artista el 6 de juliol
de 1906
102 x 55 cm
Núm. 531, catalogació Castells
Museu d'Arenys, núm. reg. 3926

D'aquest projecte se'n conserven les
matrius, datades el 1906 i el 1909. Aquest
disseny no té res a veure amb els projectes
comentats en aquest apartat. Lliris i roselles,
dibuixats amb gran detall, són la base
per a una composició modernista, d'arrel
clarament simbolista.

Proyecto para juego de cama

Tinta negra sobre papel
Fechado y firmado por el artista el 6 de julio
de 1906
102 x 55 cm
Núm. 531, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3926

De este proyecto se conservan las matrices
correspondientes, fechadas en 1906 y en
1909. Este diseño no tiene nada que ver con
los proyectos comentados en este apartado.
Lirios y amapolas, dibujados con gran detalle,
son la base para una composición modernista,
de raíz claramente simbolista.



Mocador de ret fi per a la Reina Victòria Eugènia, sense la batista

Fotografia apareguda a la *Ilustració Catalana*, al número del 3 de juny de 1906

Fotografia d'Adolf Mas
Arxiu Mas, Barcelona

Pañuelo de ret fi para la reina Victoria Eugenia, sin la batista

Fotografía aparecida en la *Ilustración Catalana*, en el número del 3 de junio de 1906

Fotografía de Adolf Mas
Archivo Mas, Barcelona

com la rosa, el ciclamen o les fulles del card són reduïts a simples sanefes, de vegades emmarcades dins els típics motius quadràtics de l'art vienès. Aquesta simplificació o geometrització afecta també a la composició general dels dissenys. El resultat són dibuixos ben clars, moltes vegades quasi simètrics, en els quals els entrellaçats dels elements són absolutament intel·ligibles, defugint el barroquisme d'altres estètiques modernistes.

El mocador de la reina

L'any 1906, però, havia començat de la millor manera per a la Casa Castells. I és que els randers arenyencs van rebre un dels encàrrecs que més popularitat havia de donar a l'empresa i pel qual aquesta família és recordada encara avui dia: ni més ni menys que un mocador de *ret fi* per a les noces de Victòria Eugènia de Battenberg amb Alfons XIII, celebrades el 31 de maig d'aquell any a Madrid. Malauradament, l'atemptat soferit pel recent creat matrimoni a la sortida de l'església va fer que el mocador es perdés per sempre o que, fins al moment, se'n desconegui la ubicació.

Aquesta peça ha estat a bastament tractada en altres treballs sobre els Castells i apareix sempre com una de les màximes creacions sortides d'aquesta nissaga. Però, sense menystenir l'altíssima qualitat tècnica de la peça, s'hauria de desmitificar la seva transcendència artística en la història d'aquesta empresa de randers.

El mocador de la reina, tal com va ser popularment conegut, va ser encarregat per l'Institut Agrícola Català de Sant Isidre que, com moltes altres entitats i institucions del país, es proposava fer un obsequi a la nova reina espanyola. Per a dur a terme aquella delicada obra es van contractar els serveis de la que llavors ja era una de les cases de randers més prestigioses en àmbit nacional.

Les fonts documentals de l'època, i les matrius del mocador conservades al Museu d'Arenys de Mar, coincideixen a apuntar al célebre Alexandre de Riquer com a l'autor del dibuix del mocador.² Amb tot, però, en una de les cartes adreçades a la vídua Castells per part del comitent de la peça es parla d'un tal senyor Pascó “que es el que se encarga del dibujo”.³ És probable que aquesta notícia fes referència a Josep M. Pascó, un dels principals dissenyadors barcelonins del darrer quart del segle XIX

rosa, el ciclamen o las hojas del cardo son reducidos a simples cenefas, a veces enmarcadas dentro de los típicos motivos cuadráticos del arte vienes. Esta simplificación o geometrización afecta también a la composición general de los diseños. El resultado son dibujos bien claros, muchas veces casi simétricos, en los cuales los entrelazados de los elementos son absolutamente inteligibles, rehuyendo el barroquismo de otras estéticas modernistas.

El pañuelo de la reina

El año 1906, sin embargo, había comenzado de la mejor manera para la Casa Castells. Y es que los encajeros arenenses recibieron uno de los encargos que más popularidad había de dar a la empresa y por los cuales esta familia es recordada aún hoy en día: ni más ni menos que un pañuelo de *ret fi* para las bodas de María Victoria de Battenberg con Alfonso XIII, celebradas el 31 de mayo de aquel mismo año en Madrid. Desgraciadamente, el atentado sufrido por el recién creado matrimonio a la salida de la iglesia hizo que el pañuelo se perdiera para siempre o que, hasta el momento, se desconozca su ubicación.

Esta pieza ha sido sobradamente tratada en otros trabajos sobre los Castells y aparece siempre como una de las máximas creaciones salidas de esta estirpe. Pero, sin despreciar la altísima calidad técnica de la pieza, se debería desmitificar su trascendencia artística en la historia de esta empresa de encajeros.

El pañuelo de la reina, tal como fue popularmente conocido, fue encargado por el Instituto Agrícola Catalán de San Isidro que, como muchas otras entidades e instituciones del país, se proponía hacer un obsequio a la nueva reina española. Para llevar a cabo aquella delicada obra se contrataron los servicios de la que entonces ya era una de las casas de encajeros más prestigiosas en el ámbito nacional.

Las fuentes documentales de la época, y las matrices del pañuelo conservadas en el Museo de Arenys de Mar, coinciden en apuntar al célebre Alexandre de Riquer como el autor de su dibujo.² Sin embargo, en una de las cartas dirigidas a la viuda Castells por parte del comitente de la pieza se habla de un tal señor Pascó “que es el que se encarga del dibujo”.³ Es probable que esta noticia hiciera referencia a Josep M. Pascó, uno de los principales diseñadores barceloneses del último

2.- Les matrius del mocador, datades del 26 de març de 1906, tenen al darrera una inscripció en la qual es deixa ben clar que el dibuix és de l'Alexandre de Riquer.

3.- Arxiu Municipal Fidel Fita (AMFF), Fons Castells, núm. 16. La notícia d'en Pascó apareix en la carta del 13 de març de 1906 d'Ana Jover de Girona a la vídua Castells.

2.- Las matrices del pañuelo, fechadas el 26 de marzo de 1906, tienen detrás una inscripción en la cual queda bien claro que el dibujo es de Alexandre de Riquer.

3.- Archivo Municipal Fidel Fita (AMFF), Fondo Castells, núm. 16. La noticia referente a Pascó aparece en la carta del 13 de marzo de 1906 de Ana Jover de Girona a la viuda Castells.



Les germanes Ferrer fent el mocador

Fotografia d'Adolf Mas
1906
Arxiu Mas, Barcelona

Les hermanas Ferrer haciendo el pañuelo

Fotografía de Adolf Mas
1906
Arxiu Mas, Barcelona

i principi del segle xx. Resulta estrany però que des del moment en què s'escriu aquesta carta, el 13 de març de 1906, i la data de les matrius del mocador, el 26 de març del mateix any, s'hagués canviat de projectista i el nou hagués tingut temps de fer un altre dibuix, conservat avui al Museu d'Arenys de Mar.⁴

Sigui com sigui, el fet és que en només dos mesos es va poder dur a terme el pas del projecte a la matriu, el picat dels patrons, la confecció de les puntaires i el cosit de les dues peces en què s'havia dividit el mocador. Per la correspondència que es conserva al Fons Castells de l'Arxiu Municipal Fidel Fita, sembla ser que al principi els Castells no van acceptar l'ençàrrec perquè no el veien viable amb tan poc temps. Finalment, és clar, van accedir-hi.

El brodat de la batista, en la qual hi apareixia una corona reial, sembla que es féu a un altre lloc tot i que els Castells disposaven de brodadores excel·lents. Per a passar aquell dibuix als fils, la vídua Castells, que llavors encara regentava el negoci, va triar dues de les millors puntaires de la casa, expertes en la delicada tècnica del ret fi: les germanes Ferrer, de Sant Vicenç de Montalt, de can Ferrer de la Plaça. Un instant del seu treball va ser captat magistralment per un contrallum d'Adolf Mas.⁵

Com era habitual, per tal que els patrons no fossin copiats, les puntaires van deixar el seu poble per venir a treballar a Arenys. S'estaren a la casa dels Castells tot el temps que durà la feina, a excepció dels diumenges, que podien anar a veure els seus.

En l'execució d'aquesta delicada peça de filigrana s'empraren 1.940 boixets entre els dos coixins i 2.110 metres del fil més fi. El pes total del mocador una vegada confeccionat fou de 90 grams. Pel que fa al seu cost econòmic del mocador, algunes fonts parlen de 1.200 pessetes mentre que d'altres esmenten una xifra superior a 4.000.⁶ El que se sap segur és que les dues puntaires, a part del salari pagat pels Castells, reberen dues petites imatges com a obsequi de l'Institut Agrícola.

La premsa escrita es va fer ampli ressò del mocador de la reina. Vet aquí la descripció que se'n féu en un dels diaris de l'època: “*Ampliando lo que de esta obra de arte dijo nuestro redactor artístico en una de las pasadas ediciones, añadiremos que el dibujo de Riquer es uno de los más inspiradísimos que le hemos aplaudido. Forman los temas decorativos ramas y flores de azahar y claveles, símbolo de la boda y de España respectivamente. En los ángulos hay cuatro medallones con escudos: el del Instituto, el de Cataluña,*

4.- Cal dir que pel mateix esdeveniment Alexandre de Riquer va dissenyar, a més, un extraordinari mantó de blonda de seda negra en dos tons, avui conservat al Museu Marès de la Punta, també confeccionat per les puntaires de la família Castells. Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 2552.

5.- “Les puntes catalanes”, *Ilustració Catalana*, 17 de juny de 1906, núm. 159, p. 378. A més de les puntaires Ferrer, en aquest article va aparèixer reproduït el mocador de la reina, sense la batista, i un coixí amb la meitat de la peça obrada.

6.- A la *Catalunya Ilustrada*, setembre de 1918, es comenta que “el pañuelo que llevaba S. M. la Reina D.ª Victoria Eugenia el día de su casamiento valía más de 4000 pesetas”.

cuarto del siglo XIX y principio del siglo XX. Resulta extraño, sin embargo, que desde el momento en que se escribe esta carta, el 13 de marzo de 1906, y la fecha de las matrices del pañuelo, el 26 de marzo del mismo año, se hubiera cambiado de proyectista y el nuevo hubiera tenido tiempo de hacer otro dibujo, que es el que se conserva hoy en el Museo de Arenys de Mar.⁴

Sea como sea, el hecho es que en sólo dos meses se pudo llevar a término el paso del proyecto a la matriz, el picado de los patrones, la confección por parte de las encajeras y el cosido de las dos piezas en que estaba dividido el pañuelo. Por la correspondencia que se conserva en el fondo Castells del Arxiu Municipal Fidel Fita, parece ser que al principio los Castells no aceptaron el encargo porque no lo veían viable en tan poco tiempo. Finalmente, claro está, accedieron a ello.

El bordado de la batista, en la cual aparecía una corona real, parece que se hizo en otro sitio pese a que los Castells disponían de bordadoras excelentes. Para pasar aquel dibujo a los hilos, la viuda Castells, que entonces todavía regentaba el negocio, escogió a dos de las mejores encajeras de la casa, expertas en la delicada técnica del *ret fi*: las hermanas Ferrer, de Sant Vicenç de Montalt, de *can Ferrer de la Plaça*. Un instante de su trabajo fue captado magistralmente por un contraluz de Adolf Mas.⁵

Como era habitual, a fin de que los patrones no fueran copiados, las encajeras dejaron su pueblo para venir a trabajar a Arenys. Se alojaron en la casa de los Castells todo el tiempo que duró el trabajo, a excepción de los domingos, día en que podían ir a ver a los suyos.

En la ejecución de esta delicada pieza de filigrana se utilizaron 1.940 bolillos entre los dos cojines y 2.110 metros del hilo más fino. El peso total del pañuelo una vez confeccionado fue de 90 gramos. Con respecto al coste económico del pañuelo, algunas fuentes hablan de 1.200 pesetas mientras que otros mencionan una cifra superior a las 4.000.⁶ Lo que se sabe seguro es que las dos encajeras, aparte del salario pagado por los Castells, recibieron dos pequeñas imágenes como obsequio del Institut Agrícola.

La prensa escrita se hizo amplio eco del pañuelo de la reina. He ahí la descripción que apareció en uno de los diarios de la época: “*Ampliando lo que de esta obra de arte dijo nuestro redactor artístico en una de las pasadas ediciones, añadiremos que el dibujo de Riquer es uno de los más inspiradísimos que le hemos aplaudido. Forman los temas decorativos ramas y flores de azahar y claveles, símbolo de la boda y de España respectivamente.*



Coixí amb la meitat del mocador de la reina

Fotografia d'Adolf Mas
1906
Arxiu Mas, Barcelona

Cojín con la mitad del pañuelo de la reina

Fotografía de Adolf Mas
1906
Arxiu Mas, Barcelona

4.- Para el mismo acontecimiento Alexandre de Riquer diseñó, además, un extraordinario mantón de blonda de seda negra en dos tonos, que hoy se conserva en el Museu Marès de la Punta, también confeccionado por las encajeras de la familia Castells. Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 2552.

5.- “Les puntes catalanes”, *Ilustració Catalana*, 17 de junio de 1906, núm. 159, p. 378. Además de las encajeras Ferrer, en este artículo apareció reproducido el pañuelo de la reina, sin la batista, y un cojín con la mitad de la pieza realizada.

6.- En la *Catalunya Ilustrada*, septiembre de 1918, se comenta que “el pañuelo que llevaba S. M. la Reina D.ª Victoria Eugenia el día de su casamiento valía más de 4000 pesetas”.

el de España y los dos unidos de las lises de Borbón con la rosa de York. El fondo será de fina tela con una corona Real bordada artísticamente y que rematará el escudo español. (...) El efecto del conjunto es admirable, pareciendo imposible que la vista humana pueda apreciar las innumerables delicadezas que la labor exige. Para el encaje ha sido preciso encargar hilo del número 400, que es el máximo de finura, como lo es también el fondo de los escudos, hecho asimismo con bolillos con una red más espesa y llamada en catalán vol y boixet".⁷

Sembla ser que va ser l'arenyenc Salvador Castelló i Carreras, propietari de la Real Escuela de Avicultura, qui va portar el mocador a Madrid. Per tal d'exposar-lo es va encarregar als joiers Masriera un luxós porta-bouquet, segons sembla, amb incrustacions de brillants, robins i maragdes, i rematat per una artística corona comtal de brillants i perles.⁸

La majoria dels objectes artístics regalats pels monàrquics catalans a Alfons XIII i la princesa de Battenberg, com el mocador dels Castells, presenten unes formes que podrien definir-se com a convencionals. Tant la diadema de brillants duta a terme pels joiers Masriera, com l'àlbum d'artistes catalans, ideat pel mateix Alexandre de Riquer, mostren uns dissenys poc propers a l'estètica modernista en voga a la Barcelona del moment. En comparació, resultaven molt més innovadors l'estoig de la diadema i el portaflors, dissenyats també per la prestigiosa firma de joiers.⁹ És clar que les persones a qui anaven dirigits aquests regals i l'estament que representaven van limitar la creativitat dels seus artífexs.

Del mocador de la reina se'n parlà molt de temps i, de fet, encara avui en dia, quan es parla de la Casa Castells, se'n continua fent esment. Amb tot, però, el paper de Marià Castells en aquest encàrrec és del tot secundari ja que va intervenir en la execució de la peça només com a artesà, no pas com a artista. Com ja s'ha vist, la segona meitat d'aquell 1906 Marià va dissenyar alguns dels seus projectes més moderns, comparant-se al millor art d'Alexandre de Riquer o dels altres grans projectistes del moment.

Projectes modernistes del 1907 i 1908

El 1907, any de fundació de l'Institut d'Estudis Catalans, de la publicació de *L'Auca del Senyor Esteve*, o del premi d'honor concedit a l'escultura *Desconsol* de Josep Llimona, Marià Castells, seguint el seu camí en la renovació formal de la punta, realitzà



Imagen del pañuelo de la Reina con el porta-bouquet

Fotografía d'Adolf Mas
1906
Arxiu Mas, Barcelona

Imagen del pañuelo de la Reina con el porta-bouquet

Fotografía de Adolf Mas
1906
Arxiu Mas, Barcelona

uns quants projectes molt interessants des del punt de vista estilístic. Destaca especialment un projecte per a estovalles, datat el març de 1907, en el qual Marià hi dissenyà unes formes que es poden relacionar directament amb el japonèsisme (Fig. 5). El rander arenyenc redueix els elements florals representats a simples motius bidimensionals que arriben a perdre el referent natural en el qual s'inspiren i esdevenen pures sanefes.

L'art asiàtic, especialment el japonès, va començar a gaudir de molt d'èxit entre les classes benestants de tot Europa a partir del darrer quart del segle XIX. Amb la importació de ceràmica o altres

7.- *Diario de Barcelona*, 20 de maig de 1906.

8.- La imatge del mocador amb el porta-bouquet va aparèixer a la *Ilustració Catalana*, 3 de juny de 1906, núm. 157, any IV. L'entrega del mocador a la Casa Reial és descrita amb tota mena de detalls per Salvador Castelló a *La Avicultura Práctica*, publicació periòdica de l'Escola d'Avicultura, del mes de juny de 1906, p. 63-64.

9.- Les imatges de tots aquests regals van aparèixer a la *Ilustració Catalana*, 3 de juny de 1906, núm. 157, any IV.

(Fig. 5) Projecte per a joc de taula i tovalló

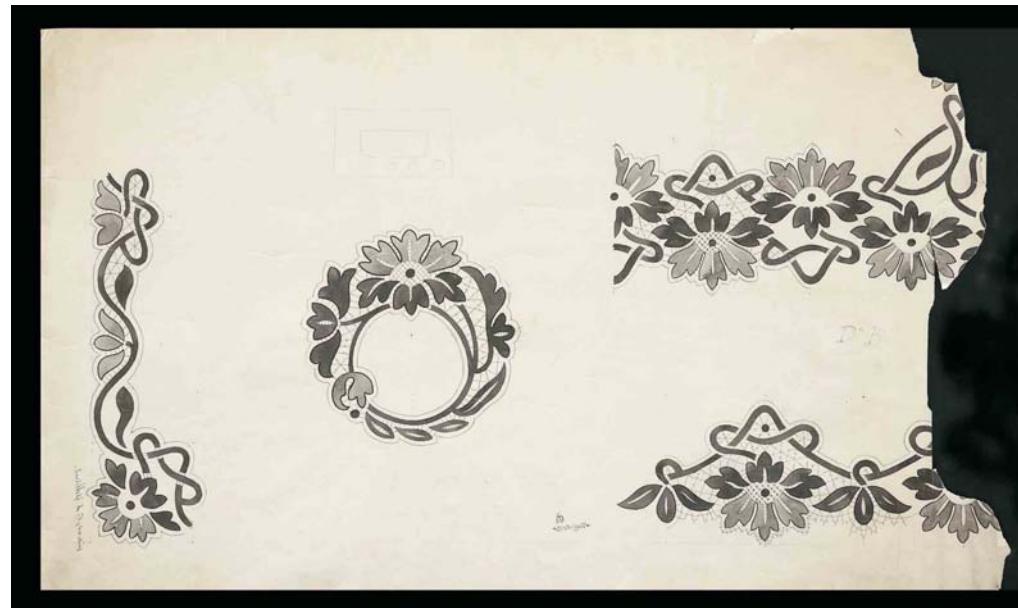
Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre paper
Signat i datat per l'artista l'1 de març de
1907
59 x 59 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3829

Catalogat per la Casa Castells amb el núm. 937, en conservem les matrícules dades de la segona meitat del 1907. Aquestes plantilles es van tornar a picar l'any 1910, el 1911 i el 1924, fet que demostra que aquest disseny va gaudir de molt d'èxit.

(Fig. 5) Proyecto para juego de mesa y servilleta

Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre papel
Firmado y fechado por el artista el 1 de
marzo de 1907
59 x 59 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3829

Catalogadas por la Casa Castells con el núm. 937, conservamos las matrices fechadas en la segunda mitad de 1907. Estas plantillas se volvieron a picar en el año 1910, en 1911 y en 1924, hecho que demuestra que este diseño tuvo mucho éxito.



En los ángulos hay cuatro medallones con escudos: el del Instituto, el de Cataluña, el de España y los dos unidos de las lises de Borbón con la rosa de York. El fondo será de fina tela con una corona Real bordada artísticamente y que rematará el escudo español. (...) El efecto del conjunto es admirable, pareciendo imposible que la vista humana pueda apreciar las innumerables delicadezas que la labor exige. Para el encaje ha sido preciso encargar hilo del número 400, que es el máximo de finura, como lo es también el fondo de los escudos, hecho asimismo con bolillos con una red más espesa y llamada en catalán vol y boixet".⁷

Parece ser que fue el areñense Salvador Castelló i Carreras, propietario de la Real Escuela de Avicultura, quien llevó el pañuelo a Madrid. Con el fin de exponerlo se encargó a los joyeros Masriera un lujoso porta-bouquet, según parece, con incrustaciones de brillantes, rubíes y esmeraldas, y rematado por una artística corona condal de brillantes y perlas.⁸

La mayoría de los objetos artísticos regalados por los monárquicos catalanes a Alfonso XIII y la princesa de Battenberg, como el pañuelo de los Castells, presentan unas formas que podrían definirse como convencionales. Tanto la diadema de brillantes llevada a cabo por los

joyeros Masriera, como el álbum de artistas catalanes, ideado por el mismo Alexandre de Riquer, muestran unos diseños poco próximos a la estética modernista en boga en la Barcelona del momento. En comparación, resultaban mucho más innovadores el estuche de la diadema y el portaflor, diseñados también por la prestigiosa firma de joyeros.⁹ Claro está que las personas a quien iban dirigido estos regalos y el estamento que representaban limitaron la creatividad de sus artífices.

Del pañuelo de la reina se habló durante mucho tiempo y, de hecho, todavía hoy en día, cuando se habla de la Casa Castells, se continúa mencionando. Sin embargo, el papel de Marià Castells en este encargo es del todo secundario ya que intervino en la ejecución de la pieza sólo como artesano, no como artista. Como ya se ha visto, en la segunda mitad de aquel 1906 Marià diseñó algunos de sus proyectos más modernos, comparándose al mejor arte de Alexandre de Riquer o de los otros grandes proyectistas del momento.

Proyectos modernistas de 1907 y 1908

En 1907, año de fundación del Institut d'Estudis Catalans, de la publicación de *L'Auca del Senyor Esteve*, o del premio de honor concedido a la

7.- Diario de Barcelona, 20 de mayo de 1906.

8.- La imagen del pañuelo con el porta-bouquet apareció en la *Ilustració Catalana*, 3 de junio de 1906, núm. 157. La entrega del pañuelo a la Casa Real es descrita con todo tipo de detalles por Salvador Castelló en *La Avicultura Práctica*, publicación periódica de la Escuela de Avicultura, del mes de junio de 1906, p. 63-64.

9.- Las imágenes de todos estos regalos aparecieron en la *Ilustració Catalana*, 3 de junio de 1906, núm. 157.

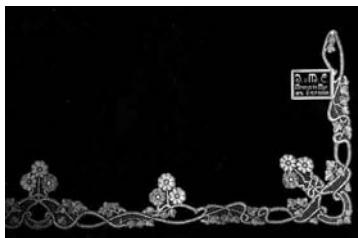


(Fig. 7) Joc de llit o de taula

Guipur en fil de cotó i torçal
Fotografia de Joaquim Castells i Simon
Núm. 533, catalogació Castells

(Fig. 7) Juego de cama o de mesa

Guipur en hilo de algodón y torzal
Fotografía de Joaquim Castells i Simon
Número. 533, catalogación Castells



(Fig. 8) Aplics

Guipur en fil de cotó i torçal
Fotografia de Joaquim Castells i Simon

(Fig. 8) Aplics

Guipur en hilo de algodón y torzal
Fotografía de Joaquim Castells i Simon



(Fig. 6) Projecte per a joc de llit o de taula

Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre paper
43 x 88 cm
Signat i datat per l'artista el 28 de setembre de 1907
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3866

(Fig. 6) Proyecto para juego de cama o de mesa

Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre papel
43 x 88 cm
Firmado y fechado por el artista el 28 de septiembre de 1907
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3866

objectes de petites dimensions procedents de terres orientals, van començar a introduir-se a Europa uns repertoris orientalitzants que aviat foren adaptats per dissenyadors i artistes. Josep M. Pascó, citat anteriorment, va ser un dels projectistes catalans que va optar en algunes de les seves creacions per aquest estil forà.

Així mateix, es conserven de la Casa Castells nombrosos patrons, matrius i fotografies de puntes en els quals apareixen grues, pelicans i altres aus exòtiques molt vinculades també a aquest art oriental (Fig. 8).

Altres dissenys del 1907 mostren una vinculació més directe amb l'*Art Nouveau*, especialment per l'ús del *coup de fouet*. N'és un exemple un projecte conservat al Museu d'Arenys, datat el setembre de 1907, en el qual la línia predomina per sobre dels elements naturals (Fig. 6). Comparat amb altres dissenys, anteriors i posteriors, Castells compon un dibuix força senzill però de gran dinamisme, aspecte accentuat especialment per l'ús de l'esmentat cop de fuet. Cal relacionar aquest projecte amb una punta de la qual se'n conserva la imatge, amb el número 533 de la catalogació Castells. L'única diferència entre ambdues peces són les flors; si bé en el projecte es veuen unes roses de formes força geometritzades, a la punta final es veu que han estat substituïdes per senzilles margarides (Fig. 7).

Malgrat aquests innovadors dissenys, Marià continuava elaborant projectes molt més convencionals, per tal de satisfer tota la clientela. D'aquest any 1907 el Museu d'Arenys de Mar conserva un bonic projecte en guiaix en el qual unes llaçades ondulants n'esdevenen les protagonistes. Les sales del Museu n'exposen la punta final (Fig. 9).



(Fig. 9) Projecte per a joc de llit
 Marià Castells i Simon
 Guaix blanc sobre paper
 Signat per l'artista i datat l'1 de febrer de 1907
 57 x 105 cm
 Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3891

(Fig. 9) Proyecto para juego de cama
 Marià Castells i Simon
 Gouache blanco sobre papel
 Firmado por el artista y fechado el 1 de febrero de 1907
 57 x 105 cm
 Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3891

escultura *Desconsol* de Josep Llimona, Marià Castells, siguiendo su camino en la renovación formal del encaje, realizó unos cuantos proyectos muy interesantes desde el punto de vista estilístico. Destaca especialmente un proyecto para mantel, fechado en marzo de 1907, en el cual Marià diseñó unas formas que se pueden relacionar directamente con el japonismo (Fig. 5). El encajero areñense reduce los elementos florales representados a simples motivos bidimensionales que llegan a perder el referente natural en el cual se inspiran y se convierten en puras cenefas.

El arte asiático, especialmente el japonés, empezó a disfrutar de mucho éxito entre las clases acomodadas de toda Europa a partir del último cuarto del siglo XIX. Con la importación de cerámica u otros objetos de pequeñas dimensiones procedentes de tierras orientales, empezaron a introducirse en Europa unos repertorios orientalizantes que pronto fueron adaptados por diseñadores y artistas. Josep M. Pascó, citado anteriormente, fue uno de los proyectistas catalanes que optó en algunas de sus creaciones por este estilo foráneo.

Asimismo, se conservan de la Casa Castells numerosos patrones, matrices y fotografías de encajes en los cuales aparecen grullas, pelícanos y otras aves exóticas muy vinculadas a este arte oriental (Fig. 8).

Otros diseños de 1907 muestran una vinculación más directa con el Art Nouveau, especialmente por el uso del *coup de fouet*. Constituye un ejemplo un proyecto conservado en el Museo de Arenys, fechado en septiembre de 1907, en el cual la línea predomina por encima de los elementos naturales. Comparado con otros diseños, anteriores y posteriores, Castells compone un dibujo bastante sencillo pero de gran dinamismo, aspecto acentuado especialmente por el uso del mencionado



(Fig. 10) Alba
 Segons projecte de Marià Castells i Simon
 Matrìus picades el 1908
 60 cm d'alçada
 Fotografia de Joaquim Castells Núm. 530, catalogació Castells Museu d'Arenys de Mar

(Fig. 10) Alba
 Según proyecto de Marià Castells i Simon
 Matrices picadas en 1908
 60 cm de altura
 Fotografía de Joaquim Castells Núm. 530, catalogación Castells Museo de Arenys de Mar

(Fig. 11) Projecte per a ventall

Marià Castells i Simon
Guix blanc sobre paper
61 x 63 cm
22 de desembre de 1908
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 358

(Fig. 11) Proyecto para abanico

Marià Castells i Simon
Gouache blanco sobre papel
61 x 63 cm
22 de diciembre de 1908
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 358



La consagració de Francesc de Pol i Baralt (1854-1914) com a bisbe de Girona, celebrada a l'església parroquial d'Arenys de Mar el 14 de juny de 1907, devia suposar per a la família Castells un bon nombre d'encàrrecs de tipus litúrgic. És ben normal que els concelebrants i el mateix prelat volguessin estrenar roba nova per a un acte com aquell. A això cal sumar-hi els regals que el nou bisbe va rebre de particulars, entitats i institucions: una alba, guants, quatre roquets, una tovallola de comunió o coixins brodats, entre molts altres.¹⁰ No resta, però, constància documental de cap peça en particular obrada per la Casa Castells.

Amb tot, cal deixar clar que gairebé sempre en aquestes obres sumptuàries de tipus religiós els Castells van ser més mesurats, sense traslladar-hi els repertoris modernistes que es veuen en jocs de llit o de taula (Fig. 10). En l'abbillament litúrgic aquests randers continuaren reproduint els models tradicionals si bé, en comptades ocasions, es permeteren algunes llicències.

L'any 1908 presenta dues efemèrides força destacades en la història de la Casa Castells. En primer lloc, en el VIII certamen literari organitzat per l'Ateneu Arenyenc el 10 de juliol de 1908,

es va presentar el poema titulat *Puntes*, de Vicente Díez de Tejada (1872-1940). El llavors cap de l'oficina de correus de la població, gran aficionat a la literatura, dedicava aquest poema, guardonat amb el premi del Círcol Moral, a Marià Castells i Simon “lloregat artista, mon estimat amic”, segons les seves paraules.¹¹ Salvant les distàncies, mossèn Verdaguer havia compost el 1888 la poesia *La puntaire* dedicada al prestigiós rander barceloní Josep Fiter i Inglés (1857-1915).

Mesos més tard, Arenys tornava a ser l'escenari d'un important esdeveniment: no era altre que la visita reial d'Alfons XIII. Per a celebrar-ho el consistori organitzà el dia 5 de novembre una mostra d'indústries locals, per tal que pogués ser visitada pel monarca. Entre les diverses empreses i indústries aplegades al Balneari Lloveras, una de les que més èxit va tenir va ser la Casa Castells.¹² Aquesta família de randers va obsequiar el rei espanyol amb unes estovalles de te, se suposa que ricament ornades amb puntes.¹³

Heus ací la relació de les peces més rellevants exhibides en aquesta mostra: “*Manta-toalla y mantilla madrileña finísima*

10.- El llistat de regals oferts al bisbe Pol va aparèixer publicat al *Diario de Gerona* dels dies 21 i 25 de maig de 1907.

11.- Ateneu Arenyenc. *Cronica del Ateneo Arenyense*, vol. III, fol. 302

12.- A *La Costa de Llevant* del 7 i del 14 de novembre de 1908 s'emfasitza l'estand de la Casa Castells com el més destacat de tota la mostra.

13.- P. Lluís Maria de Valls, *Oda a Arenys de Mar*. Barcelona, 1917, p. 61



(Fig. 12) Detall de l'estand de la Casa Castells a l'exposició del Balneari Lloveras

Novembre de 1908
Fotografia de J.M. Valeta
Arxiu Municipal Fidel Fita

(Fig. 12) Detalle del stand de la Casa Castells en la exposición del Balneario Lloveras

Noviembre de 1908
Fotografía de J.M. Valeta
Archivo Municipal Fidel Fita

“golpe de látigo”. Hay que relacionar este proyecto con un encaje del cual se conserva la imagen, catalogada con el número 533 por la Casa Castells. La única diferencia entre ambas piezas son las flores; si bien en el proyecto se ven unas rosas de formas bastante geometrizadas, en el encaje final se ve que han sido sustituidas por sencillas margaritas.

A pesar de estos innovadores diseños, Marià continuaba elaborando proyectos mucho más convencionales, con el fin de satisfacer a toda la clientela. De este año 1907 el Museo de Arenys de Mar conserva un bonito proyecto en gouache en el cual unas lazadas ondulantes se convierten en las protagonistas. Las salas del Museo exponen el encaje final (Fig. 9).

La consagración de Francesc de Pol i Baralt (1854-1914) como obispo de Girona, celebrada en la iglesia parroquial de Arenys de Mar el 14 de junio de 1907, debió de suponer para la familia Castells un buen número de encargos de tipo litúrgico. Es bien normal que los concelebrantes y el mismo prelado quisieran estrenar ropa nueva para un acto como aquél. A eso hay que sumar los regalos que el nuevo obispo recibió de particulares, entidades e instituciones: un alba, guantes, cuatro roquetes, una toalla de comunión o almohadas bordadas, entre

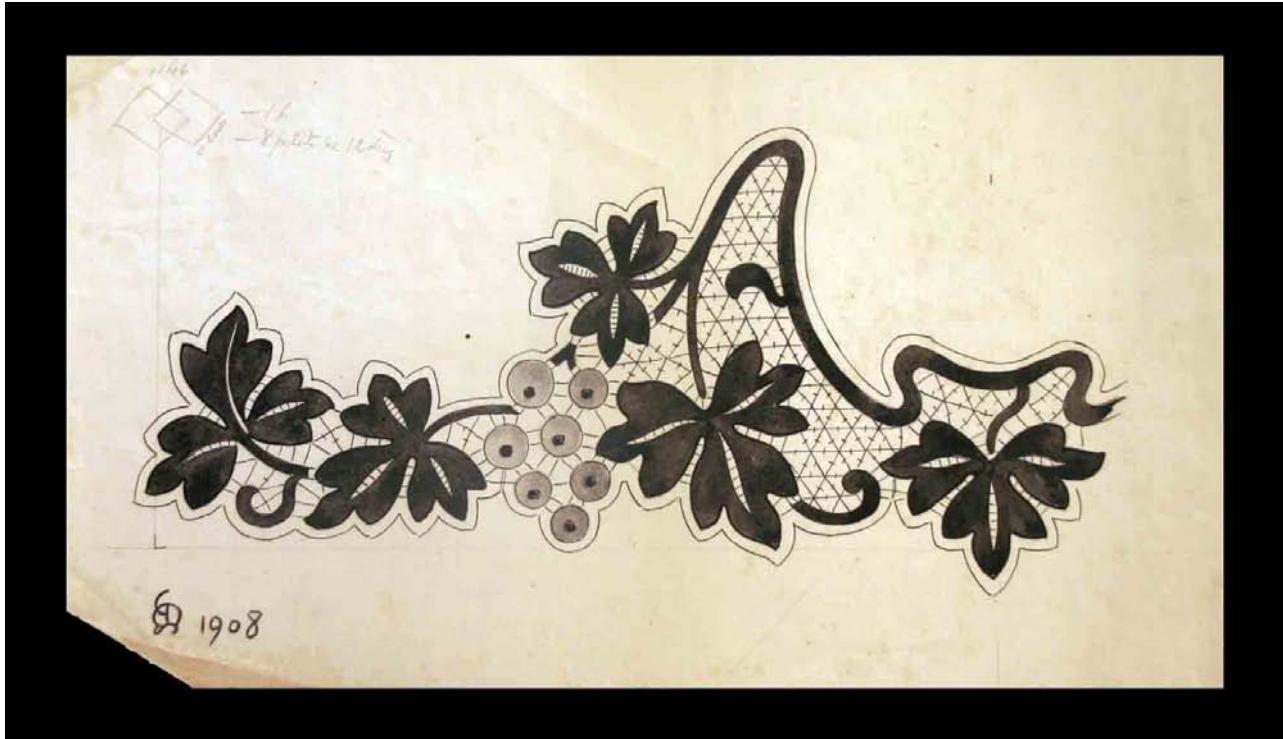
muchos otros.¹⁰ No ha quedado, sin embargo, constancia documental de ninguna pieza en particular obrada por la Casa Castells.

Con todo, hay que dejar claro que casi siempre, en estas obras suntuarias de tipo religioso, los Castells fueron más mesurados, sin trasladar los repertorios modernistas que se ven en juegos de cama o de mesa (Fig. 10). En el atavío litúrgico estos encajeros continuaron reproduciendo los modelos tradicionales si bien, en contadas ocasiones, se permitieron algunas licencias.

El año 1908 presenta dos efemérides bastante destacadas en la historia de la Casa Castells. En primer lugar, en el VIII certamen literario organizado por el Ateneo Areñense el 10 de julio de 1908, se presentó el poema titulado *Encajes*, de Vicente Díez de Tejada (1872-1940). El entonces jefe de la oficina de correos de la población, gran aficionado a la literatura, dedicaba este poema, galardonado con el premio del Círcol Moral, a Marià Castells i Simon “laureado artista, mi querido amigo,” según sus palabras.¹¹ Salvando las distancias, mosén Verdaguer había compuesto en 1888 la poesía *La puntaire* (*La encajera*) dedicada al prestigioso comerciante de encajes barcelonés Josep Fiter i Inglés (1857-1915).

10.- El listado de regalos ofrecidos al obispo Pol apareció publicado en el *Diario de Gerona* de los días 21 y 25 de mayo de 1907.

11.- Ateneo Areñense. *Crónica del Ateneo Arenyense*, vol. III, fol. 302



(Fig. 14) Joc de llit

Guipur en fil de cotó i torcal
Fotografia de Joaquim Castells i Simon
Núm. 130, catalogació Castells

(Fig. 14) Juego de cama

Guipur en hilo de algodón y torcal
Fotografía de Joaquín Castells i Simón
Núm. 130, catalogación Castells



14.- "Visita de S.M. el Rey D. Alfonso XIII á la Real Granja Escuela Paraíso y al distrito de Arenys de Mar", *La Avicultura Práctica*, noviembre de 1908, p. 16.

de blonda legítima del Llobregat; Alba dibujada por el difunto D. Mariano Castells; Fragmento de otra que llevó el Papa León XIII, dibujado y picado por dicha señora viuda; Pañuelo de boda de la Reina Victoria, dibujado por A. Riquer, y picado por la expositora; Juego de cama Luis XV; Guipur especial de la casa; Blusa de 44 piezas, construida por 22 obreras. Esta instalación era riquísima e importante".¹⁴

Qui sap si amb motiu de la visita reial, Marià Castells va dissenyar un projecte de ventall que, juntament amb el seu dibuix preparatori, es conserva al Museu Marès de la Punta (Fig. 11). Datat el 22 d'octubre de 1908, en aquest projecte hi apareix l'escut de la monarquia espanyola envoltat d'una exuberant decoració floral. En aquest disseny l'artista arenyenc fusiona formes típicament modernistes, especialment a la part dreta del ventall –ple d'elegants lliris–, amb d'altres més convencionals, estil Lluís XV.

(Fig. 13) Projecte per a meitat d'aplic de tovallola

Marià Castells i Simon
Tinta negra de dues tonalitats sobre paper
Signat i datat per l'artista el 1908
26'8 x 55 cm
Museu d'Arenys de Mar,
núm. reg. 3871

(Fig. 13) Proyecto para mitad de aplique de toalla

Marià Castells i Simon
Tinta negra de dos tonalidades sobre papel
Firmado y fechado por el artista en el 1908
26'8 x 55 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3871



Meses más tarde, Arenys volvía a ser el escenario de un importante acontecimiento: no era otro que la visita real de Alfonso XIII. Para celebrarlo el consistorio organizó el día 5 de noviembre una muestra de industrias locales, a fin de que pudiera ser visitada por el monarca. Entre las diversas empresas e industrias reunidas en el Balneario Lloveras, una de las que más éxito tuvo fue la Casa Castells.¹² Esta familia de encajeros obsequió al rey español con unos manteles de té, se supone que ricamente ornados con encajes.¹³

He aquí la relación de las piezas más relevantes exhibidas en esta muestra: "Manta-toalla y mantilla madrileña finísima de blonda legítima del Llobregat; Alba dibujada por el difunto D. Marià Castells; Fragmento de otra que llevó el Papa León XIII, dibujado y picado por dicha señora viuda; Pañuelo de boda de la Reina Victoria, dibujado por A. Riquer, y picado por la expositora; Juego de cama Luís XV; Guijpur especial de la casa; Blusa de 44 piezas, construida por 22 obreras. Esta instalación era riquísima e importante".¹⁴

Quién sabe si con motivo de la visita real, Marià Castells diseñó un proyecto de abanico que, junto con su dibujo preparatorio, se conserva en el Museo Marès del Encaje (Fig. 11). Fechado el 22 de octubre de 1908, en este proyecto aparece el escudo de la monarquía española rodeado de una exuberante decoración floral. En este diseño el artista arenense fusiona formas típicamente modernistas, especialmente en la parte derecha del abanico –repleto de elegantes lirios–, con otros más convencionales, estilo Luís XV.

Dos projectes per a puntes de coixí

Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre paper
Datats el 1908
26'7 x 84 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3870

Dos proyectos para encajes

Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre papel
Fechados el 1908
26'7 x 84 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3870



Fragment de projecte per a punta

Marià Castells i Simon
Tinta negra de dues tonalitats sobre paper
Signat i datat per l'artista l'any 1908
28'6 x 69'5 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3867

Fragmento de proyecto para encaje

Marià Castells i Simon
Tinta negra de dos tonalidades sobre papel
Firmado y fechado por el artista el año 1908
28'6 x 69'5 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3867

12.- En *La Costa de Llevant* del 7 y del 14 de noviembre de 1908 se enfatiza el stand de la Casa Castells como el más destacado de toda la muestra.

13.- Valls, P. Lluís Maria de. *Oda a Arenys de Mar*. Barcelona, 1917, p. 61.

14.- "Visita de S.M. el Rey D. Alfonso XIII á la Real Granja Escuela Paraíso y al distrito de Arenys de Mar", *La Avicultura Práctica*, noviembre de 1908, p. 16.

D'aquesta exposició de la Sala Lloveras l'Arxiu Municipal Fidel Fita en conserva algunes instantànies en les quals es pot entreveure l'estand muntat per la família Castells. Destaca especialment la imatge que reproduïm a continuació, en la qual es veu que aquests randers no van escatimar esforços a l'hora d'impressionar a sa majestat. Prenent com a decoració una gerra de considerables dimensions, la van folrar amb tot tipus de puntes, la majoria de les quals poden ser avui perfectament identificades i datades (Fig. 12).

Del 1908 el Museu d'Arenys de Mar conserva alguns fragments de projectes típicament modernistes, si bé sembla que Marià deixa enrere la marcada influència *Sezession* dels anys anteriors. Sense abandonar el repertori vegetal i floral, el projectista crea uns dibuixos on retorna al realisme de les formes representades, sense la simplificació i geometrització vistes anteriorment. Destaca especialment un joc de llit, a base de fulles de parra i raïm, catalogat per la Casa Castells amb el número 130 (Fig. 13). A la punta del joc de llit, fotografiada per Joaquim Castells, el rander arenenc mostra una vegada més la seva traça com a projectista amb un disseny del tot decorativista i de línies força dinàmiques (Fig. 14).

De esta exposición de la Sala Lloveras el Archivo Municipal Fidel Fita conserva algunas instantáneas en las cuales se puede entrever el stand montado por la familia Castells. Destaca especialmente la imagen que reproducimos a continuación, en la cual se ve que estos encajeros no escatimaron esfuerzos a la hora de impresionar a su majestad. Tomando como decoración un jarrón de considerables dimensiones, lo forraron con todo tipo de encajes, la mayoría de los cuales pueden ser hoy perfectamente identificados y fechados (Fig. 12).

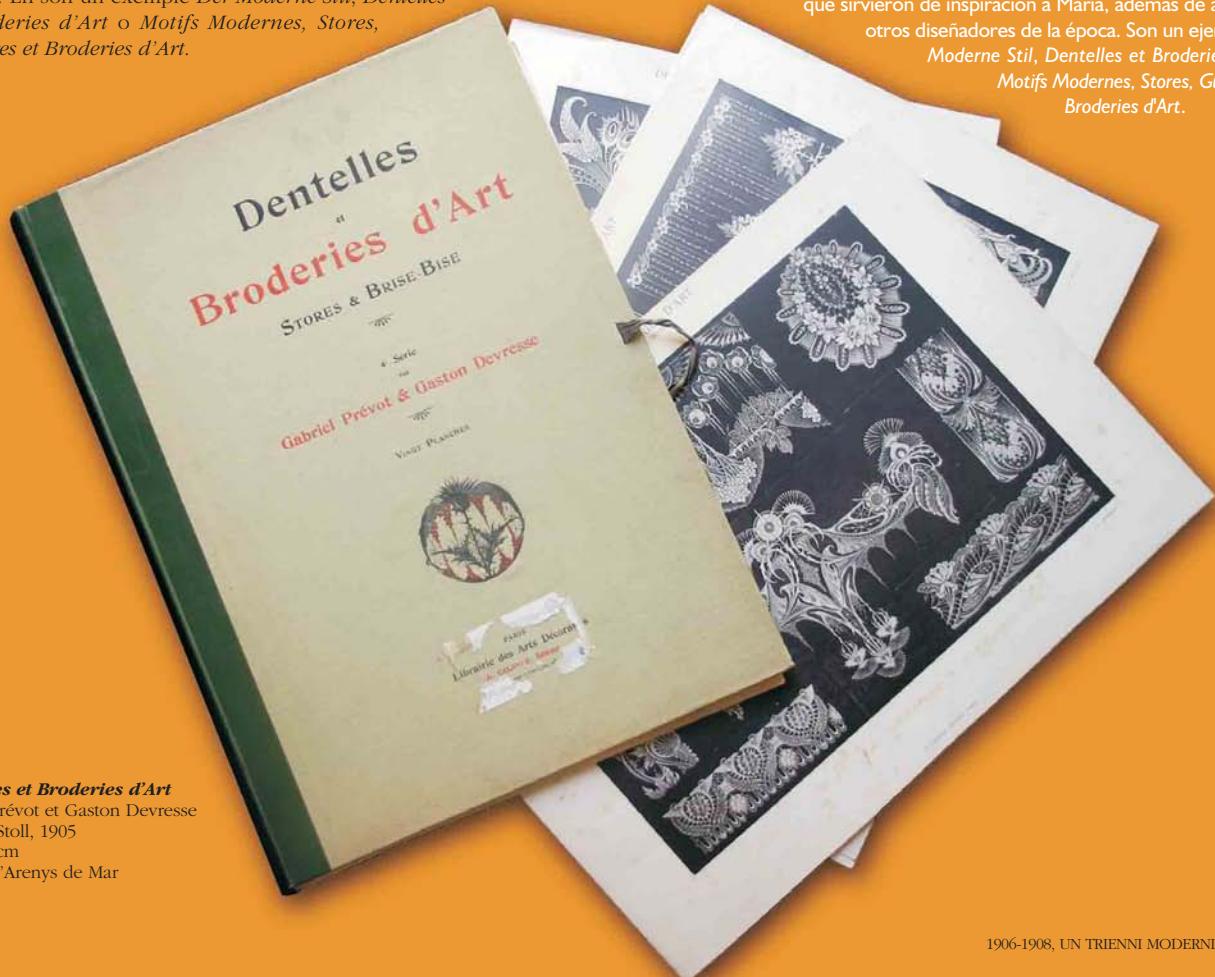
De 1908 el Museo de Arenys de Mar conserva algunos fragmentos de proyectos típicamente modernistas, si bien parece que Marià deja atrás la marcada influencia *Sezession* de los años anteriores. Sin abandonar el repertorio vegetal y floral, el proyectista crea unos dibujos en que retorna al realismo de las formas representadas, sin la simplificación y geometrización vistas anteriormente.

Destaca especialmente un juego de cama, a base de hojas de parra y uva, catalogado por la Casa Castells con el número 130 (Fig. 13). En el encaje del juego de cama, fotografiado por Joaquim Castells, el encajero areñense muestra una vez más su maña como proyectista con un diseño del todo decorativista y de líneas bastante dinámicas (Fig. 14).

Fonts d'inspiració

A l'hora d'estudiar més en profunditat la tasca de Marià com a projectista resulta sempre interessant conèixer les fonts de les quals l'artista en va extreure bona part del seu vast i inacabable repertori, tant modernista com *convencional*. Malgrat la creativitat i fantasia que Marià demostra tenir en tot moment –bàsiques en el procés creatiu–, el jove Castells, com la majoria d'artistes contemporanis, va servir-se d'una sèrie de models externs en els quals inspirar-se. El projectista arenenc disposava d'àlbums de mostres, col·leccions de dibuixos i llibres de fotografies que oferien una infinitat de variades formes les quals reelaborava personalment per tal d'adaptar-les a l'art de la punta, un art bidimensional, quasi gràfic.

En el fons Castells del Museu d'Arenys de Mar es conserven, per exemple, algunes làmines amb imatges de recargolades reixes, baranes i barrots d'estil rococó i Lluís XV que, sens dubte, van ser extrapolades en més d'una ocasió als dissenys de puntes. Cal citar també els àlbums de làmines d'importació, procedents de França o de països centreeuropeus, que van servir d'inspiració a Marià i a molts d'altres dissenyadors de l'època. En són un exemple *Der Moderne Stil, Dentelles et Broderies d'Art*, *Motifs Modernes, Stores, Guipures et Broderies d'Art*.



Dentelles et Broderies d'Art

Daniel Prévot et Gaston Devresse

Plauen: Stoll, 1905

46 x 33 cm

Museu d'Arenys de Mar

Fuentes de inspiración

A la hora de estudiar más en profundidad la tarea de Marià como proyectista resulta siempre interesante conocer las fuentes de las cuales el artista extrajo buena parte de su vasto e inacabable repertorio, tanto modernista como *convencional*. A pesar de la creatividad y fantasía que Marià demuestra tener en todo momento –básicas en el proceso creativo–, el joven Castells, como la mayoría de artistas contemporáneos, se sirvió de una serie de modelos externos en los cuales inspirarse.

El proyectista arenense disponía de álbumes de muestras, colecciones de dibujos y libros de fotografías que ofrecían una infinidad de variadas formas las cuales reelaboraba personalmente con el fin de adaptarlas al arte del encaje, un arte bidimensional, casi gráfico.

En el Fondo Castells del Museo de Arenys de Mar se conservan, por ejemplo, algunas láminas con imágenes de retorcidas rejas, barandillas y barrotes de estilo rococó y Luis XV que, sin duda, fueron extrapoladas en más de una ocasión a los diseños de encajes. Hay que citar también los álbumes de láminas

de importación, procedentes de Francia o de países centroeuropeos, que sirvieron de inspiración a Marià, además de a muchos otros diseñadores de la época. Son un ejemplo *Der Moderne Stil, Dentelles et Broderies d'Art o Motifs Modernes, Stores, Guipures et Broderies d'Art*.

Les indústries artístiques. Mostres i exposicions

De puntes i blondes, sobretot a la primera dècada del segle XX, se'n feren exposicions, mostres i concursos arreu del país, ja fossin per mostrar l'obra elaborada per les puntaires de soca-rel –dones de condició humil que s'hi guanyaven la vida–, la realitzada per entreteniment per les dones de les classes benestants, frisoses d'omplir les seves hores de lleure, o la produïda per projectistes i randers, d'ambo dos sexes, a tall professional.¹

No s'ha d'oblidar que més enllà del gaudi estètic per part dels visitants, cada exposició era un important mitjà de publicitat i promoció que no es podia desaprofitar. A més, aquest tipus de certàmens va propiciar l'aprenentatge i la formació de centenars d'artistes, objectiu que el Foment de les Arts Decoratives –entitat fundada l'any 1903– sempre va tenir molt clar.

Un aspecte més que permet incloure els germans Castells dins el moviment i esperit modernista és la participació de la seva empresa en les exposicions d'indústries artístiques que, especialment des de l'any 1888, es van anar repetint amb assiduitat a Catalunya. La presència de la família Castells, reconeguda tant a la península com a l'estrange, va ser requerida en moltes ocasions, mostrant no només peces ja confeccionades sinó també projectes, dibuixos i patrons.

Es desconeix si la casa Castells va ser present a les nombroses exposicions de belles arts i indústries artístiques celebrades a Barcelona entre els anys 1892 i 1898. El 28 d'octubre de 1897, per exemple, s'inaugurava a Barcelona l'Exposició Nacional d'Indústries Modernes, en la qual de la població d'Arenys de

Mar només hi havia representada la Granja Avícola del Paraíso. La notícia periodística que en dóna referència es lamenta que les arts del tèxtil i el gènere de punt no hi siguin gaire presents.² Així mateix, no consta que els randers arenysencs participessin a la gran Exposició Universal celebrada a París l'any 1900 –en la qual sí que hi va exposar el barceloní Josep Fiter–, o a la que va tenir lloc el 1910 a Brussel·les, de gran ressò internacional.

A nivell comarcal, la celebració de mostres d'indústries locals –entre les quals hi tenia un lloc preponderant la punta– també van sovintejar. El juny de 1914, per exemple, es féu una exposició-concurs de puntes al coixí a la població de Palamós.³ No hi ha constància que els Castells hi participessin per bé que no seria forassenyat suposar-ho. Gràcies a una fotografia publicada a *Feminal* podem saber que en aquest esdeveniment hi va haver uns estands dedicats als centres més importants de producció randera. El fet que hi hagués un espai dedicat a Argentona, a més de Venècia o Chantilly, ens fa pensar que n'hi hauria un dedicat a la veïna Arenys de Mar, per la qual cosa pensar en els Castells és quasi obligatori.⁴

L'any següent, si bé de manera molt indirecta, els Castells participaven a l'*Exposición Nacional de Encajes*, organitzada a Madrid per la Sociedad Española de Amigos del Arte. La mostra, en la qual hi van participar els millors col·leccionistes d'Espanya, com ara el Marqués de Valverde, el Conde de las Almenas o Juan Alfora, es centrà especialment en puntes i llenceria espanyola dels segles XV al XIX. Tot i la valuosa col·lecció o arxiu de puntes

1.- La revista *Feminal* dóna notícia de molts d'aquests esdeveniments, entre socials i culturals.

2.- *La Costa de Llevant*, 7 de novembre de 1897, p. 3. Dins la mateixa notícia es comenta la poca representació que hi va tenir la indústria tèxtil catalana, tot i el bon moment que travessava.

3.- *Feminal*, 29 de març de 1914, p. 3-4. Aquest article apareix il·lustrat amb una cantonera modernista de la Casa Castells, si bé no se'n diu l'autoria ni el projectista.

4.- *Ibidem*, 26 de juliol de 1914, p. 12-13.

Las industrias artísticas. Muestras y exposiciones

De encajes y blondas, sobre todo durante la primera década del siglo XX, se hicieron exposiciones, muestras y concursos por todo el país, ya fueran para mostrar la obra elaborada por las encajeras auténticas –mujeres de condición humilde que se ganaban la vida con ello–, la realizada por entretenimiento por las mujeres de las clases acomodadas, anhelantes de llenar sus horas de ocio, o la producida por proyectistas y encajeras, de ambos性, de corte profesional.¹

No debemos olvidar que más allá del disfrute estético por parte de los visitantes, cada exposición era un importante medio de publicidad y promoción que no se podía desperdiciar. Además, este tipo de certámenes propició el aprendizaje y la formación de centenares de artistas, objetivo que el Fomento de las Artes Decorativas –entidad fundada en el año 1903– siempre tuvo muy claro.

Un aspecto más que permite incluir a los hermanos Castells dentro del movimiento y espíritu modernista es la participación de su empresa en las exposiciones de industrias artísticas que, especialmente desde el año 1888, se fueron repitiendo con asiduidad en Cataluña. La presencia de la familia Castells, reconocida tanto en la península como en el extranjero, fue requerida en muchas ocasiones, mostrando no sólo piezas ya confeccionadas sino también proyectos, dibujos y patrones.

Se desconoce si la casa Castells estuvo presente en las numerosas exposiciones de bellas artes e industrias artísticas celebradas en Barcelona entre los años 1892 y 1898. El 28 de octubre de 1897, por ejemplo, se inauguraba en Barcelona la Exposición Nacional de Industrias Modernas, en la cual de la población de Arenys de Mar sólo

estaba representada la Granja Avícola del Paraíso. La noticia periodística que da referencia de ello se lamenta de que las artes del textil y el género de punto no estén muy presentes en dicha exposición.² Asimismo, no consta que los encajeros areñenses participaran en la gran Exposición Universal celebrada en París en el año 1900 –en la cual sí que expuso el barcelonés Josep Fiter–, o en la que tuvo lugar en 1910 en Bruselas, de gran resonancia internacional.

A nivel comarcal, la celebración de muestras de industrias locales –entre las cuales tenía un lugar preponderante el encaje– también menudearon. En junio de 1914, por ejemplo, se hizo una exposición-concurso de encaje de bolillos en la población de Palamós.³ No hay constancia de que los Castells participaran, aunque no sería descabellado suponerlo. Gracias a una fotografía publicada en *Feminal* podemos saber que en este acontecimiento hubo unos stands dedicados a los centros más importantes de producción encanjera. El hecho de que hubiera un espacio dedicado a Argentona, además de Venecia o Chantilly, nos hace pensar que habría uno dedicado a la vecina Arenys de Mar, por lo cual pensar en los Castells es casi obligatorio.⁴

El año siguiente, si bien de manera muy indirecta, los Castells participaban en la Exposición Nacional de Encajes, organizada en Madrid por la Sociedad Española de Amigos del Arte. La muestra, en la cual participaron los mejores coleccionistas de España, como el Marqués de Valverde, el Conde de las Almenas o Juan Alfora, se centró especialmente en encajes y lencería española de los siglos XV al XIX. A pesar de la valiosa colección o archivos de encajes antiguos de los que disponían, los encajeros areñenses no presentaron ningún artículo

1. - La revista *Feminal* da noticia de muchos de estos acontecimientos, entre sociales y culturales.

2. - *La Costa de Llevant*, 7 de noviembre de 1897, p. 3. Dentro de la misma noticia se comenta la poca representación que tuvo la industria textil catalana, a pesar del buen momento que atravesaba.

3. - *Feminal*, 29 de marzo de 1914, p. 3-4. Este artículo aparece ilustrado con una esquinera modernista de la Casa Castells, si bien no se dice la autoría ni el proyectista.

4. - *Ibidem*, 26 de julio de 1914, p. 12-13.

antigues de les que disposaven, els randers arenysencs no van presentar cap article al certamen.⁵ Amb tot, però, hi van ser presents de forma testimonial, mitjançant la publicitat. El 15 de març de 1915, Joaquim Castells autoritzava la publicació d'un anunci del seu negoci al número de la revista *Nuevo Mundo* corresponent al mes d'abril.⁶

El març del 1917, d'altra banda, Can Castells apareixia anunciada al catàleg de l'Exposició Internacional d'Art celebrada a Barcelona. El mes següent participava en el catàleg oficial de l'Exposició d'Art Francès, celebrada sota el patrocini de l'Ajuntament de Barcelona.⁷ La intervenció dels Castells en aquest magne esdeveniment cultural, però, es devia limitar a la publicació d'algun anunci.

En una carta del 18 d'octubre del mateix any, Francesca de Bonnemaison demanava l'assessorament de Joaquim Castells –de “reconeguda experiència” i “autoritzada opinió”, segons el document– pel que feia a una investigació que s'havia de dur a terme sobre puntes antigues i modernes, com també la manera de presentar-les en el futur Palau de la Dona de Barcelona.⁸ En aquest pavelló s'hi havia de celebrar durant el Certamen de les Indústries Elèctriques una exposició d'aquest art, amb una secció de puntaires treballant en viu per demostrar a tots els assistents que es tractava d'una indústria viva i activa. Segons el mateix document, es pretenia emular la gran exposició de puntes celebrada a Brussel·les l'any 1910.⁹ Finalment, però, l'Exposició d'Indústries Elèctriques es va haver de suspendre.

El 1918 els Castells participaven a l'exposició organitzada pel Foment de les Arts Decoratives, entitat de la qual n'era president

en aquell moment Alexandre Cardunets, i secretari, Joaquim Renart, amics ambdós dels germans Castells. Dins l'Exposició d'Art, el FAD hi va muntar una secció dedicada a les puntes catalanes en la qual, segons la premsa, hi van ser representades les localitats de Palamós, Blanes, Malgrat de Mar, Llanereres, Badalona, Sarrià, el Prat del Llobregat, l'Arboç i Arenys de Mar. Sembla ser que aquesta mostra no va estar només oberta als professionals, sinó també a tots aquells que conservessin exemplars notables d'aquesta indústria tradicional.¹⁰

L'Arxiu Municipal conserva una còpia amb el llistat dels articles que els germans Castells van enviar per a ser exhibits en aquell certamen. Entre totes les peces exhibides cal destacar, a més de les elaborades expressament per a l'esdeveniment, alguns dels patrons dels segles XVII, XVIII i XIX que pertanyien a l'arxiu o col·lecció que la família havia anat formant amb els anys.¹¹

Entre maig i juny del 1922 aquella mateixa entitat barcelonina –llavors presidida per Santiago Marco– celebrava una exposició monogràfica de puntes i ventalls. L'espai on va tenir lloc va ser el palau d'Isabel Llorac, qui va cedir els seus salons i aportà la seva col·laboració. Els Castells, una vegada més, hi van exhibir les seves creacions.¹²

Els germans Castells tornaren a Barcelona amb motiu de l'Exposició Nacional celebrada l'any 1930 com a pròrroga de l'Exposició Internacional de l'any 1929. Llavors, el grup anomenat “Acción Femenina” va muntar un estand al Palau Alfons XIII, en el qual s'hi va exposar una col·lecció de puntes entre les quals, per la documentació conservada, tot fa pensar que n'hi havia de pertanyents als Castells.¹³

5.- Valverde, Marqués de. *Catálogo de la Exposición de Lencería y Encajes Españoles. Artes Gráficas*, 1915.

6.- Arxiu Municipal Fidel Fita (AMFF), Fons Castells, núm. 13. Carta signada per Joaquim Castells datada el 20 de març de 1915.

7.- AMFF, Fons Castells, núm. 13.

8.- AMFF, Fons Castells, núm. 13. Carta signada per Francesca Bonnemaison, datada el 18 d'octubre de 1917.

9.- D'aquesta exposició se'n parla a *La Costa de Llevant* del 12 de novembre de 1910, p. 8-9, per bé que no s'esmenta la Casa Castells.

10.- Arenys, 27 d'abril de 1918, núm. 139.

11.- AMFF, Fons Castells, núm. 79. Carta signada per Alexandre Cardunets, datada el 3 de maig de 1918.

12.- AMFF, Fons Castells, núm. 19. Carta d'agraïment signada per Santiago Marcos, datada el 2 de juliol de 1922.

13.- AMFF, Fons Castells. Carta datada el 24 d'abril de 1930.

al certamen.⁵ Aún así, estuvieron presentes de forma testimonial, mediante la publicidad. El 15 de marzo de 1915, Joaquim Castells autorizaba la publicación de un anuncio de su negocio en el número de la revista *Nuevo Mundo* correspondiente al mes de abril.⁶

En marzo de 1917, por otra parte, la Casa Castells aparecía anunciada en el catálogo de la Exposición Internacional de Artes celebrada en Barcelona. El mes siguiente participaba en el catálogo oficial de la Exposición de Arte Francés, celebrada bajo el patrocinio del Ayuntamiento de Barcelona.⁷ La intervención de los Castells en este magno acontecimiento cultural, sin embargo, se debió limitar a la publicación de algún anuncio.

En una carta del 18 de octubre del mismo año, Francesca de Bonnemaison pedía el asesoramiento de Joaquim Castells –de “reconocida experiencia” y “autorizada opinión”, según el documento– para una investigación que se tenía que llevar a cabo sobre encajes antiguos y modernos, como también sobre la manera de presentarlos en el futuro Palau de la Dona de Barcelona.⁸ En este pabellón se tenía que celebrar durante el Certamen de las Industrias Eléctricas una exposición de este arte, con una sección de encajeras trabajando en vivo para demostrar a todos los asistentes que se trataba de una industria viva y activa. Según el mismo documento, se pretendía emular la gran exposición de encajes celebrada en Bruselas en el año 1910.⁹ Finalmente, sin embargo, la Exposición de Industrias Eléctricas se tuvo que suspender.

En 1918 los Castells participaban en la exposición organizada por el Foment de les Arts Decoratives, entidad de la cual era presidente en

aquel momento Alexandre Cardunets, y secretario Joaquim Renart, amigos ambos de los hermanos Castells. Dentro de la Exposición de Arte, el FAD montó una sección dedicada en los encajes catalanes en la cual, según la prensa, fueron representadas las localidades de Palamós, Blanes, Malgrat de Mar, Llanereres, Badalona, Sarrià, el Prat del Llobregat, l’Arboç y Arenys de Mar. Parece ser que esta muestra estuvo abierta no sólo a los profesionales, sino también a todos aquellos que conservaran ejemplares notables de esta industria tradicional.¹⁰

El archivo municipal conserva una copia con el listado de los artículos que los hermanos Castells enviaron para ser exhibidos en aquel certamen. Entre todas las piezas exhibidas hay que destacar, además de las elaboradas expresamente para el acontecimiento, algunos de los patrones de los siglos XVII, XVIII y XIX que pertenecían al archivo o colección que la familia había ido formando a lo largo de los años.¹¹

Entre mayo y junio de 1922 aquella misma entidad barcelonesa –entonces presidida por Santiago Marco– celebraba una exposición monográfica de encajes y abanicos. El espacio donde tuvo lugar fue el palacio de Isabel Llorac, quien cedió sus salones y aportó su colaboración. Los Castells, una vez más, exhibieron allí sus creaciones.¹²

Los hermanos Castells volvieron a Barcelona con motivo de la Exposición Nacional celebrada en el año 1930 como prórroga de la Exposición Internacional del año 1929. Entonces, el grupo llamado “Acción Femenina” montó un stand en el Palacio Alfonso XIII, en el cual se expuso una colección de encajes entre los cuales, por la documentación conservada, todo hace pensar que había algunos pertenecientes a los Castells.¹³

5. - Valverde, Marqués de. *Catálogo de la Exposición de Lencería y Encajes Españoles. Artes Gráficas*, 1915.

6. - Archivo Municipal Fidel Fita (AMFF), Fondo Castells, núm. 13. Carta firmada por Joaquim Castells fechada el 20 de marzo de 1915.

7. - AMFF, Fondo Castells, núm. 13.

8. - AMFF, Fondo Castells, núm. 13. Carta firmada por Francesca Bonnemaison, fechada el 18 de octubre de 1917.

9. - De esta exposición se habla en *La Costa de Llevant* del 12 de noviembre de 1910, p. 8-9, aunque no se menciona a la Casa Castells.

10. - Arenys, 27 de abril de 1918, núm. 139.

11. - AMFF, Fondo Castells, núm. 79. Carta firmada por Alexandre Cardunets, fechada el 3 de mayo de 1918.

12. - AMFF, Fondo Castells, núm. 19. Carta de agradecimiento firmada por Santiago Marcos, fechada el 2 de julio de 1922.

13. - AMFF, Fondo Castells. Carta fechada el 24 de abril de 1930.

La cantonera, un punt de trobada

En el Fons Castells del Museu d'Arenys de Mar es conserven encara moltes puntes provinents dels mostraris que els comercials d'aquesta casa de randers, encapçalats per Joaquim, es dedicaven a portar arreu de la geografia peninsular. Els exemples més destacables, tant per mides com pels dissenys que presenten, els trobem especialment en les cantoneres. Per a facilitar-ne el transport i la posterior mostra, aquestes cantoneres es cosien sobre unes teles de tul de color blau cel respectivament etiquetades.¹

És a la cantonera on el projectista podia mostrar tota la seva capacitat creativa. I és que la seva composició en angle resultava, dependent del cas, molt més complexa i elaborada que els dissenys de tipus lineal. Més enllà de la invenció formal, però, el dissenyador havia de demostrar en la cantonera els seus coneixements en l'ofici de fer puntes.

En aquesta part, bàsica en qualsevol conjunt de puntes de forma quadrangular, hi confluixen com a mínim dues faixes de punta que la perícia del projectista havia de saber unir a la perfecció, tant visualment o estètica com dins l'entramat de fils i punts que formaven el teixit.² I és que darrera d'un projecte per a cantonera s'hi amaga sovint una complicada estructura interna, de base geomètrica, que passa desapercebuda una vegada l'obra ha estat passada a fil.

Algunes de les composicions més excel·lents sortides de la ploma de Marià Castells es troben precisament en aquestes cantoneres, ja siguin per a jocs de llit, estovalles o tovallons. En totes elles, especialment en les modernistes, el rander



Cantonera

Segons projecte de Marià Castells i Simon Guipur en fil de cotó i torçal
44 x 49 cm
Dibuix i matriu datats el 1907. Les matrius es van tornar a picar el 1910, 1911 i 1924
Núm. 937, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3567

Esquinera

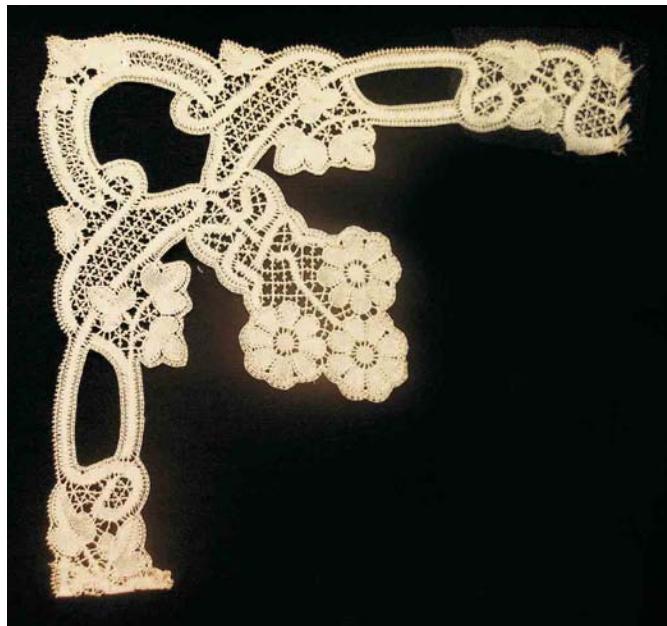
Según proyecto de Marià Castells i Simon Guipur en hilo de algodón y torzal
44 x 49 cm
Dibujo y matriz fechados en 1907. Las matrices se volvieron a picar en
1910, 1911 y 1924
Núm. 937, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3567

arenyenc demostra tant les seves dotes artístiques com el domini de la tècnica. Així com alguns dels arquitectes modernistes van trobar als xamfrans el millor lloc on poder demostrar talent i perícia –pensem en alguns dels edificis més paradigmàtics de Lluís Domènech i Montaner–, Marià Castells va fer d'algunes cantoneres petites obres d'art resultat de jugar i treure tot el profit de les línies amagades en tiges, flors i fullatges. Les cantoneres modernistes de Castells es caracteritzen en la majoria dels casos per una volguda asimetria que té com a resultat obres de gran dinamisme i vistositat.

1.- A les etiquetes, la majoria escrites a màquina, hi consta el número de catalogació de la peça, les mides i els preus de cadascuna de les variacions.

2.- En un primer moment les cantoneres s'aconseguien plegant les puntes lineals, tot adaptant-les a l'angle o a la corba de la peça de roba

La esquinera, un punto de encuentro



En el Fondo Castells del Museo de Arenys de Mar se conservan todavía muchos encajes provenientes de los muestrarios que los comerciales de esta casa de enajeros, encabezados por Joaquim, se dedicaban a llevar por toda la geografía peninsular. Los ejemplos más destacables, tanto por los tamaños como por los diseños que presentan, los encontramos especialmente en las esquineras. Para facilitar su transporte y la posterior muestra, estas esquineras se cosían sobre unas telas de tul de color azul celeste respectivamente etiquetadas.¹

Es en la esquinera donde el proyectista podía mostrar toda su capacidad creativa. Y es que su composición en ángulo resultaba, dependiendo del caso, mucho más compleja y elaborada que los diseños de tipo lineal. Más allá de la invención formal, sin embargo, el diseñador tenía que demostrar en la esquinera sus conocimientos en el oficio de hacer encajes.

Cantonera

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Guipur en fil de cotó i torçal
46 x 41 cm
Matrius datades el 1907. Dolors Castells
i Guri va tornar a picar les matrius el 1932
Núm. 533, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3562

Se'n conserva un projecte del 1907 en el
qual en lloc de margarides hi apareixen
unes roses molt esquemàtiques (Museu
d'Arenys de Mar, núm. reg. 3866)

Esquinera

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Guipur en hilo de algodón y torzal
46 x 41 cm
Matrices fechadas en 1907. Dolors Castells
i Guri volvió a picar las matrices en 1932
Núm. 533, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3562

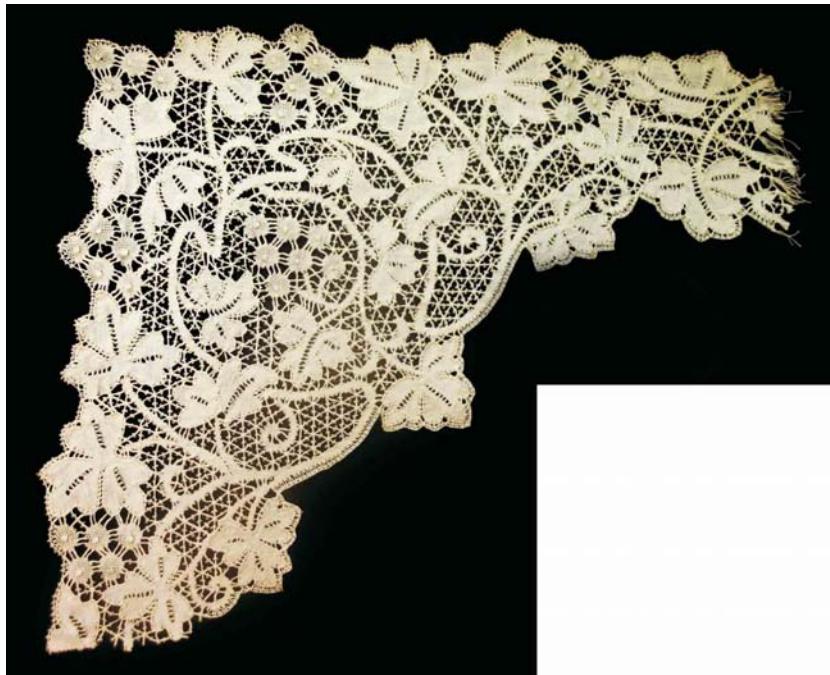
Se conserva un proyecto de 1907 en el cual
en lugar de margaritas aparecen unas rosas
muy esquemáticas (Museo de Arenys de
Mar, núm. reg. 3866)

En esta parte, básica en cualquier conjunto de encajes de forma cuadrangular, confluyen como mínimo dos fajas de encaje que la pericia del proyectista tenía que saber unir a la perfección, tanto visual o estéticamente como dentro del entramado de hilos y puntos que formaban el tejido.² Y es que detrás de un proyecto para esquinera se esconde a menudo una complicada estructura interna, de base geométrica, que pasa desapercibida una vez la obra ha sido pasada a hilo.

Algunas de las composiciones más excelentes salidas de la pluma de Marià Castells se encuentran precisamente en estas esquineras, ya sean para juegos de cama, manteles o servilletas. En todas ellas, especialmente en las modernistas, el enajero arenense demuestra tanto sus dotes artísticas como el dominio de la técnica. Así como algunos de los arquitectos modernistas encontraron en los chaflanes el mejor lugar donde poder demostrar talento y pericia –pensemos en algunos de los edificios más paradigmáticos de Lluís Domènech y Montaner–, Marià Castells hizo de algunas esquineras pequeñas obras de arte resultado de jugar y sacar todo el provecho de las líneas escondidas en tallos, flores y follajes. Las esquineras modernistas de Castells se caracterizan en la mayoría de los casos por una querida asimetría que tiene como resultado obras de gran dinamismo y vistosidad.

1. - En las etiquetas, la mayoría escritas a máquina, consta el número de catalogación de la pieza, las medidas y los precios de cada una de las variaciones.

2. - En un primer momento las esquineras se conseguían doblando las puntas lineales, adaptándolas al ángulo o a la curva de la pieza de ropa.



Cantonera de llençol

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Guipur en fil de cotó i torçal
54 x 44 cm
Matrícules datades del 1908. Es van tornar a picar el 1909, 1910 i el 1928
Núm. 130, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 856

Es conserva el projecte de l'aplic per a tovallola, datat del 1908
(Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3871)

Esquinera de sábanas

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Guipur en hilo de algodón y torzal
54 x 44 cm
Matrices fechadas en 1908. Se volvieron a picar en 1909, 1910 y 1928
Núm. 130, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 856

Se conserva el proyecto del aplique para toalla, fechado en 1908
(Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3871)

Cantonera

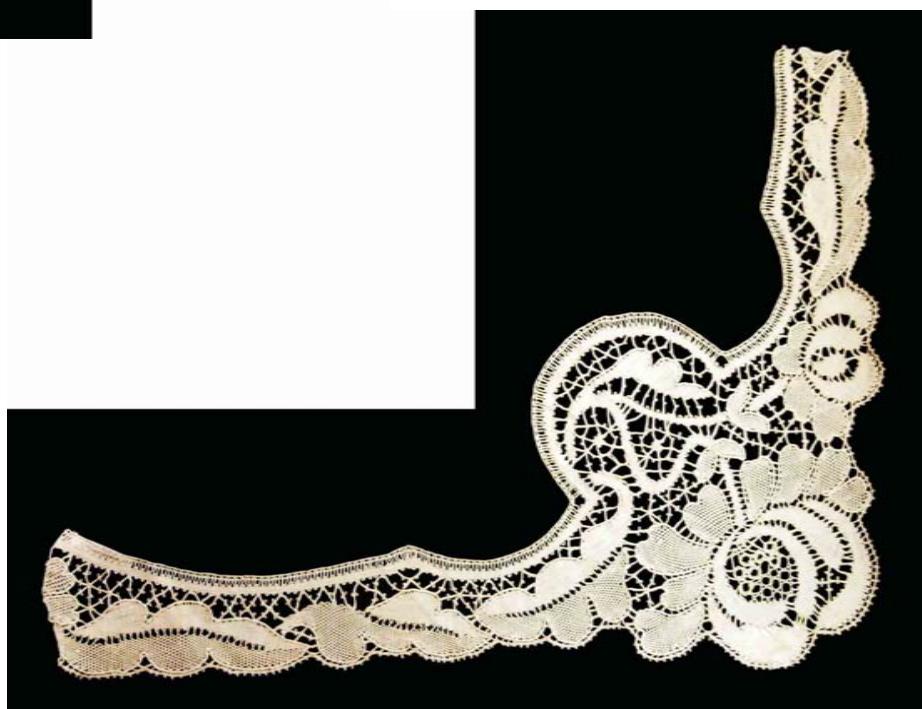
Segons projecte de Marià Castells i Simon
Guipur en fil de cotó i torçal
38 x 46 cm
Núm. 933, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 9467

Se'n conserva un primer dibuix sense datar
(Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3918)

Esquinera

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Guipur en hilo de algodón y torzal
38 x 46 cm
Núm. 933, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 9467

Se conserva un primer dibujo sin fechar
(Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3918)

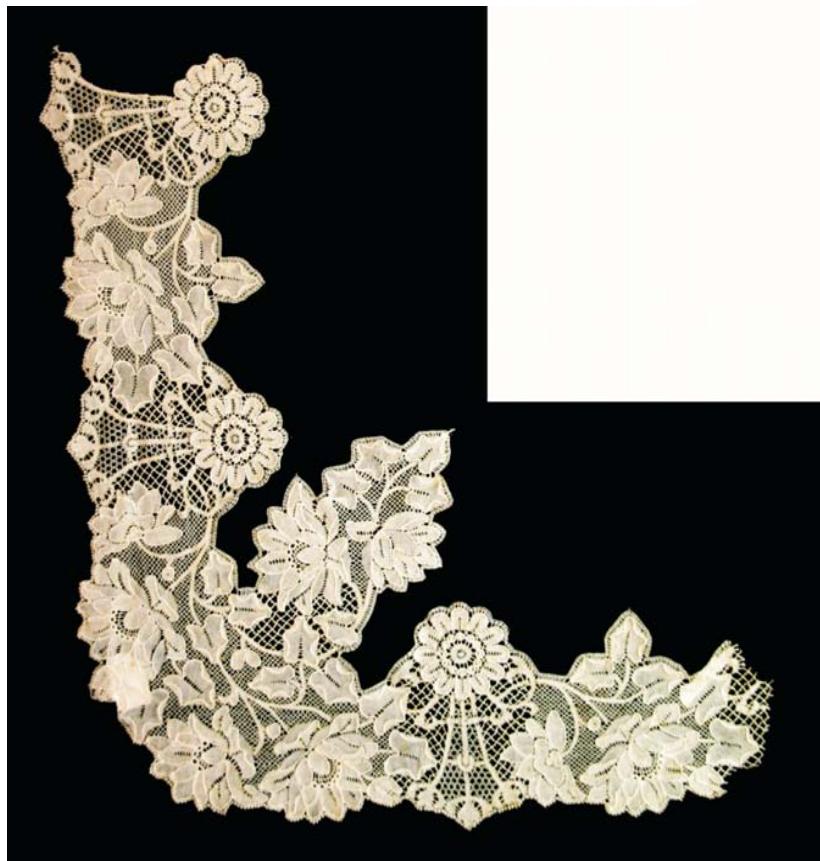


Cantonera

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Guipur en fil de cotó i torçal
50 x 41 cm
Matrius datades el 1916. Es van tornar a
picar el 1918, 1919 i 1921
Núm. 504, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3570

Esquinera

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Guipur en hilo de algodón y torzal
50 x 41 cm
Matrices fechadas en 1916. Se volvió a picar
en 1918, 1919 y 1921
Núm. 504, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3570



Cantonera

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Guipur en fil fi de cotó i torçal
48 x 44 cm
Núm. 40, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 121

Esquinera

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Guipur en hilo fino de algodón y torzal
48 x 44 cm
Núm. 40, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 121



Cantonera

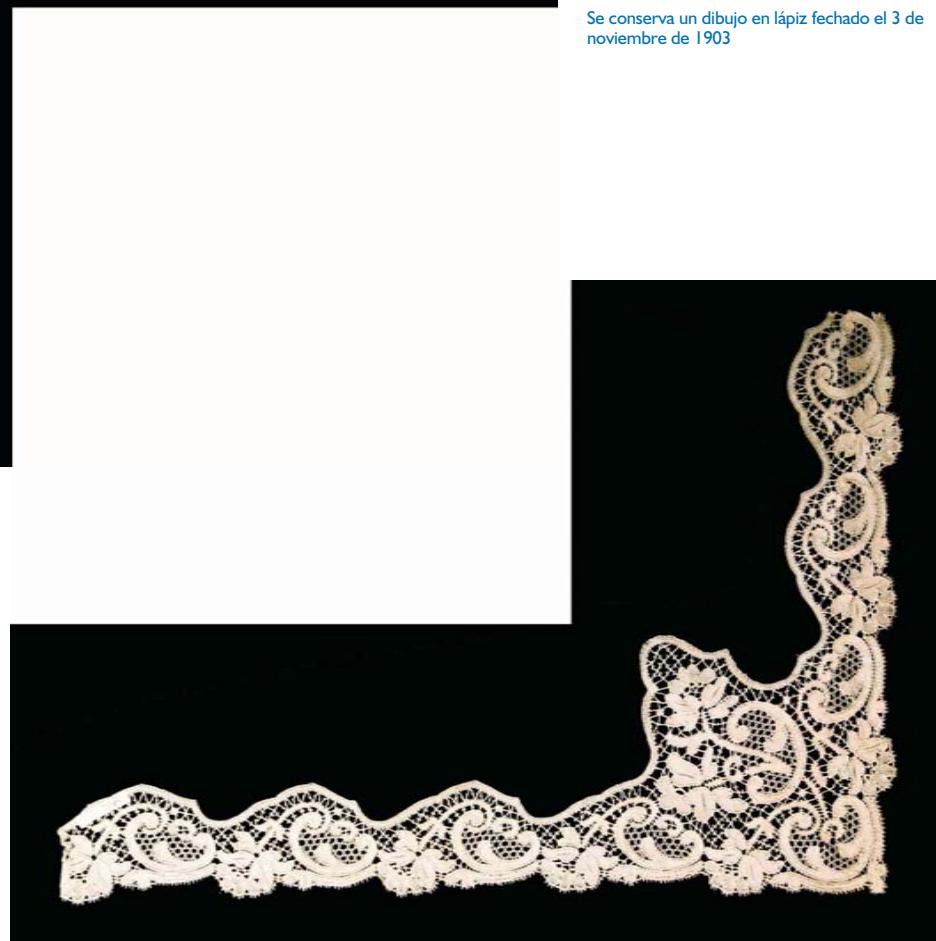
Segons projecte de Marià Castells i Simon
Guipur en fil de cotó i torçal
42 x 51 cm
Les matrícules es van picar el 1906 i el 1919
Núm. 515, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3492

Es conserva un dibuix en llapis datat el
3 de novembre de 1903

Esquinera

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Guipur en hilo de algodón y torzal
42 x 51 cm
Las matrices se picaron en 1906 y en 1919
Núm. 515, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3492

Se conserva un dibujo en lápiz fechado el 3 de
noviembre de 1903



Cantonera

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Guipur en fil de cotó i torçal
50 x 36 cm
Núm. 518, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 9465

Esquinera

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Guipur en hilo de algodón y torzal
50 x 36 cm
Núm. 518, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 9465

Cantonera d'estovalles

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Guipur en fil de cotó i torçal
64 x 42 cm
Matrius picades el 1917, 1921, 1922 i 1927
Núm. 212, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 1482

Esquinera de mantel

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Guipur en hilo de algodón y torzal
64 x 42 cm
Matrices picadas en 1917, 1921, 1922 y 1927
Núm. 212, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 1482



Cantonera

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Guipur en fil de cotó i torçal
43 x 51 cm
Matrius datades el 1908. Es van tornar a picar
el 1910, 1911 i 1919
Núm. 132, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 1483

Una imatge d'aquesta cantonera va aparèixer
publicada en el número de *Feminal* corresponent
al 29 de març de 1914

Esquinera

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Guipur en hilo de algodón y torzal
43 x 51 cm
Matrices fechadas en 1908. Se volvieron a picar en
1910, 1911 y 1919
Núm. 132, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 1483

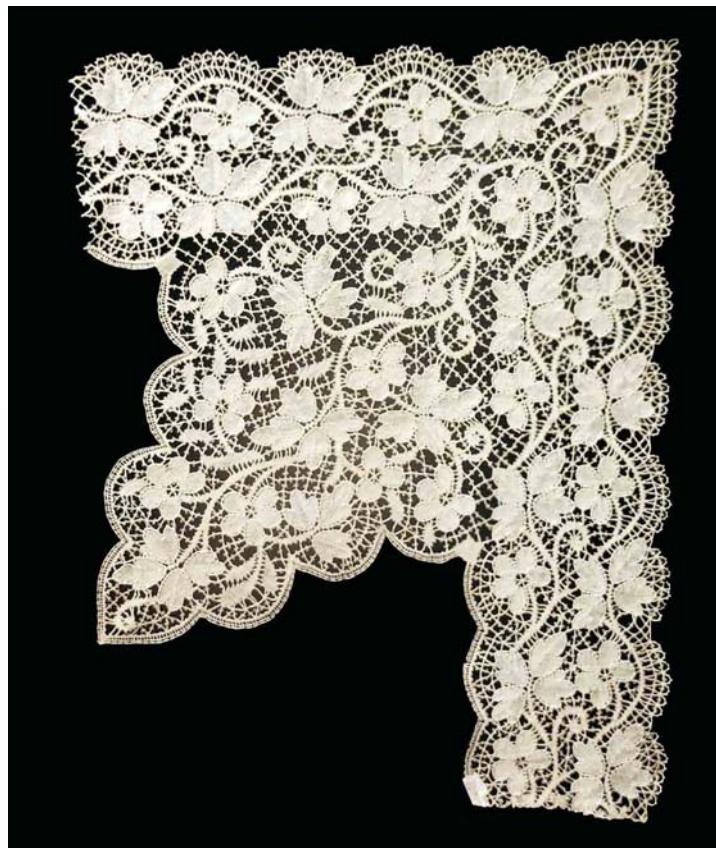
Una imagen de esta esquinera apareció publicada
en el número de *Feminal* correspondiente al 29 de
Marzo de 1914

Cantonera

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Guipur en fil de cotó i torçal
40 x 52 cm
Núm. 4, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 113

Esquinera

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Guipur en hilo de algodón y torzal
40 x 52 cm
Núm. 4, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 113

**Cantonera**

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Guipur en fil de cotó i torçal
50 x 50 cm
Matrís datades el setembre de 1922
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 1487

Esquinera

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Guipur en hilo de algodón y torzal
50 x 50 cm
Matrices fechadas en septiembre de 1922
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 1487



Joc de llit amb puntes realitzades per la Casa Castells

Segons projecte de Marià Castells i Simon

Guipur en fil de cotó i torçal

250 x 300 cm

Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 413

Aquest joc de llit pertanyia a un cosí dels germans Castells, Joan Abadal, les dues inicials del qual estan brodades al llençol. Les matrius de la punta estan datades a començaments de 1908 i van tornar a ser picades el 1909, 1910 i 1916.

Juego de cama con encajes realizados por la Casa Castells

Según proyecto de Marià Castells i Simon

Guipur en hilo de algodón y torzal

250 x 300 cm

Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 413

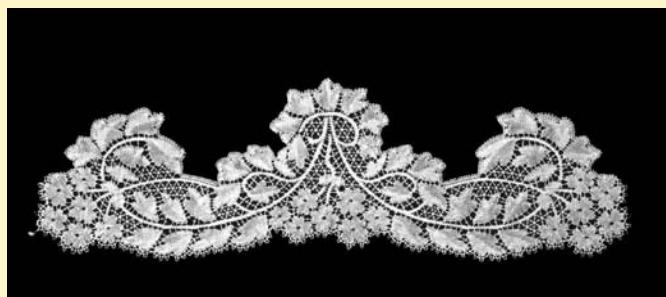
Este juego de cama pertenecía a primo de los hermanos Castells, Joan Abadal, las dos iniciales del cual están bordadas en la sábana. Las matrices del encaje están fechadas a principios de 1908 y volvieron a ser picadas en 1909, 1910 y 1916.

Punta per a joc de llit

Fotografia de Joaquim Castells
Núm. 133, catalogació Castells

Punta para juego de cama

Fotografía de Joaquim Castells
Núm. 133, catalogación Castells



Punta per a coixinera

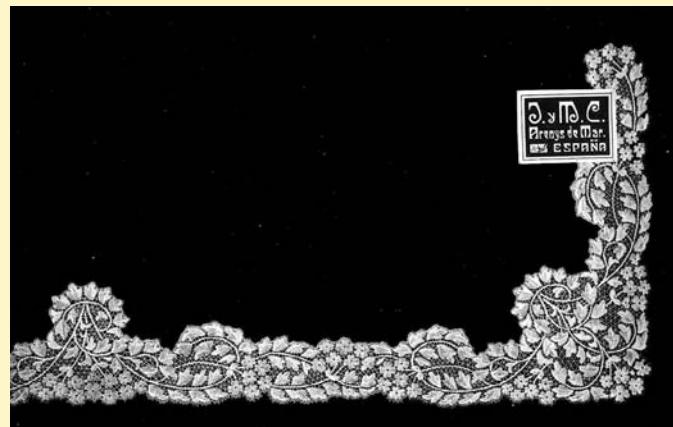
Fotografia de Joaquim Castells

Núm. 133 bis, catalogació Castells

Encaje para cojinera

Fotografía de Joaquim Castells

Núm. 133 bis, catalogación Castells



Marià Castells, dissenyador tèxtil

Com a conseqüència de la renaixença cultural i de l'auge del sentiment nacionalista viscudes a Catalunya des de mitjan segle xix, no hi va haver associació o entitat catalana, del tipus que fos, que no comptés amb un penó, estandard o senyera pròpia. Durant el Modernisme moltes d'aquestes insígnies van ser encarregades a artistes plàstics i arquitectes, alguns locals i altres de renom.¹

Al tombant dels segles xix i xx, trobem documentat aquest ressorgiment del “senyerisme” en nombroses poblacions del Maresme. L'arquitecte Eduard Ferrés, per exemple, dissenyava l'any 1898 els estàndards pel Centre Catalanista de Vilassar de Mar.² El 1916 Ignasi Mas –arquitecte del Mercat Municipal d'Arenys de Mar– projectava un disseny pel penó de l'Orfeó de Sant Pol, confeccionat a Can Jorba.³ L'arquitecte Joan Amigó i Barriga creava per la seva banda la senyera modernista de *Gent Nova*, una entitat catalanista de Badalona, població de la qual Amigó n'era originari.

Els principals comitents d'aquestes obres tèxtils, estretament relacionades amb el ressorgir medievalista de l'època, van ser els orfeons –hereus del moviment coral promogut per Anselm Clavé–, com també els Sometents Armats. A Arenys de Mar, foren ambdues entitats les que encarregaren a Marià Castells i Simon, en dos moments diferents, el disseny dels respectius penons.

La senyera de l'Orfeó Seràfic Marià

L'Orfeó Seràfic Marià d'Arenys de Mar, sorgit de la Joventut Seràfica de la Mare de Déu de la Misericòrdia, es fundà el 1908.⁴ Dos anys més tard, l'arenyenc Eloi Riera, deixeble d'Enric Granados, va ser nomenat el seu director. A ell l'Orfeó li deu la fama que va arribar a adquirir arreu en molt poc temps. Aquest grup de cantaires –al principi només constituït per homes– no era l'única societat coral amb la que comptava Arenys de Mar. Des de la segona meitat del segle xix en aquesta població hi havia el Cor l'Esperança, el penó del qual havia estat beneït l'1 de gener de 1864.⁵

L'orfeó dels Seràfics va fer la primera actuació el 2 de febrer de 1908, a l'església dels Pares Caputxins d'Arenys. Però per ser com la resta d'orfeons del país, només li faltava una senyera. El setembre de 1909 s'anunciaren a la premsa local els Jocs Florals organitzats pel Consell de la Joventut Seràfica. Un dels actes que es durien a terme amb motiu d'aquell esdeveniment seria l'estrena d'un penó, “una verdadera joya de riquesa y gust artístic” que havia estat encarregada mesos abans a un dels membres del cor: Marià Castells i Simon.⁶

A les 10 hores del matí del dia 26 de setembre de 1909, a l'església dels Caputxins d'Arenys de Mar, va tenir lloc en un ofici solemne

1.- Joan Rubió i Bellver, Antoni Maria Gallissà o Rafael Masó, van ser alguns dels arquitectes catalans de renom que van projectar senyeres o penons en més d'una ocasió.

2.- *La Costa de Llevant*, 15 de maig de 1898, núm. 20, p. 10.

3.- *Ibidem*, 27 de febrer de 1916, núm. 9, p.6. En el número del 18 de juny del mateix any es parla de la benedicció d'aquesta senyera.

4.- Lipà, Manuel M. de. “Orfeó Seràfic Marià de Juventud Seràfica”. *Alverna, butlletí bimestral de la Joventut Seràfica*, núm. 28, p. 22-25.

5.- Conservem una imatge del penó de la Societat Coral l'Esperança, en una fotografia del 1928 inclosa dins: *Ateneo Arenyense. Fotografías concernientes a Arenys de Mar*, tom II, p. 31 (Ateneu Arenyenc).

6.- *La Costa de Llevant*, 25 de setembre de 1909, núm. 38, p.4 i 5.

Marià Castells, diseñador textil

Como consecuencia del renacimiento cultural y del auge del sentimiento nacionalista vividos en Cataluña desde mediados de siglo XIX, no hubo asociación o entidad catalana, del tipo que fuera, que no contara con un pendón, estandarte o bandera propia. Durante el Modernismo muchas de estas insignias fueron encargadas a artistas plásticos y arquitectos, algunos locales y otros de reconocida trayectoria.¹

A finales del siglo XIX y principios del XX, encontramos documentado este resurgimiento del “senyerisme” en numerosas poblaciones del Maresme. El arquitecto Eduard Ferrés, por ejemplo, diseñaba en 1898 los estandartes para el Centro Catalanista de Vilassar de Mar.² En 1916 Ignasi Mas –arquitecto del Mercado Municipal de Arenys de Mar– proyectaba un diseño para el pendón del Orfeón de Sant Pol, confeccionado en Can Jorba.³ El arquitecto Joan Amigó i Barriga creaba por su parte la bandera modernista de Gent Nova, una entidad catalanista de Badalona, población de la cual Amigó era originario.

Los principales comitentes de estas obras textiles, estrechamente relacionadas con el resurgir medievalista de la época, fueron los orfeones –herederos del movimiento coral promovido por Anselm Clavé–, como también los Somatenes Armados. En Arenys de Mar, fueron ambas entidades las que encargaron a Marià Castells i Simon, en dos momentos diferentes, el diseño de los respectivos pendones.

La bandera del Orfeón Seráfico Mariano

El Orfeón Seráfico Mariano de Arenys de Mar, surgido de la Juventud Seráfica de la Virgen de la Misericordia, se fundó en 1908.⁴ Dos años más tarde, el areñense Eloi Riera, discípulo de Enrique Granados, fue nombrado su director. A él se debe la fama que el Orfeón llegó a adquirir por todas partes en muy poco tiempo. Este grupo de cantores –al principio sólo constituido por hombres– no era la única sociedad coral con la que contaba Arenys de Mar. Desde la segunda mitad del siglo XIX en esta población existía el Coro la Esperanza, el pendón del cual había sido bendecido el 1 de enero de 1864.⁵

El Orfeón de los Seráficos hizo su primera actuación el 2 de febrero de 1908, en la iglesia de los Padres Capuchinos de Arenys. Pero para poder ser como el resto de orfeones del país, sólo le faltaba una bandera. En septiembre de 1909 se anunciaron en la prensa local los Juegos Florales organizados por el Consejo de la Juventud Seráfica. Uno de los actos que se llevarían a cabo con motivo de aquel acontecimiento sería el estreno de un pendón, “una verdadera joya de riqueza y gusto artístico” que había sido encargada meses antes a uno de los miembros del coro: Marià Castells i Simon.⁶

A las 10 horas de la mañana del día 26 de septiembre de 1909, en la iglesia de los Capuchinos de Arenys de Mar, tuvo lugar en un oficio solemne la bendición de aquella bandera “proyectada por el joven

1. - Joan Rubió i Bellver, Antoni Maria Gallissà o Rafael Masó, fueron algunos de los arquitectos catalanes de renombre que proyectaron banderas o pendones en más de una ocasión.

2. - *La Costa de Llevant*, 15 de mayo de 1898, núm. 20, p. 10.

3. - *Ibidem*, 27 de febrero de 1916, núm. 9, p. 6. En el número del 18 de junio del mismo año se habla de la bendición de esta bandera.

4. - Lipà, Manuel M. de. “Orfeó Seràfic Marià de Joventut Seràfica”, *Alverna, butlletí bimestral de la Joventut Seràfica*, núm. 28, p. 22-25.

5. - Conservamos una imagen del pendón de la Sociedad Coral la Esperanza, en una fotografía de 1928 incluida dentro de: *Ateneo Arenyense. Fotografías concernientes a Arenys de Mar*, tomo II, p. 31 (Ateneo Areñense).

6. - *La Costa de Llevant*, 25 de septiembre de 1909, núm. 38, p. 4 y 5.



(Fig. 1) Anvers de la senyera de l'Orfeó Seràfic d'Arenys de Mar

Segons projecte de Marià Castells i Simon Seda bordada, fil d'or i serrell en fil metàl·lic
ca. 1908-1909
135 x 65 cm
Fabricada a la Casa Calsina
Juventut Seràfica d'Arenys de Mar

(Fig. 1) Anvers de la bandera del Orfeón Seráfico de Arenys de Mar

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Seda bordada, hilo de oro y flequillo en hilo
metálico
ca. 1908-1909
135 x 65 cm
Fabricada en la Casa Calsina
Juventud Seráfica de Arenys de Mar

la benedicció d'aquella senyera “projectada per el jove artista, el benvolgut compatrici En Marià Castells, y executada en els tallers de la casa Calsina de Barcelona”.⁷ Va apadrinar la bandera el senyor Pius de Valls i Feliu, diputat provincial de Barcelona.

Es desconeix quan la Junta Directiva d'aquella entitat encarregà a Castells el projecte per a la senyera, si bé sabem que des de l'estiu del 1909 es va endegar una subscripció popular per a poder-la pagar. En aquesta col·lecta s'hi sumaven les aportacions dels orfeonistes i de tots aquells que hi volguessin col·laborar.⁸ I és que una peça com aquella, en seda i brodada amb fil d'or, tenia un cost de 2.500 pessetes.⁹ Afortunadament, la senyera de l'Orfeó Seràfic va sobreviure els estralls de la Guerra Civil.

El projecte de Castells, una vegada confeccionat, va resultar un treball extraordinari tant pel seu disseny, de formes entre neogotitzants i modernistes, com per la simbologia de tot el que s'hi representava i que devia venir fixada per qui va encarregar l'obra.¹⁰

L'anvers del penó (Fig. 1) està format per un drap blau cel, rematat per una franja horitzontal superior, del color marró de l'hàbit caputxí. Al centre d'aquesta franja hi ha l'emblema franciscà, amb els dos braços creuats i la creu, símbol de sant Francesc. Flanquegen aquest emblema dues dates memorables tant per a l'orqueó com per a l'entitat que el fundà: 1908 –any de fundació del cor– i 1209 –l'època de la vocació del Seràfic Pare. Els cardots daurats que s'escampen pel fons simbolitzen l'orde menor de penitència.

De l'extrem esquerre d'aquesta faixa superior, sota l'any 1209, en surt una franja vertical amb les quatre barres catalanes que finalitzen amb l'escut tradicional d'Arenys de Mar, voltat també per les fulles dels escardots. D'aquestes fulles, símbol de l'esperit franciscà, n'acaben sortint uns pomells de lliris blancs, típicament modernistes, metàfora visual de la Joventut Seràfica nascuda del pensament franciscà. Aquestes flors embolcallen una lira, simbolitzant la secció coral d'aquesta entitat.

El centre del penó és presidit pel lema *Orfeó Seràfic*. Enmig d'ambdues paraules hi ha un original nom de Maria, patrona del cor. Això explica el color blau cel d'aquesta part del penó, igual que el color del mantell de la Puríssima. El revers (Fig. 2) té com a fons seda blanca en la qual hi ha brodada una branca de flors de carminades roses: els colors blancs i vermells simbolitzen la pureesa i joventut. En la part central, d'altra banda, es llegeix el nom de l'entitat mare: “Joventut Seràfica de Arenys de Mar”.

7.- *La Costa de Llevant*, 2 d'octubre de 1909, p. 5.

8.- *La Veu de la Costa*, 18 de juliol de 1909, p. 6 i en el número de 29 d'agost de 1909, p. 6.

9.- Al capítol XVIII de les seves memòries Maimí parlava de la senyera de l'Orfeó Seràfic. *Alverna*, butlletí bimestral de la Joventut Seràfica, setembre-octubre de 1955, p. 4-5.

10.- *Ibidem*

artista, el querido compatriota Marià Castells, y ejecutada en los talleres de la casa Calsina de Barcelona".⁷ Apadrinó la bandera el señor Pius de Valls i Feliu, diputado provincial de Barcelona

Se desconoce cuándo la Junta Directiva de aquella entidad encargó a Castells el proyecto para la bandera, si bien se sabe que desde el verano de 1909 se emprendió una suscripción popular para poder pagarla. En esta colecta se sumaban las aportaciones de los orfeonistas y de todos aquéllos que quisieran colaborar.⁸ Y es que una pieza como aquélla, en seda y bordada con hilo de oro, tenía un coste de 2.500 pesetas.⁹ Afortunadamente, la bandera del Orfeón Seráfico sobrevivió a los estragos de la Guerra Civil.

El proyecto de Castells, una vez confeccionado, resultó un trabajo extraordinario tanto por su diseño, de formas entre neogóticas y modernistas, como por la simbología de todo lo que se representaba y que debió venir fijada por quien encargó la obra.¹⁰

El anverso del pendón (Fig. 1) está formado por un trapo azul celeste, rematado por una franja horizontal superior, del color marrón del hábito capuchino. En el centro de esta franja está el emblema franciscano, con los dos brazos cruzados y la cruz, símbolo de San Francisco. Flanquean este emblema dos fechas memorables tanto para el orfeón como para la entidad que lo fundó: 1908 –año de fundación del coro– y 1209 –la época de la vocación del Seráfico Padre. Los cardos dorados que se esparcen por el fondo simbolizan la orden menor de penitencia. Del extremo izquierdo de esta faja superior, bajo el año 1209, sale una franja vertical con las cuatro barras catalanas que finalizan con el escudo tradicional de Arenys de Mar, abovedado también por las hojas de los cardos. De estas hojas, símbolo del espíritu franciscano, acaban saliendo unos ramos de lirios blancos, típicamente modernistas, metáfora visual de la Juventud Seráfica nacida del pensamiento franciscano. Estas flores envuelven una lira, simbolizando la sección coral de esta entidad.

El centro del pendón está presidido por el lema "Orfeó Seràfich". En el centro de ambas palabras se encuentra un original nombre de María, patrona del coro. Eso explica el color azul celeste de esta parte del pendón, igual que el color del manto de la Purísima. El reverso (Fig. 2) tiene como fondo seda blanca en la cual hay bordada un ramo de flores de acarminadas rosas: los colores blancos y rojos simbolizan la pureza y juventud. En la parte central, por otra parte, se lee el nombre de la entidad madre: "Juventud Seráfica de Arenys de Mar".



(Fig. 2) Reverso de la senyera de l'Orfeó Seràfic d'Arenys de Mar

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Seda brodada, fil d'or i serrell en fil
metàl·lic
ca. 1908-1909
135 x 65 cm
Fabricada a la Casa Calsina
Joventut Seràfica d'Arenys de Mar

(Fig. 2) Reverso de la bandera del Orfeón Seráfico de Arenys de Mar

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Seda bordada, hilo de oro y flequillo en
hilo metálico
ca. 1908-1909
135 x 65 cm
Fabricada en la Casa Calsina
Juventud Seráfica de Arenys de Mar

7.- *La Costa de Llevant*, 2 de octubre de 1909, núm. 39, p. 5.

8.- *La Veu de la Costa*, 18 de julio de 1909, p. 6 y en el número de 29 de agosto de 1909, p. 6.

9.- En el capítulo XVIII de sus memorias Maimí hablaba de la bandera del Orfeón Seráfico. *Alverna, butlletí bimestral de la Joventut Seràfica*, septiembre-octubre de 1955, p. 4-5.

10.- *Ibidem*.

Avui en dia decora la part baixa del penó un serrell de senzilla passamaneria daurada, en substitució del primigeni, molt més elaborat i que es pot veure a les fotografies que Joaquim Castells va fer de la peça. En aquestes instantànies també es pot veure els pals originals de la bandera que segurament van ser reaprofitats per a la nova bandera de la coral, inaugurada als anys cinquanta.¹¹ Fixada entre el pal vertical i l'horizontal, en penja una corda franciscana, a manera de cíngol, rematada en els extrems per unes borles de passamaneria.

Marià Castells i Simon, com a terciari franciscà que era, va col·laborar sempre amb la Joventut Seràfica. Com deixà escrit el músic arenenc Xavier Maimí, amic de Castells i membre de la mateixa entitat, el rander “*fou sempre un bon orfeonista al'ensems que excel·lent dibuxant i pintor. Dels moments lliures que tenia, n'esmerçava una gran part de treballs per a nosaltres i pel Convent*”.¹²

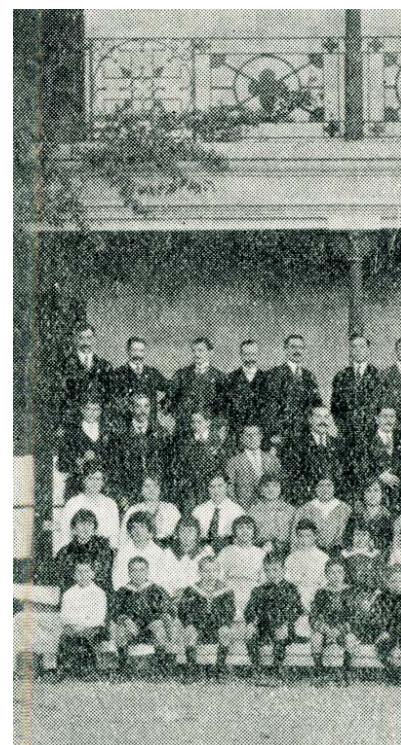
Un dels dibuixos més monumentals realitzats per Castells va ser per a la seu que els Seràfics tenien llavors a la riera Fidel Fita, a tocar de la destil·leria Mollfulleda. El pare Ezequiel li va encarregar pintar un gran quadre en el que hi hagués representat un frondós arbre, símbol d'aquella associació. La soca era l'Orde Tercera, a la que Marià pertanyia; l'esvelt tronc, d'altra banda, era la Joventut Seràfica. Les seves branques representaven les diverses seccions, amb els seus respectius noms. El quadre, segons recorden els qui el veieren exposat a la Sala de Junes, feia tres metres d'alçada i quasi metre i mig d'amplada. Malauradament, “*fou destruït pels rojos, l'any 1936*”.¹³

Una altra de les obres projectades per Marià Castells per a la Joventut Seràfica va ser una bandera que tenia com a objectiu distingir la seu de l'entitat de la resta de cases dels costats. Hissada des del balcó principal, era dividida des de lluny. Va ser beneïda el 21 de febrer de 1915, pel pare Joaquim de Llavaneres.¹⁴ Aquesta peça tèxtil era de grans dimensions; l'asta de la qual penjava mesurava sis metres. Era feta amb tela de llana de color blanc que servia de fons a una creu que anava de dalt a baix, de color blau. Dintre d'aquesta n'hi havia una altra de la mateixa llargada però més estreta, del to de l'hàbit franciscà. En l'encreuament

dels braços, sobre un fons vermell, hi havia representat l'emblema marià. “*El Sr. Marian Castells autor de projecte i de tants altres a casa nostra, deia: el blanc, simbolitza la joventut; el blau i el castany, els patronatges de la Immaculada i del Seràfic Pare Sant Francesc*”¹⁵

La bandera del Sometent Armat

El Sometent Armat era una institució d'autodefensa de caràcter civil, i al principi, d'àmbit rural, que tenia els seus orígens a l'Edat Mitjana. Amb les guerres carlines del segle XIX va tornar a adquirir



imatge de l'Orfeó Seràfic Marià al pati de l'Asil de les Germanetes d'Arenys de Mar

Al nivell superior, al centre, es veu el penó del cor.

Fotografia publicada a la revista *Alverna, butlletí bimestral de la Joventut Seràfica*.

Imagen del Orfeón Seráfico Mariano en el patio del Asilo de las Hermanitas de Arenys de Mar

En el nivel superior, en el centro, se ve el pendón del coro.

Fotografía publicada en la revista *Alverna, butlletí bimestral de la Joventut Seràfica*.

11.- El 1958, Marcel·lí Vila, deixeble de Marià Castells, dissenyava una altra senyera, beneïda el 7 de juny del mateix any. *Alverna, butlletí bimestral de la Joventut Seràfica*, maig-juny 1959, p. 7.

12.- *Ibidem*, setembre-octubre de 1955, p. 5.

13.- *Ibidem*, maig-juny de 1954, p. 6.

14.- *La Costa de Llevant*, 7 de març de 1915, núm. 10, p. 6.

15.- *Alverna, butlletí bimestral de la Joventut Seràfica*, octubre-novembre de 1956, núm. 31, p. 13.

Hoy en día decora la parte baja del pendón un flequillo de sencilla pasamanería dorada, en sustitución del primigenio, mucho más elaborado y que se puede ver en las fotografías que Joaquim Castells hizo de la pieza. En estas instantáneas también se pueden ver los palos originales de la bandera que seguramente fueron reaprovechados para la nueva bandera de la coral, inaugurada en los años cincuenta.¹¹ Fijada entre el palo vertical y el horizontal, cuelga una cuerda franciscana, a manera de cíngulo, rematada en los extremos por unas borlas de pasamanería.



Marià Castells i Simon, como terciario franciscano que era, colaboró siempre con la Juventud Seráfica. Como dejó escrito el músico areñense Xavier Maimí, amigo de Castells y miembro de la misma entidad, el encajero “*fue siempre un buen orfeonista al mismo tiempo que excelente dibujante y pintor. De los momentos libres que tenía, empleaba una gran parte en trabajos para nosotros y para el Convento*”.¹²

Uno de los dibujos más monumentales realizados por Castells fue para la sede que los Seráficos tenían entonces en la riera Fidel Fita, junto a la destilería Mollfulleda. El padre Ezequiel le encargó pintar un gran cuadro en el que hubiera representado un frondoso árbol, símbolo de aquella asociación. La cepa era la Orden Tercera, a la que Marià pertenecía; el esbelto tronco, por otra parte, era la Juventud Seráfica. Sus ramas representaban las diversas secciones, con sus respectivos nombres. El cuadro, según recuerdan los que lo vieron expuesto en la Sala de Juntas, media tres metros de altura y casi metro y medio de anchura. Desafortunadamente, “*fue destruido por los rojos, en el año 1936*”.¹³

Otra de las obras proyectadas por Marià Castells para la Juventud Seráfica fue una bandera que tenía como objetivo distinguir la sede de la entidad del resto de casas cercanas. Izada desde el balcón principal, era divisada desde lejos. Fue bendecida el 21 de febrero de 1915, por el padre Joaquim de Llavaneres.¹⁴ Esta pieza textil era de grandes dimensiones; el asta de la cual colgaba media seis metros. Estaba hecha con tela de lana de color blanco que servía de fondo a una cruz que iba de arriba abajo, de color azul. Dentro de ésta había otra de la misma longitud pero más estrecha, del tono del hábito franciscano. En el cruce de los brazos, sobre un fondo rojo, había representado el emblema mariano. “*El Sr. Marian Castells autor de proyecto y de tantos otros en casa nuestra, decía: el blanco, simboliza la juventud; el azul y el castaño, los patronazgos de Immaculada y del Seráfico Padre San Francisco*”.¹⁵

La bandera del Somatén Armado

El Somatén Armado era una institución de autodefensa de carácter civil, y al principio, de ámbito rural, que tenía sus orígenes a la Edad

11.- En 1958, Marcel·lí Vila, discípulo de Marià Castells, diseñaba otra bandera, bendecida el 7 de junio del mismo año. *Alverna, butlletí bimestral de la Juventut Seràfica*, mayo-junio 1959, p. 7.

12.- *Ibidem*, septiembre-octubre de 1955, p. 5.

13.- *Ibidem*, mayo-junio de 1954, p. 6.

14.- *La Costa de Llevant*, 7 de marzo de 1915, núm. 10, p. 6.

15.- *Alverna, butlletí bimestral de la Juventut Seràfica*, octubre-noviembre de 1956, núm. 31, p. 13.

(Fig. 3) Projecte per a la bandera del Sometent Armat d'Arenys de Mar

Marià Castells i Simon
Aquarela sobre paper
1919
62 x 48 cm
Arxiu Municipal Fidel Fita

(Fig. 3) Proyecto para la bandera del Sometén Armado de Arenys de Mar

Marià Castells i Simon
Acuarela sobre papel
1919
62 x 48 cm
Archivo Municipal Fidel Fita

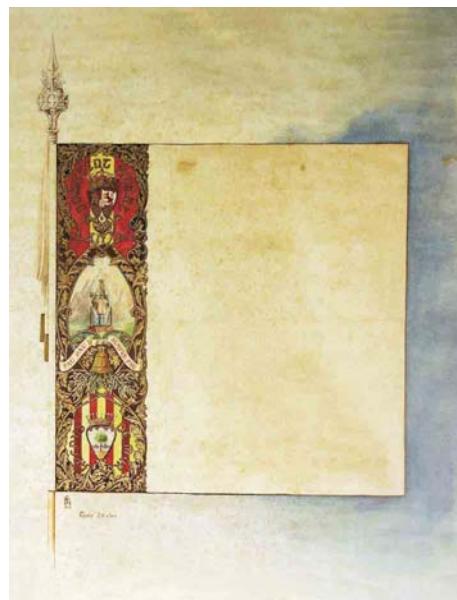


(Fig. 4) Projecte per a la bandera del Sometent Armat d'Arenys de Mar

Marià Castells i Simon
Aquarela sobre paper
1919
63 x 48 cm
Arxiu Municipal Fidel Fita

(Fig. 4) Proyecto para la bandera del Sometén Armado de Arenys de Mar

Marià Castells i Simon
Acuarela sobre papel
1919
63 x 48 cm
Archivo Municipal Fidel Fita



16.- *La Rierada*, 25 de març de 2006, núm. 269, p. 3-5.

17.- Arxiu Municipal Fidel Fita (AMFF), Fons Castells, secció gràfica.

18.- A *La Costa de Llevant*, el 19 de desembre de 1897, núm. 51, p. 5, s'anuncia que l'Associació de Sometents decideix declarar patrona la Verge de Montserrat.

19.- La campana gran situada a la part superior del campanar de l'església de Santa Maria d'Arenys encara es coneix com la campana del Sometent.

importància i a partir d'aleshores va mantenir protagonisme fins a la postguerra espanyola. Com a conseqüència de la revolució industrial, el Sometent va passar paulatinament de guàrdia rural a milícia antiobrera, especialment durant l'època de la Restauració, entre els anys 1875 i 1923. Dissolt el 1939 pel franquisme, el 1945 el mateix règim el refundava per a combatre el maquis al camp. L'any 1978 fou definitivament dissolt.¹⁶

A Arenys de Mar la funció bàsica del Sometent era de suport a les forces d'ordre públic, prevenció de robatoris i col·laboració en cas d'accidents i incendis. Per als esdeveniments socials i religiosos en els quals participava, els seus membres van creure necessària la confecció d'una bandera que els identifiqués visualment. Per això no van dubtar a encarregar l'empresa a Marià Castells i Simon. Era el 1919, deu anys després del disseny del penó de l'Orfeó Seràfic.

L'Arxiu Municipal Fidel Fita conserva tres projectes de bandera realitzats per Castells per a aquesta institució.¹⁷ El disseny escollit pel *Comandant General de la Comendància General de los Sometens de Cataluña*, dibuixat el 1920, és una mena de barreja tipològica i temàtica dels dos altres projectes rebutjats, datats ambdós el 1919 (Fig. 3 i 4).

El projecte triat (Fig. 5) presentava una tela quadrada de color porpra intens la qual era travessada en diagonal, d'angle a angle, per una franja en la qual s'hi representaven els motius típics a les banderes del sometent. A la part superior d'aquesta franja en diagonal, sobre un fons format per la bandera espanyola, hi ha brodat l'escut monàrquic envoltat de les paraules *Sometent Armat*. A la part central, sobre un paisatge amb les muntanyes de Montserrat, hi ha la "moreneta", *patrona generala* d'aquesta institució.¹⁸ A sota s'hi veu una campana, —la que es tocava en els moments d'urgència en què es necessitava l'ajuda del sometent— de la qual en surten unes branques d'olivera.¹⁹ En el centre d'aquesta campana hi ha dibuixat l'any 1920. En el registre inferior, sobre les quatre barres, s'hi veu l'escut d'Arenys de Mar i el lema *Pau, Pau i sempre Pau*. Tota aquesta franja en diagonal és flanquejada per uns motius decoratius a manera de fulles de card i rocalles. Aquesta bandera, a diferència de la de l'Orfeó Seràfic, no té revers.

El Sometent Armat el formava gent procedent de diversos sectors de la societat; tant hi podia haver espanyolistes com catalanistes de la Lliga Regionalista. Això explica que a les seves senyeres hi convisquin la bandera espanyola i la catalana; la primera en representació de la

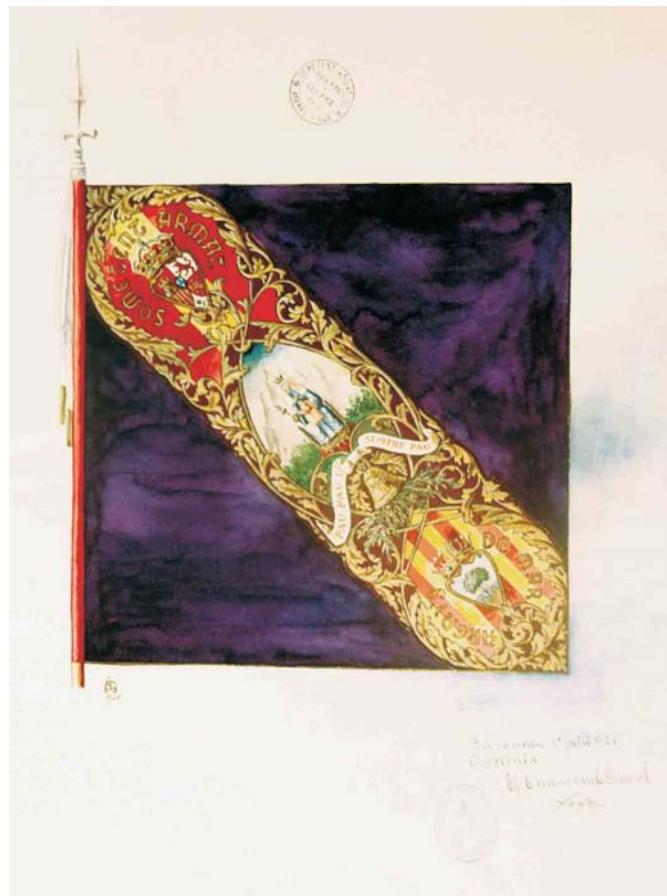
Media. Con las guerras carlistas del siglo XIX volvió a adquirir importancia y a partir de entonces mantuvo protagonismo hasta la posguerra española. Como consecuencia de la revolución industrial, el Somatén pasó paulatinamente de guardia rural a milicia antiobrera, especialmente durante la época de la Restauración, entre los años 1875 y 1923. Disuelto en 1939 por el franquismo, en 1945 el mismo régimen lo refundaba para combatir a los maquis en el campo. En el año 1978 fue definitivamente disuelto.¹⁶

En Arenys de Mar la función básica del Somatén era de apoyo a las fuerzas de orden público, prevención de robos y colaboración en caso de accidentes e incendios. Para los acontecimientos sociales y religiosos en los cuales participaba, sus miembros creyeron necesaria la confección de una bandera que los identificara visualmente. Por eso no dudaron a encargar la empresa a Marià Castells i Simon. Era en 1919, diez años después del diseño del pendón del Orfeón Seráfico.

El Archivo Municipal Fidel Fita conserva tres proyectos de bandera realizados por Castells para esta institución.¹⁷ El diseño escogido por el Comandante General de la Comandancia General de los Somatens de Cataluña, dibujado en 1920, es una especie de mezcla tipológica y temática de los dos otros proyectos rechazados, fechados ambos en 1919 (Fig. 3 i 4).

El proyecto escogido (Fig. 5) presentaba una tela cuadrada de color púrpura intenso la cual estaba atravesada en diagonal, de ángulo a ángulo, por una franja en la cual se representaban los motivos típicos de las banderas del somatén. En la parte superior de esta franja en diagonal, sobre un fondo formado por la bandera española, aparece bordado el escudo monárquico rodeado de las palabras Somatén Armado. En la parte central, sobre un paisaje con las montañas de Montserrat, está la "moreneta", patrona generala de esta institución.¹⁸ Abajo se ve una campana –la que se tocaba en los momentos de urgencia en que se necesitaba la ayuda del somatén–, de la que salen unas ramas de olivo.¹⁹ En el centro de esta campana se ve dibujado el año 1920. En el registro inferior, sobre las cuatro barras, se sobrepone el escudo de Arenys de Mar y el lema Paz, Paz y siempre Paz. Toda esta franja en diagonal está flanqueada por unos motivos decorativos a manera de hojas de cardo y rocallas. Esta bandera, a diferencia de la del Orfeón Seráfico, no tiene reverso.

El Somatén Armado lo formaba gente procedente de diversos sectores de la sociedad; tanto podía haber españolistas como catalanistas de la Liga Regionalista. Eso explica que en sus banderas convivan la bandera



(Fig. 5) Projecte definitiu per a la bandera del Sometent Armat d'Arenys de Mar

Marià Castells i Simon
Aquarel·la sobre paper
1920
49 x 61 cm
Arxiu Municipal Fidel Fita

(Fig. 5) Proyecto definitivo para la bandera del Somatén Armado de Arenys de Mar

Marià Castells i Simon
Acuarela sobre papel
1920
49 x 61 cm
Archivo Municipal Fidel Fita

16.- *La Rierada*, 25 de marzo de 2006, núm. 269, p. 3-5.

17.- Archivo Municipal Fidel Fita (AMFF), Fondo Castells, sección gráfica.

18.- En *La Costa de Llevant*, el 19 de diciembre de 1897, núm. 51, p. 5, se anuncia que la Asociación de Somatenes ha decidido declarar patrona a la Virgen de Montserrat.

19.- La campana grande situada en la parte superior del campanario de la iglesia de Santa María de Arenys todavía se conoce como la campana del Somatén.

Bandera del Sometent Armat d'Arenys de Mar

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Ras, seda brodada i fil d'or
1920
135 x 118 cm
Realitzada als Magatzems Jorba
Museu d'Arenys de Mar

Bandera del Somatén Armado de Arenys de Mar

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Raso, seda bordada e hilo de oro
1920
135 x 118 cm
Realizada en los Almacenes Jorba
Museo de Arenys de Mar



submissió a l'estat –típica dels terratinents o la burgesia conservadora i reaccionària que formaven la part principal del Sometent–, la segona, com a símbol del nacionalisme català i catòlic.

En el cas de la senyera del sometent arenyenc, una franja vermella de la bandera d'Espanya va ser substituïda –molt segurament a començament dels anys trenta– per una tira morada, esdevenint el símbol de la República. Per això no es va dubtar a retallar els brodats necessaris i tornar a cosir-los.

El penó del Sometent Armat arenyenc, com tants d'altres arreu del país, va ser confeccionat en els cèlebres Magatzems Jorba de Manresa –especialitzats en senyeres per a sometents i orfeons. La

senyera del sometent de Castellbell i el Vilar, també realitzada a Can Jorba, és amb la seva composició en diagonal molt similar a la dissenyada per Marià Castells.²⁰

La bandera resultant, conservada actualment al Museu d'Arenys de Mar, és un excel·lent treball tèxtil en el qual les brodadores van saber passar al fil la riquesa cromàtica i del dibuix del projecte ideat per Marià Castells. La seva benedicció va tenir lloc el 14 d'abril de 1921, en un ofici celebrat a la Capella del Santíssim de la parròquia arenense de Santa Maria.²¹ El *cabo* en aquell moment era Don Francisco Castelló i Solà, que anys abans havia estat alcalde d'Arenys.

20.- *Revista Ilustrada Jorba*, núm. 114, desembre de 1918, p. 92.

21.- *La Costa de Llevant*, 24 d'abril de 1921, núm. 15, p. 6.

española y la catalana; la primera en representación de la sumisión al estado –típica de los terratenientes o la burguesía conservadora y reaccionaria que formaban la parte principal del Somatén–, la segunda, como símbolo del nacionalismo catalán y católico.

En el caso de la bandera del somatén areñense, una franja roja de la bandera de España fue sustituida –muy seguramente a comienzo de los años treinta– por una tira morada, convirtiéndose en el símbolo de la República. Por eso no se dudó en recortar los bordados necesarios y volver a coserlos.

El pendón del Somatén Armado areñense, como tantos otros por todo el país, fue confeccionado en los célebres Almacenes Jorba de Manresa –especializados en banderas para somatenes y orfeones. La bandera del somatén de Castellbell i el Vilar, también realizada en Can Jorba, es con su composición en diagonal muy similar a la diseñada por Marià Castells.²⁰

La bandera resultante, conservada actualmente en el Museo de Arenys de Mar, es un excelente trabajo textil en el cual las bordadoras supieron pasar al hilo la riqueza cromática y del dibujo del proyecto ideado por Marià Castells. Su bendición tuvo lugar el 14 de abril de 1921, en un oficio celebrado en la Capilla del Santísimo de la parroquia areñense de Santa María.²¹ El cabo en aquel momento era Don Francisco Castelló y Solana, que años antes había sido alcalde de Arenys.



Imagen de la bendición de la bandera del Sometent Armat d'Arenys de Mar

14 d'abril de 1921
Arxiu Municipal Fidel Fita

Imagen de la bendición de la bandera del Somatén Armado de Arenys de Mar

14 de abril de 1921
Arxivo Municipal Fidel Fita

20.- Revista Ilustrada Jorba, núm. 114, diciembre de 1918, p. 92.

21.- La Costa de Llevant, 24 de abril de 1921, núm. 15, p. 6.

Un jardí modernista¹

El món floral i vegetal ha estat tradicionalment una de les temàtiques més recurrents en les arts decoratives, especialment durant el Modernisme. Flors i plantes, en tota la seva diversitat, van ser font d'inspiració constant al llarg de la trajectòria artística i professional de Marià Castells i Simon, des dels seus inicis fins als darrers dies. L'arenyenc, com a bon modernista, va fer d'aquests motius naturals la base de la gran majoria de les seves creacions per a puntes i blondes, en primer terme, però també per a qualsevol altra de les seves nombroses creacions. Pètals, tiges, fullatges o fruits esdevenen per l'artista l'excusa ideal per a deixar fluir la línia, el dibuix, a la recerca de composicions sempre fresques i dinàmiques.

Mitjançant l'observació directa del natural, prenen com a model els nombrosos tractats d'ornaments publicats a l'època o sovint deixant-se endur per la imaginació, Castells va desplegar en tots els seus projectes per a puntes i blondes un frondós i ric jardí, tot creant múltiples composicions, simples o complexes, però de delicada bellesa.



Fragment de punta per a joc de llit

Guipur amb fil fi de cotó i torçal
10 x 42 cm

Se'n conserven les matrícules datades el 1915, 1916 i 1919
Núm. 90, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar,
núm. reg. 2487

Fragmento de encaje para juego de cama

Guipur con hilo fino de algodón y torzal
10 x 42 cm

Se conservan las matrices fechadas en 1915, 1916 y 1919
Núm. 90, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar,
núm. reg. 2487

1.- El títol d'aquest apartat està inspirat en *L'herbari modernista*, exposició celebrada al Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, del 14 de desembre de 2006 al 30 de juny de 2009.

Un jardín modernista¹

El mundo floral y vegetal ha sido tradicionalmente una de las temáticas más recurrentes en las artes decorativas, especialmente durante el Modernismo. Flores y plantas, en toda su diversidad, fueron fuente de inspiración constante a lo largo de la trayectoria artística y profesional de Marià Castells i Simon, desde sus inicios hasta los últimos días. El areníense, como buen modernista, hizo de estos motivos naturales la base de la gran mayoría de sus creaciones para encajes y blondas, en primer término, pero también para cualquier otra de sus numerosas creaciones. Pétalos, tallos, follajes o frutos se convierten para el artista en la excusa ideal para dejar fluir la línea, el dibujo, en busca de composiciones siempre frescas y dinámicas.

Mediante la observación directa del natural, tomando como modelo los numerosos tratados de ornamentos publicados en la época o a menudo dejándose llevarse por la imaginación, Castells desplegó en todos sus proyectos para encajes y blondas un frondoso y rico jardín, creando múltiples composiciones, simples o complejas, pero de una delicada belleza.



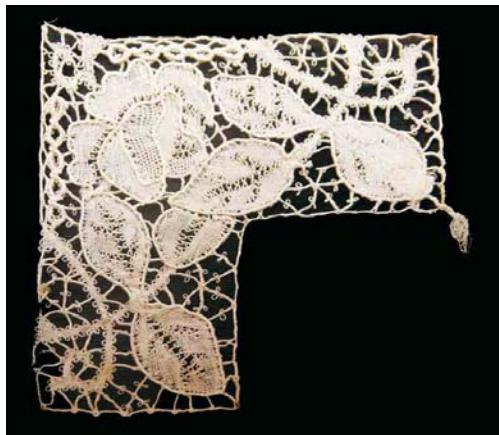
Aplic per a tovallola

Guipur amb fil de cotó i torçal
Núm. 126, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 9468
Se'n conserva el projecte datat el 31 de juliol de 1906 (Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3858)

Aplique para toalla

Guipur con hilo de algodón y torzal
Núm. 126, catalogación Castells
Museo d'Arenys de Mar, núm. reg. 9468
Se conserva el proyecto fechado el 31 de julio de 1906 (Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3858)

1.- El título de este apartado está inspirado en *El herbario modernista*, exposición celebrada en el Centro de Documentación y Museo Textil de Terrassa, del 14 de diciembre de 2006 al 30 de junio de 2009.



Aplic

Guipur en fil de cotó
7 x 10 cm

Núm. 696, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar,
núm. reg. 851

Aplique

Guipur en hilo de algodón
7 x 10 cm

Núm. 696, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar,
núm. reg. 851



Aplic de joc de llit

Guipur en fil de cotó i torçal
14 x 19 cm
Núm. 531, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 9471

D'aquesta peça se'n conserva el projecte datat el 6 de juliol de 1906 (Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3926). Aquest model també va ser emprat en la decoració de l'estand de la Casa Castells a la mostra del Balneari Lloveras el novembre de 1908.

Aplique de juego de cama

Guipur en hilo de algodón y torzal
14 x 19 cm
Núm. 531, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 9471

De esta pieza se conserva el proyecto fechado el 6 de julio de 1906 (Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3926). Este modelo también fue utilizado en la decoración del stand de la Casa Castells en la muestra del Balneario Lloveras en noviembre de 1908.

Fragment de joc de llit

Guipur en fil de cotó i torçal
8 x 60 cm

Núm. 526, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 2757

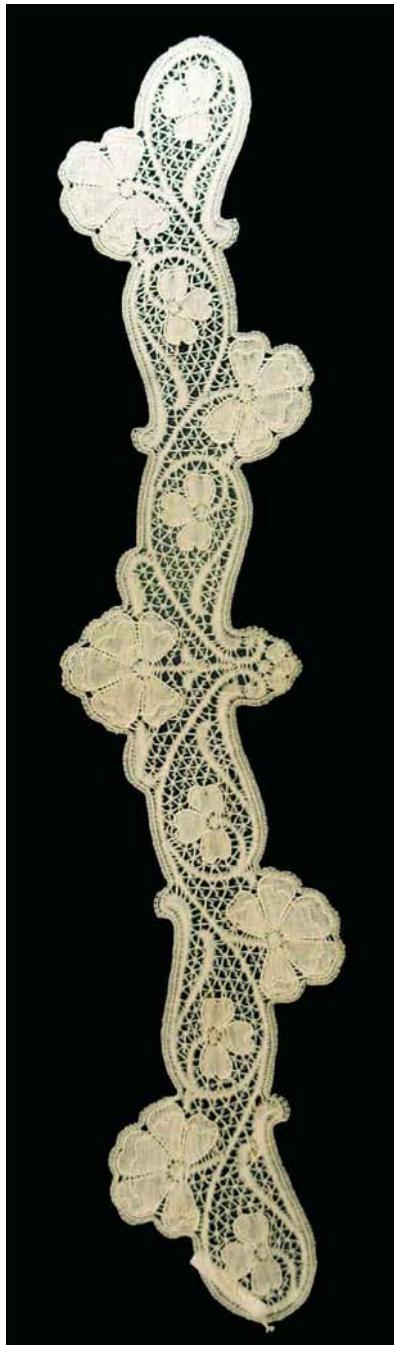
Aquest model va ser emprat en la decoració de l'estand de la Casa Castells a la mostra del Balneari Lloveras el novembre de 1908.

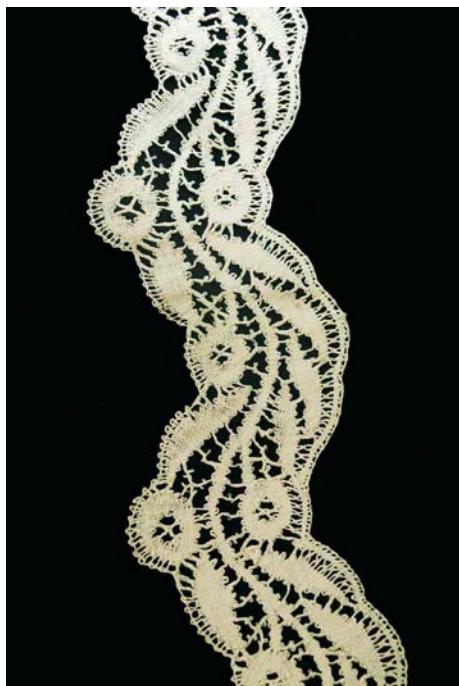
Fragmento de juego de cama

Guipur en hilo de algodón y torzal
8 x 60 cm

Núm. 526, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 2757

Este modelo fue utilizado en la decoración del stand de la Casa Castells en la muestra del Balneario Lloveras en noviembre de 1908.

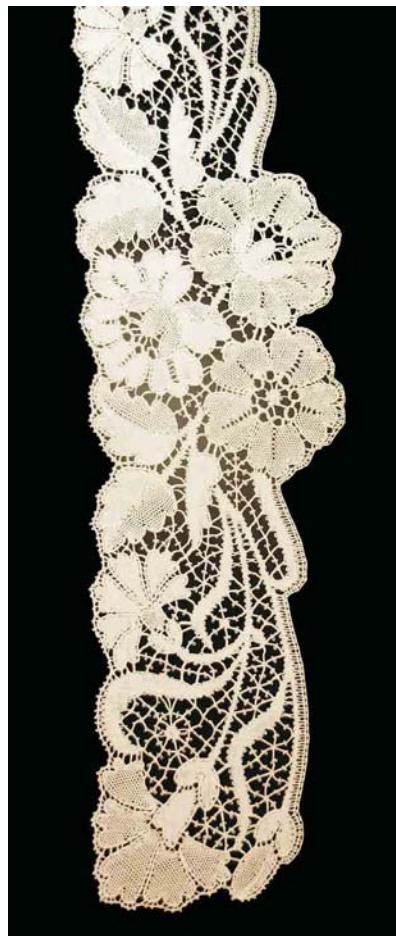


**Fragment de joc de llit**

Guipur en fil de cotó i torçal

44 x 7 cm

Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3606

**Fragmento de juego de cama**

Guipur en hilo de algodón y torzal

44 x 7 cm

Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3606

Aplic

Guipur en fil de cotó i torçal

22 x 9'5 cm

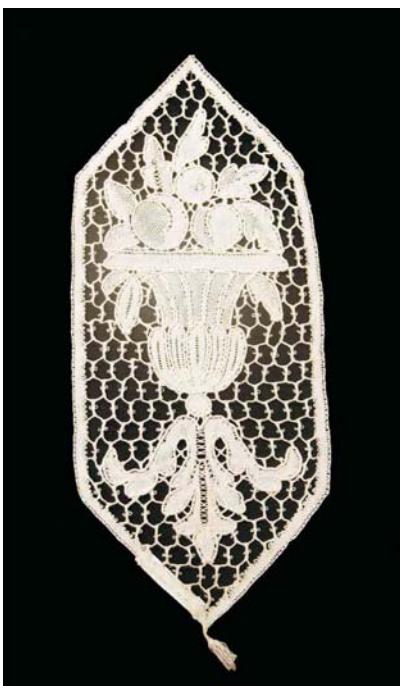
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 9510

Aplique

Guipur en hilo de algodón y torzal

22 x 9'5 cm

Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 9510

**Aplic de tovallola**

Guipur en fil de cotó i torçal

15'5 x 69 cm

Les matrius són datades el 1915

Núm. 140, catalogació Castells

Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 853

Aplique de toalla

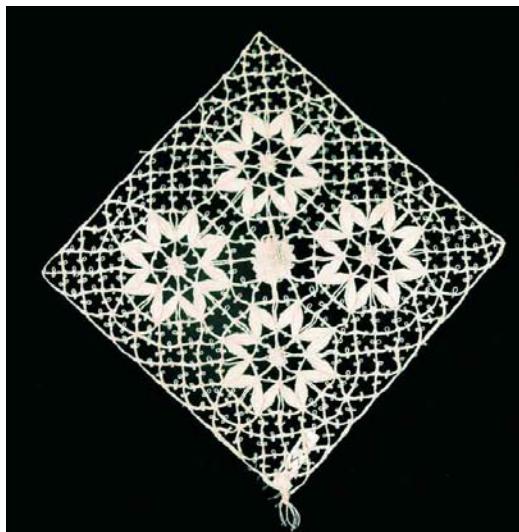
Guipur en hilo de algodón y torzal

15'5 x 69 cm

Las matrices están fechadas en 1915

Núm. 140, catalogación Castells

Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 853

**Aplic**

Guipur en fil de cotó
14 x 14 cm
Museu d'Arenys de Mar,
núm. reg. 745

**Aplice**

Guipur en fil de cotó i torçal
7 x 14 cm
Núm. 1643, catalogació
Castells
Museu d'Arenys de Mar,
núm. reg. 725

**Aplic**

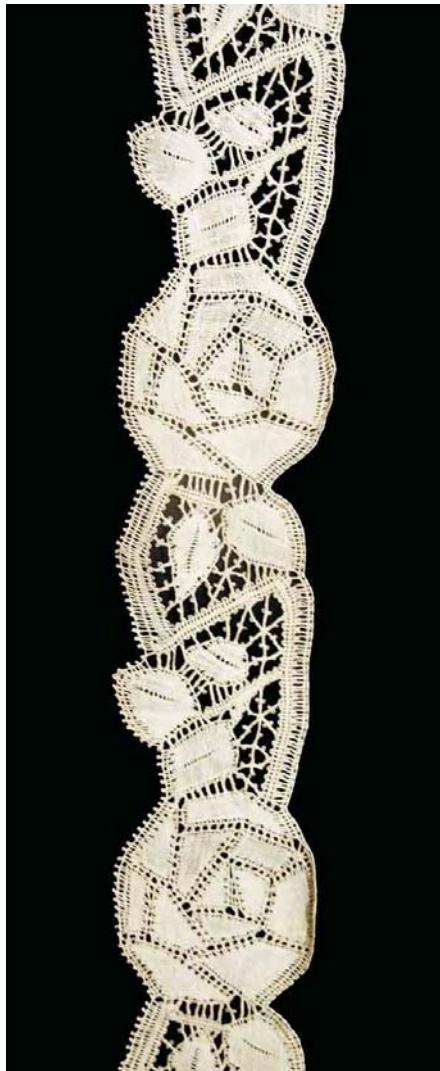
Guipur en fil de cotó i torçal
12'5 x 6 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 724

**Aplic**

Guipur en fil de cotó i torçal
4'5 x 16 cm
Museu d'Arenys de Mar,
núm. reg. 848

Aplique

Guipur en hilo de algodón y
torzal
4'5 x 16 cm
Museo de Arenys de Mar,
núm. reg. 848



Punta per a joc de llit o de taula

Guipur en fil de cotó i torçal

160 x 7 cm

Cedida temporalment per Núria Marot

Al Museu d'Arenys de Mar es conserva un esboç del projecte datat el 10 d'octubre de 1905. En aquesta excepcional punta, Marià Castells imita la tècnica del trencadís ceràmic, tan emprada en la decoració mural de molts edificis modernistes.

Encaje para juego de cama o de mesa

Guipur en hilo de algodón y torzal

160 x 7 cm

Cedido temporalmente por Núria Marot

En el Museo de Arenys de Mar se conserva un boceto del proyecto fechado el 10 de octubre de 1905. En este excepcional encaje, Marià Castells imita la técnica del *trencadís* cerámico, tan utilizada en la decoración mural de muchos edificios modernistas.



Aplic

Guipur en fil de cotó i torçal

18 x 6 cm

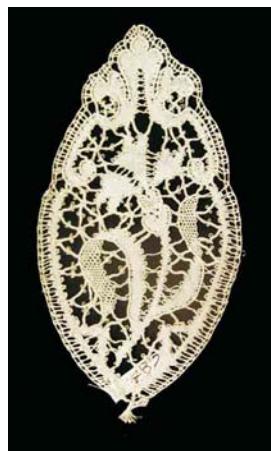
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 739

Aplique

Guipur en hilo de algodón y torzal

18 x 6 cm

Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 739



Aplic

Guipur en fil de cotó i torçal

15 x 8 cm

Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 732

Aplique

Guipur en hilo de algodón y torzal

15 x 8 cm

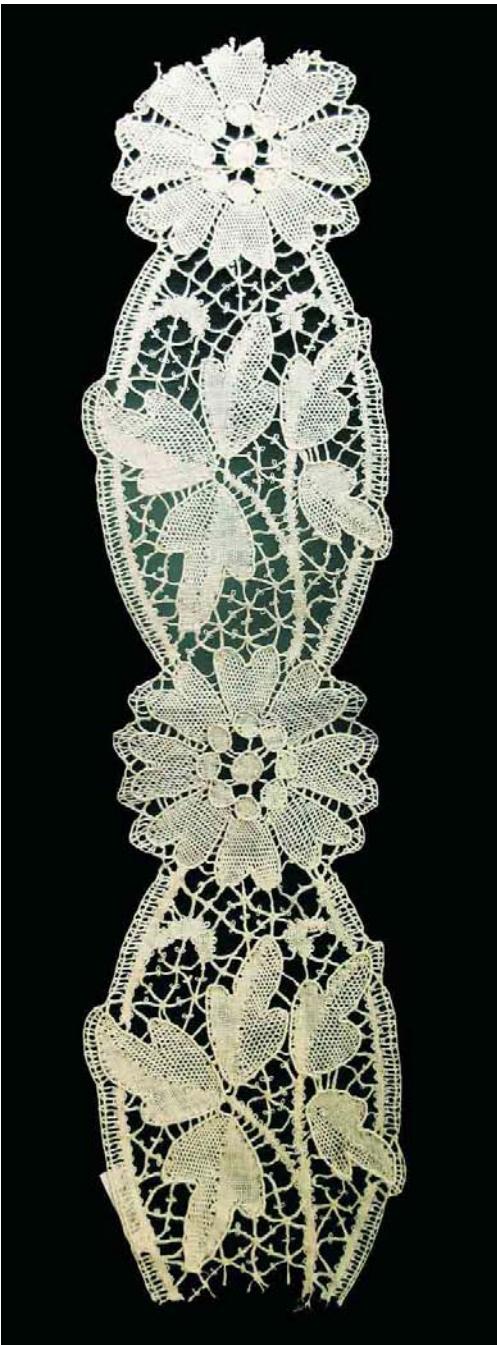
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 732

**Aplic**

Guipur en fil de cotó i torçal
22 x 9'5 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 9508

Aplique

Guipur en hilo de algodón y torzal
22 x 9'5 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 9508

**Fragment de joc de llit**

Guipur en fil de cotó i torçal
39 x 9'5 cm

D'aquesta peça se'n conserven unes
matrius datades el juliol de 1920
Núm. 50, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3610

Fragmento de juego de cama

Guipur en hilo de algodón y torzal
39 x 9'5 cm

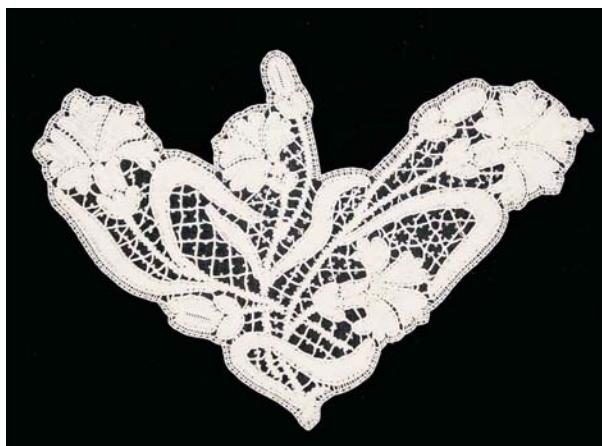
De esta pieza se conservan unas matrices
fechadas en julio de 1920
Núm. 50, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3610

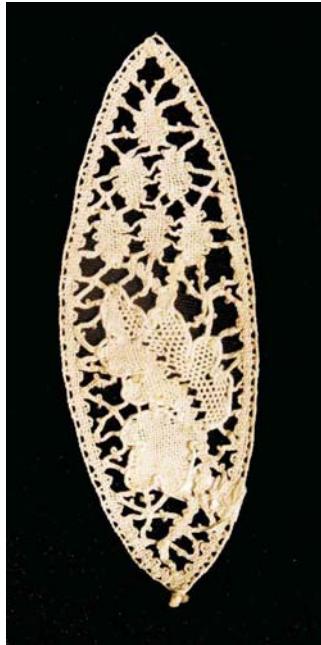
Aplic cantonera

Guipur en fil de cotó i torçal
24 x 17 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3656

Aplique esquinera

Guipur en hilo de algodón y torzal
24 x 17 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3656





Aplic

Guipur en fil de cotó i torçal
11 x 4 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 756

Aplique

Guipur en hilo de algodón y torzal
11 x 4 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 756



Aplic

Guipur en fil de cotó i torçal
6'3 x 42'5 cm
Núm. 1596, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 9473

Aplique

Guipur en hilo de algodón y torzal
6'3 x 42'5 cm
Núm. 1596, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 9473



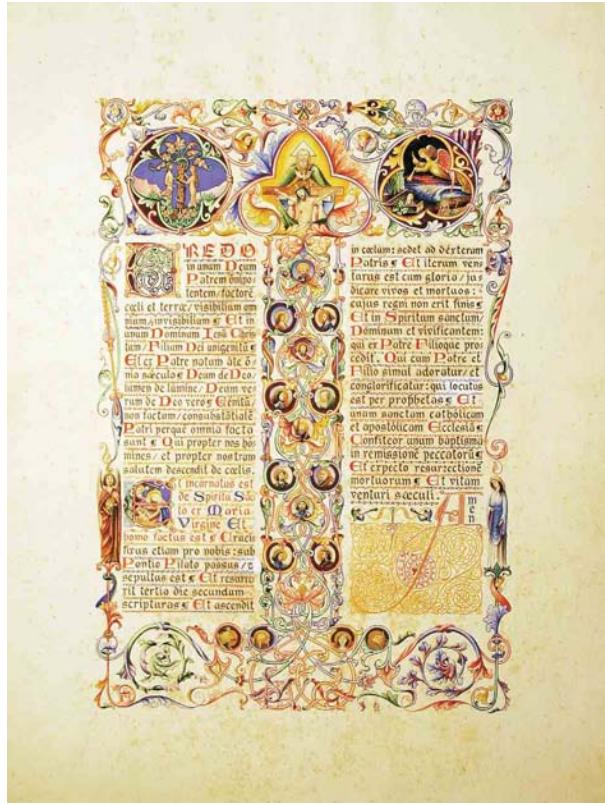
Fragment de joc de llit

Guipur en fil de cotó i torçal
24 x 13 cm
Se'n conserven les matrícules datades el
maig de 1919
Núm. 330, catalogació Castells
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3596

Fragmento de juego de cama

Guipur en hilo de algodón y torzal
24 x 13 cm
Se conservan las matrices fechadas en mayo
de 1919
Núm. 330, catalogación Castells
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3596

Marià Castells i Simon, dibuixant, il·lustrador i cal·lígraf



Oració del Credo il·luminada i cal·ligrafiada

Marià Castells i Simon

Aquarell sobre paper

1918

60 x 40 cm

Arxiu Municipal Fidel Fitò

Oració del Credo il·luminada y caligrafiada

Marià Castells i Simon

Acuarela sobre papel

1918

60 x 40 cm

Archivo Municipal Fidel Fitò

1.- Nogueras, Pere. *Gent d'Arenys*, vol. I. Arenys de Mar: La Copisteria, 1992, p. 195.

L'art del dibuix, en totes les seves modalitats, va ser una constant a la vida de Marià Castells i Simon, no només en l'exercici del seu ofici sinó també en el temps d'oci i esbarjo. El taller familiar, en el qual durant tota la setmana treballava dissenyant o picant cartons, es convertia els diumenges i dies de festa en el seu estudi privat. En una gran taula muntada sobre cavallets, Marià hi duia a terme tant els projectes per a les puntes com qualsevol altre tipus d'il·lustració que li hagués estat encarregada o elaborés com a simple diversió. Era allí on també impartia classes particulars de dibuix, de manera gratuïta, als joves arenyencs que mostraven aptituds per a les arts.¹ Pere Nogueras, Marcel·lí Vila i Joaquim Taxonera, foren alumnes seus, deixebles especialment en el camp de l'exlibrisme.

El Modernisme va suposar un auge de l'art cal·lígrafic, com queda palès per la gran quantitat de diplomes i pergamins que es crearen entre les darreries del segle XIX fins a l'època de la República. I és que els artistes trobaren en la cal·ligrafia el millor mitjà per a deixar anar el seu gust per la línia i el decorativisme. No hi havia acte, esdeveniment o celebració que no comptés amb l'entrega del corresponent diploma. L'habilitat i mestria demostrades van fer de Marià Castells un dels cal·lígrafs arenyencs més sol·licitats a les tres primeres dècades del segle XX. Tot i que va tenir la competència de Francesc Flos i Calcat (1856-1929) –considerat un dels millors cal·lígrafs catalans–, al rander arenyenc mai no li van faltar els encàrrecs: des de textos de tipus commemoratiu a capçaleres, colofons per a llibres, segells o logotips per a diverses entitats, associacions o publicacions.

Entre les il·lustracions elaborades per Marià Castells es pot citar, per exemple, la de commemoració de l'onomàstica del frare caputxí

Marià Castells i Simon, dibujante, ilustrador y calígrafo

El arte del dibujo, en todas sus modalidades, fue una constante en la vida de Marià Castells i Simon, no sólo en el ejercicio de su oficio sino también en su tiempo de ocio y recreo. El taller familiar, en el cual durante toda la semana trabajaba diseñando o picando cartones, se convertía los domingos y días de fiesta en su estudio privado. En una gran mesa montada sobre caballetes, Marià llevaba a término tanto los proyectos para los encajes como cualquier otro tipo de ilustración que le hubiera sido encargada o que él elaborara como simple diversión. Era allí donde también impartía clases particulares de dibujo, de manera gratuita, a los jóvenes areñenses que mostraban aptitudes para las artes.¹ Pere Nogueras, Marcel·lí Vila y Joaquim Taxonera, serían alumnos suyos, discípulos especialmente en el campo del exlibrismo.

El Modernismo supuso un auge del arte caligráfico, como queda patente por la gran cantidad de diplomas y pergaminos que se crearon entre finales del siglo XIX hasta la época de la República. Y es que los artistas encontraron en la caligrafía el mejor medio para dar rienda suelta a su gusto por la línea y el decorativismo. No había acto, acontecimiento o celebración que no contara con la entrega del correspondiente diploma. La habilidad y maestría demostradas hicieron de Marià Castells uno de los calígrafos areñenses más solicitados en las tres primeras décadas del siglo XX. Aunque tuvo la competencia de Francesc Flos i Calcat (1856-1929) –considerado uno de los mejores calígrafos catalanes–, al encajero areñense nunca le faltaron los encargos: desde textos de tipo conmemorativo a membretes, colofones para libros, sellos o logotipos para diversas entidades, asociaciones o publicaciones.

Entre las ilustraciones elaboradas por Marià Castells se puede citar, por ejemplo, la de conmemoración de la onomástica del fraile capuchino Joaquim de Llavaneres, en el año 1910, encargada por la Juventud Seráfica. En esta creación, el proyectista de encajes demostró nuevamente



Projecte pel cartell de festa major del Casino Industrial d'Arenys de Mar

Marià Castells i Simon
Aquarela i tinta negra sobre paper
1913
25 x 50 cm
Arxiu Municipal Fidel Fita

Proyecto para el cartel de fiesta mayor del Casino Industrial de Arenys de Mar

Marià Castells i Simon
Acuarela y tinta negra sobre papel
1913
25 x 50 cm
Archivo Municipal Fidel Fita

1.- Nogueras, Pere. *Gent d'Arenys*, vol. I. Arenys de Mar: La Copisteria, 1992, p. 195.



Cartell de festa major de l'Ateneu Arenyenc

Segons dibuix de Marià Castells i Simon
Cromolitografia
1930
10 x 17 cm
Arxiu Municipal Fidel Fita

Cartel de fiesta mayor del Ateneo Arenyense

Según dibujo de Marià Castells i Simon
Cromolitografía
1930
10 x 17 cm
Archivo Municipal Fidel Fita

Joaquim de Llavaneres, l'any 1910, encarregada per la Joventut Seràfica. En aquesta creació, el projectista de puntes va demostrar novament “les seves dots d'artista exquisit”.² L'any 1913, Marià va dur a terme un altre dibuix, plenament modernista, amb motiu de la mort del bisbe d'Adri i vicari apostòlic de Guam, l'arenyenc Francesc Xavier Vilà i Mateu (1854-1913).³ L'estiu de 1924 Castells va dibuixar un pergamí per a Jacint Arxer Bussalleu, condecorat amb la Creu de *Caballero de la Real Orden de Isabel la Católica* el 24 d'abril d'aquell mateix any.⁴ L'encàrrec va venir de part d'alguns socis de l'Ateneu Arenyenc, entitat de la qual Arxer n'era bibliotecari.

L'Arxiu Municipal Fidel Fita d'Arenys de Mar conserva un important fons de dibuixos i il·lustracions sortits de la ploma i el pinzell de Marià Castells, al llarg de quasi vint anys. En aquesta col·lecció s'hi poden veure cartells de festes majors, projectes per a plafons ceràmics, portades per a publicacions diverses, escuts heràldics

i segells d'entitats varis, entre d'altres. En tots aquests dibuixos s'hi observa una evolució de les formes modernistes, ampulloses i decoratives, cap a d'altres de més depurades. Cal destacar l'estil goticitzant emprat en alguns pergamins i diplomes, en els quals es pot veure la minuciositat i delicadesa de la ploma de Castells, tan visible en els seus projectes de puntes.

La premsa escrita local dóna notícia d'algunes de les obres dutes a terme per Marià Castells en les quals es mesclen la seva faceta de dibuixant amb la de decorador. Destaca l'any 1907 la decoració duta a terme al Saló Montserrat, inaugurat el juliol d'aquell mateix any: “*Cridan l'atenció uns bonichs vidres en los que s'hi anuncian les películes, obra de nostre estimat amich lo distingit y llaureyat artista En Mariano Castells y entre los que hi sobrepuja un desimbòlich de la Solidaritat ab los emblemes dels partits que l'integran, y que ha merescut a son autor l'aplauso de tothom*”.⁵

Castells col·laborà també amb la publicació arenyenca *La Veu de la Costa*, dissenyant-ne algunes de les seves capçaleres. En el número de 30 de gener de l'any 1910 se'n informava: “*El nostre molt volgut amich y elogiad artista en Marián Castell, ens ha fet la entrega del projecte de vinyeta que –com en l'anterior nombre anunciavem– esta destinada a encapsalar la secció ressenyadora de lo que passa a ca la Vila (...) En la execució del mentat projecte l'autor amich ha estat verament inspirat, unint a una gran fermesa de ploma una originalitat ben notable*”. L'any següent, el 1911, el rander tornava a fer una altra capçalera: “*encarregarem al nostre volgut amich y notable artista en Marian Castells, que ens afavoris ab un nou projecte de capsalera per a LA VEU DE LA COSTA, pera aixís, a més, satisfet el nostre anhel de que puguin els anys de vida del periodic comptarse per les capsaleres (...) Lo que apuntarem, no més, es que en aquesta ocasió ha demostrat, ab tot y ser la manera més senzilla, l'art exquisit qui brolla sempre y a grans raudals de la seu ploma inspirada, regalant-nos una capsalera en la que regnen principally la modernitat y la elegancia*”.⁶

Marià dominava també la caricatura, si bé la seva pràctica es limitava a petites peces de tall personal, no destinades a ser mostrades públicament. Disperses entre els seus projectes, esbossos i dibuixos preparatoris de puntes es troben algunes

2.- *La Veu de la Costa*, 21 d'agost de 1910, p. 6.

3.- El dibuix va aparèixer al *Apostolado Franciscano*, 1 de febrer de 1913, núm. 49. A l'Ateneu Arenyenc hi ha més informació dins del recull de premsa titulat *Datos de Arenys de Mar*, vol. II, del 18 d'agost de 1917 al 4 de juny de 1935.

4.- Ateneu Arenyenc. *Ejemérides de Arenys de Mar, del 9 de julio de 1922 al 1 de octubre de 1946*. Obra recopilatòria de Jacint Arxer i Bussalleu, fol. 52 i 56.

5.- *La Veu de la Costa*, 15 de setembre de 1907, p. 7-8.

6.- *Ibidem*, 14 de gener de 1911, núm. 106.

dotes de artista exquisito".² En el año 1913, Marià llevó a término otro dibujo, plenamente modernista, con motivo de la muerte del obispo de Adra y vicario apostólico de Guam, el areñense Francesc Xavier Vilà i Mateu (1854-1913).³ En el verano de 1924 Castells dibujó un pergamo para Jacint Arxer Bussalleu, condecorado con la Cruz de Caballero de la Real Orden de Isabel la Católica el 24 de abril de aquel mismo año.⁴ El encargo vino de parte de algunos socios del Ateneu Arenyenc, entidad de la cual Arxer era bibliotecario.

El Archivo Municipal Fidel Fita de Arenys de Mar conserva un importante fondo de dibujos e ilustraciones salidos de la pluma y el pincel de Marià Castells, a lo largo de casi veinte años. En esta colección se pueden ver carteles de fiestas mayores, proyectos para paneles cerámicos, portadas para publicaciones diversas, escudos heráldicos y sellos de entidades varias, entre otros. En todos estos dibujos se observa una evolución de las formas modernistas, ampulosas y decorativas, hacia otras más depuradas. Hay que destacar el estilo de inspiración gótica utilizado en algunos pergaminos y diplomas, en los que se puede ver la minuciosidad y delicadeza de la pluma de Castells, tan visible en sus proyectos de encajes.

La prensa escrita local da noticia de algunas de las obras llevadas a cabo por Marià Castells en las cuales se mezclan su faceta de dibujante con la de decorador. Destaca en 1907 la decoración llevada a cabo en el Salón Montserrat, inaugurada en julio de aquel mismo año: "Llaman la atención unos bonitos cristales en los que se allí anuncian las películas, obra de nuestro querido amigo el distinguido y laureado artista Mariano Castells y entre los que aventaja un desimbólico de la Solidaridad con los emblemas de los partidos que lo integran, y que ha merecido a su autor el aplauso de todo el mundo".⁵

Castells colaboró también con la publicación areñense *La Veu de la Costa*, diseñando algunas de sus cabeceras. En el número de 30 de enero del año 1910 se nos informaba: "Nuestro muy querido amigo y elogiado artista Mariano Castells, nos ha hecho la entrega del proyecto de viñeta que –como en el anterior número anunciábamos– está destinada a encabezar la sección reseñadora de lo que pasa en la Villa (...) En la ejecución del mencionado proyecto el autor amigo ha sido verdaderamente inspirado, uniendo a una gran firmeza de pluma una originalidad bien notable". En el año siguiente, 1911, el encajero volvía a hacer otra

cabecera: "encargaremos a nuestro querido amigo y notable artista Mariano Castells, que nos favorezca con un nuevo proyecto de cabecera para LA VEU DE LA COSTA, para así, además, satisfacer nuestro anhelo de que puedan los años de vida del periódico contarse por las cabeceras (...) Lo que apuntaremos, no más, es que en esta ocasión ha demostrado, con todo y ser la manera más sencilla, el arte exquisito que brota siempre y a grandes raudales de su pluma inspirada, regalándonos una cabecera en la que reinan principalmente la modernidad y la elegancia".⁶

Marià dominaba también la caricatura, si bien su práctica se limitaba a pequeñas piezas de corte personal, no destinadas a ser mostradas públicamente. Dispersas entre sus proyectos, bocetos y dibujos preparatorios de encajes, se encuentran algunas caricaturas de personajes desconocidos dibujadas en los márgenes, como entretenimiento, pero en las cuales se observan sus dotes dentro de este género.

Entre las numerosas ilustraciones realizadas por Marià Castells a lo largo de su vida, seguramente de la que se habló más fuera de Arenys fue el *Salterio Coral* –o *Psalterium Chorale*– ejecutado para los conventos capuchinos de Catalunya.⁷ La historia de esta magna obra empezaba en 1929. Aquel año, con el fin de adecuar los salterios corales a las disposiciones de la reforma litúrgica llevada a cabo por el papa Pío X, los capuchinos catalanes solicitaron el permiso para reeditar un nuevo salterio que tendría que ser para todas las casas de la orden. El utilizado hasta aquel momento databa de 1777 y, además de estar muy deteriorado, estaba incompleto. El permiso les fue concedido por la curia general de enero de 1930; una de las condiciones que se pedía, era un tiraje que resultara económico.

Las portadas, los colofones, los frontis y las letras capitales que decoraban sus páginas fueron encargados a Marià Castells, muy vinculado a la orden seráfica ya que era terciario franciscano. No era la primera vez que el encajero llevaba a cabo ilustraciones para esta orden mendicante, ya que desde el cenobio areñense se le habían encargado numerosas obras. Las medidas del salterio –abierto mide más de un metro de anchura– se explican porque se tenía que situar en un atril, en el coro de los conventos, y a la hora de cantarlo debía poder leerse desde una cierta distancia.

2.- *La Veu de la Costa*, 21 de agosto de 1910, p. 6.

3.- El dibujo apareció en el *Apostolado Franciscano*, I de febrero de 1913, núm. 49. En el Ateneo Areñense hay más información en la recopilación de prensa titulada *Datos de Arenys de Mar*, vol. II, del 18 de agosto de 1917 al 4 de junio de 1935.

4.- Ateneo Areñense. *Efemérides de Arenys de Mar*, del 9 de julio de 1922 al 1 de octubre de 1946. Obra recopilatoria de Jacint Arxer i Bussalleu, fol. 52 i 56.

5.- *La Veu de la Costa*, 15 de septiembre de 1907, p. 7-8.

6.- *Ibidem*, 14 de enero de 1911, núm. 106.

7.- Sobre la génesis de este salterio nos habla ampliamente fray Valentín de Manresa, en: *Aportacions del Terç Orde dels caputxins al moviment cultural, catequísitc i assistencial de la Catalunya contemporània*.

caricatures de personatges desconeguts dibuixades en els marges, com a entreteniment, però en les quals s'observen les seves dots dins d'aquest gènere.

Entre les moltes il·lustracions realitzades per Marià Castells al llarg de la seva vida, segurament de la que se'n va parlar més fora d'Arenys fou el Saltiri Coral –o *Psalterium Chorale*– executat per als convents caputxins de Catalunya.⁷ La història d'aquesta magna obra començava el 1929. Aquell any, per tal d'adequar els saltiris corals a les disposicions de la reforma litúrgica duta a terme pel papa Pius X, els caputxins catalans van sol·licitar el permís per reeditar un nou saltiri que hauria de ser per a totes les cases de l'orde. L'emprat fins aquell moment datava del 1777 i, a més d'estar molt deteriorat, estava incomplet. El permís els fou concedit per la cúria general del gener de 1930; una de les condicions que es demanava era un tiratge que resultés econòmic.

Les portades, els colofons, els frontis i les lletres capitals que decoraven les seves pàgines van ser encarregades a Marià Castells, molt vinculat a l'orde seràfic ja que era terciari franciscà. No era la primera vegada que el rander duia a terme il·lustracions per a aquest orde mendicant, ja que des del cenobi arenyenc se li havien encarregat nombroses obres. Les mides del saltiri –obert fa més d'un metre d'amplada– s'expliquen perquè s'havia de situar en un faristol, al cor dels convents, i a l'hora de cantar-lo s'havia de poder llegir des d'una certa distància.

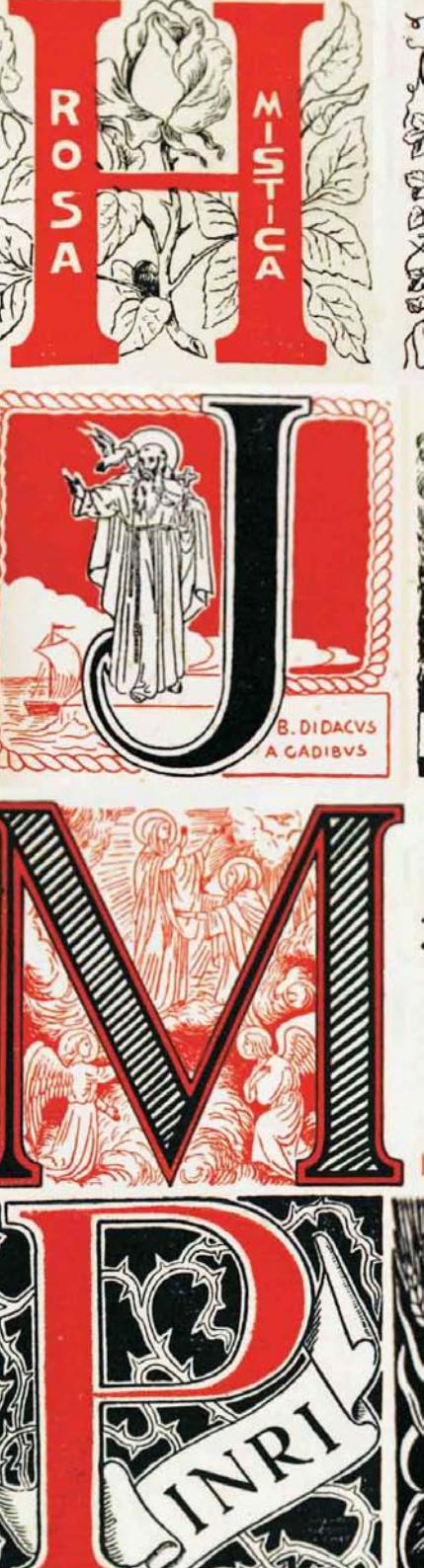
Aquest monumental saltiri va ser imprès a la impremta Sant Josep de Manresa sota la supervisió del pare Oriol de Barcelona, expert en aquest tipus de treballs. Constava de dos toms, degudament enquadernats, que es distribuïen des de l'Editorial Franciscana, ubicada al santuari barceloní de Pompeia.⁸ Com apareix escrit en el colofó, l'obra es va acabar d'imprimir el 1932.

En el *Psalterium Chorale* Marià Castells hi mostra les seves dots de cal·lígraf, sobretot a les fantàsiques composicions de les més de cinc-centes caplletres, on barreja les lletres amb tot tipus de motius. Dominen especialment els sants d'aquest orde, com també paisatges de la vida del sant d'Assís i els principals monuments franciscans. A la il·lustració de moltes d'aquestes inicials va prendre com a imatge ornamental la idea predominant del salm, cant o himne que encapçalava.⁹ A la resta de dibuixos, molts dels quals són signats i datats l'any 1930, l'artista hi desplega un variat repertori iconogràfic de temàtica mariana i eucarística.

7.- Parla a bastament de la gènesi d'aquest saltiri fra Valentí de Manresa, dins: *Aportacions del Terç Orde dels caputxins al moviment cultural, catequístic i assistencial de la Catalunya contemporània*.

8.- El saltiri es distribuïa al preu de 680 pessetes –només els plecs, sense relligar–. En cas d'estar relligats el preu ascendia a 952 pessetes i a 1.025 pessetes amb la relligadura de luxe.

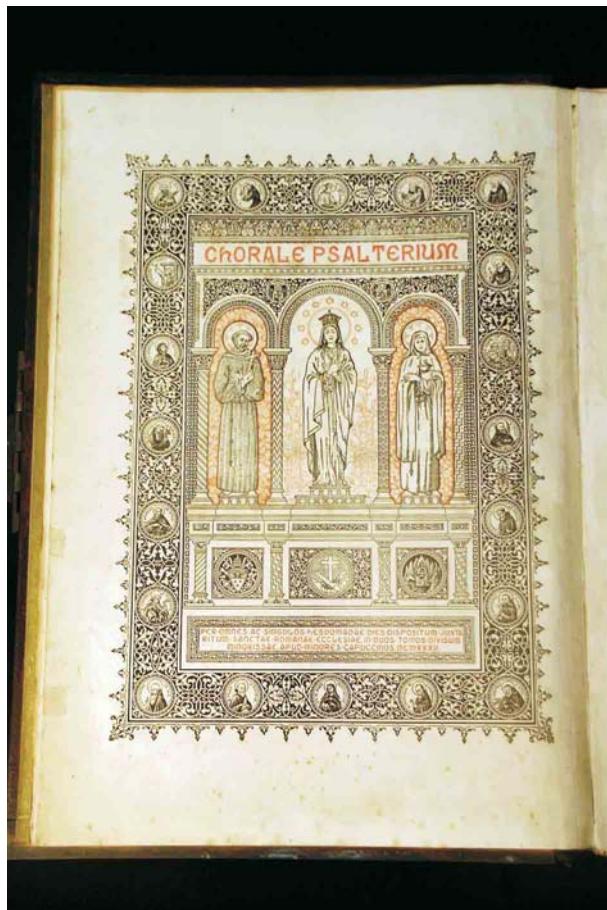
9.- Un comentari contemporani al *Saltiri Coral* el trobem a “La obra póstuma de Castells”, *Revista Ilustrada Jorba*, gener de 1933, núm. 280, p. 301.



Selecció de caplletres del *Saltiri Coral* il·lustrat per Marià Castells i Simon

Selección de letras capitales del *Salterio Coral* ilustrado por Marià Castells i Simon





Colofó del Saltiri Coral dels convents caputxins de Catalunya

Marià Castells i Simon i artista desconegut

Entre 1930-1932

67'5 x 49 cm

Biblioteca del Convent dels frares caputxins d'Arenys de Mar

Colofón del Saltirio Coral de los conventos capuchinos de Catalunya

Marià Castells i Simon y artista desconocido

Entre 1930-1932

67'5 x 49 cm

Biblioteca del Convento de los frailes capuchinos de Arenys de Mar

10.- És Jacint Arxer qui dóna la notícia de que fou el 23 de juny de 1930 quan va lliurar totes les il·lustracions al convent de caputxins d'Arenys de Mar. *Ephemérides de Arenys de Mar, del 9 de julio de 1922 al 1 de octubre de 1946*, fol. 105 (AHA).

11.- *Revista Ilustrada Jorba*, gener de 1933, núm. 280, p. 301.

12.- *L'Osservatore Romano*, 1 de juny de 1932.

Malgrat la limitació cromàtica –blanc, negre i vermell–, Castells aconseguí crear uns dibuixos de gran bellesa, especialment en el colofó, d'influència neobizantina. Segons algunes fonts, aquesta part del llibre va ser deixada incompleta. La teoria dels que diuen que la mort el va enxampar abans que pogués acabar aquest monumental dibuix no s'avenen però amb les que informen que el juny de 1930 els dibuixos ja havien estat finits.¹⁰ Sigui com sigui, el fet és que les imatges centrals de la Marededéu, sant Francesc i santa Clara que apareixen en aquest colofó semblen, per l'estil, pertanyents a un altre artista.¹¹ I és que tota la traça que Marià demostrava en sanefes, garlandes i el repertori decoratiu en general, li mancava a l'hora de representar la figura humana.

Deixant de banda aquestes limitacions, el *Saltiri Coral* va ser elogiad entusiàsticament per la Cúria Generalícia dels Caputxins a Roma i pel papa Pius XI quan se li va regalar un exemplar el 1932. Malauradament, Marià, mort el 17 de desembre de 1931, no va poder llegir la següent notícia, publicada en el periòdic del Vaticà: “*Il Santo Padre si degnò di esaminare con grande interesse le diverse parti del Salterio presentato, lodando il lavoro veramente artistico e il gusto liturgico della decorazione. Essa è devuta alla cooperazione dell'artista Mariano Castells, terziario francescano, il quale disegnò a penna il grande frontespizzio, i fregi e altre 500 lettere iniziali*”.¹²

Un altre dels encàrrecs rebuts per Marià Castells va ser la glossa gràfica del *Càntic del Sol*, de sant Francesc d'Assís, que, per motius que desconeixem, no va arribar a acabar. Segons el catàleg de fotografies de Joaquim Castells, alguns dels seus dibuixos van ser realitzats entre el final de 1928 i el començament de 1929. L'Arxiu Municipal Fidel Fita conserva uns quants dissenys per a aquesta obra, en alguns dels quals Marià hi va realitzar unes composicions, algunes de les quals de gran cromatisme, que servien de fons a les paraules del sant italià.

Este monumental salterio fue impreso en la imprenta Sant Josep de Manresa bajo la supervisión del padre Oriol de Barcelona, experto en este tipo de trabajos. Constaba de dos tomos, debidamente encuadrados, que se distribuían desde la Editorial Franciscana, ubicada en el santuario barcelonés de Pompeia.⁸ Como aparece escrito en el colofón, la obra se acabó de imprimir a principios de 1932.

En el *Psalterium Chorale Marià Castells* muestra sus dotes de calígrafo, sobre todo en las fantasiosas composiciones de las más de quinientas letras iniciales, que mezcla con todo tipo de motivos. Dominan especialmente los santos de esta orden, como también paisajes de la vida del santo de Asís y los principales monumentos franciscanos. En la ilustración de muchas de estas iniciales tomó como imagen ornamental la idea predominante del salmo, canto o himno que encabezaba.⁹ En el resto de dibujos, muchos de ellos firmados y fechados en 1930, el artista despliega un variado repertorio iconográfico de temática mariana y eucarística.

A pesar de la limitación cromática –blanco, negro y rojo–, Castells consiguió crear unos dibujos de gran belleza, especialmente en el colofón, de influencia neo-bizantina. Según algunas fuentes, esta parte del libro quedó incompleta. La teoría de los que dicen que la muerte lo pilló antes de que pudiera acabar este monumental dibujo no concuerdan sin embargo con las que informan de que en junio de 1930 los dibujos ya habían sido acabados.¹⁰ Sea como sea, el hecho es que las imágenes centrales de la Virgen, san Francisco y santa Clara que aparecen en este colofón parecen, por el estilo, pertenecientes a otro artista.¹¹ Y es que toda la habilidad que Marià demostraba en cenefas, guirnaldas y en el repertorio decorativo en general, le faltaba a la hora de representar la figura humana.

Dejando de lado estas limitaciones, el *Salterio Coral* fue elogiado de forma entusiástica por la Curia Generalicia de los Capuchinos en Roma y por el papa Pío XI cuando se le regaló un ejemplar, en 1932. Desgraciadamente, Marià, que murió el 17 de diciembre de 1931, no pudo leer la siguiente noticia, publicada en el periódico del Vaticano: “Il Santo Padre si degnò di esaminare con grande interesse le diverse parti del Salterio presentato, lodando il lavoro veramente artistico e il gusto liturgico della decorazione. Essa è devuta alla cooperazione dell'artista



Frontispici del *Càntic del Sol*

Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre paper
50 x 70 cm
Arxiu Municipal Fidel Fita

Frontispicio del *Cántico del Sol*

Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre papel
50 x 70 cm
Archivo Municipal Fidel Fita

Marià Castells, terziario francescano, il quale disegnò a penna il grande frontespizzio, i fregi e altre 500 lettere iniziali.¹²

Otro de los encargos recibidos por Marià Castells fue la glosa gráfica del *Cántico del Sol*, de san Francisco de Asís, que no llegó a acabar. Según el catálogo de fotografías de Joaquim Castells, algunos de sus dibujos fueron realizados entre el final de 1928 y el comienzo de 1929. El Archivo Municipal Fidel Fita conserva unos cuantos diseños para esta obra, en algunos de los cuales Marià realizó unas composiciones, algunas de las cuales de gran cromatismo, que servían de fondo a las palabras del santo italiano.

8.- El salterio se distribuía al precio de 680 pesetas –sólo los cuadernillos, sin encuadrinar–. En caso de estar encuadrados, el precio ascendía a 952 pesetas y a 1.025 pesetas con la encuadernación de lujo.

9.- Un comentario contemporáneo al *Salterio Coral* lo encontramos en “La obra póstuma de Castells”, Revista Ilustrada Jorba, enero de 1933, núm. 280, p. 301.

10.- Es Jacint Arxer quien da la noticia de que fue el 23 de junio de 1930 cuando se entregaron todas las ilustraciones al convento de capuchinos de Arenys de Mar. *Efemérides de Arenys de Mar, del 9 de julio de 1922 al 1 de octubre de 1946*, fol. 105.

11.- Revista Ilustrada Jorba, enero de 1933, núm. 280, p. 301.

12.- L’Osservatore Romano, I de junio de 1932.

Marià Castells, dibuixant i col·leccionista d'ex-libris

Un fons de l'Arxiu Municipal Fidel Fita

Article realitzat en col·laboració amb Bernat Oliver Majó

Una bona definició de què és un ex-libris i per a què serveix apareixia publicada l'any 1931 a la revista *Arenys i Sa Comarca*. La descripció, quasi enciclopèdica, deia el següent: “*L'ex-libris, en el seu concepte originari, és una marca que el posseïdor d'un llibre posa a la coberta per indicar la propietat. Aquesta forma, purament anunciativa, consisteix en una composició al·legòrica o simbòlica més o menys artística, en la que el mot Ex-libris combina amb el nom complert del posseïdor, ja que amb un sol monograma no estaria prou bé. El dibuix sol tenir gairebé sempre alguna relació amb la personalitat, professió, aficions predilectes... etc., del propietari. Cal procurar que no resulti enigmàtic a causa d'un simbolisme excessivament complicat. Certament, seria també una cosa poc apropiada, una composició mancada de bon gust o un dibuix completament imperfecció*”.¹

L'origen de l'ex-libris –mot llatí que significa “pertany als llibres de”– es remunta al segle xv, amb l'aparició del llibre imprès. En un primer moment es tractava d'un objecte restringit a les classes benestants –les úniques que podien permetre's l'adquisició de llibres– i prengué l'heràldica com a motiu principal. A partir del segle xix, però, aquesta estampa, etiqueta o segell, normalment enganxada a les guardes del llibre, experimentà un canvi des del punt de vista conceptual i formal. Es produí llavors una relativa democratització en l'ús i s'enriquí temàticament amb motius al·legòrics i, formalment, amb una major llibilitat expressiva.

A Catalunya va ser el Modernisme qui portà aquest gènere, juntament amb la resta d'arts gràfiques, al punt més àlgid. Pel que fa a la forma, els ex-libris modernistes es caracteritzen per

la varietat d'estils: de la sobrietat hel·lènica a la filigrana més pròpiament *Art Nouveau*, passant pel goticisme d'arrels prerafaelites. Quant als temes, el més freqüent foren les referències a la lectura, però també resultaren habituals les al·legories de l'art o la música, i la creació d'escenaris naturals idí·l·lics propis de l'esperit melancòlic simbolista. Algunes de les creacions més reeixides, més purament modernistes, les trobem signades per Alexandre de Riquer (1856-1920), Ramon Casals i Vernis (1860-1920) o Llorenç Brunet (1873-1939), per citar alguns dels autors més cèlebres.

La singularitat d'algun ex-libris, el fet que de mica en mica perdés el paper de marcador de la propietat per commemorar simplement una efemèride o aniversari, i la qualitat artística que adquirí, són alguns dels factors que expliquen que durant el Modernisme aquest gènere artístic esdevingués un preuat objecte de col·lecció. L'intercanvi entre els seus aficionats fou constant i donà lloc a grans col·leccions.

D'altra banda, és important per entendre part de l'auge de l'ex-libris durant el Modernisme, la valoració teòrica que se'n féu a través d'articles i llibres, primer a l'estrange i després a casa nostra. Paral·lelament sorgiren associacions dedicades a potenciar i divulgar l'exlibrisme, que en alguns casos editaren publicacions periòdiques dedicades a aquest tema. És el cas de la barcelonina *Revista Ibérica de Exlibris*, que publicà l'*Asociación de Exlibristas Ibéricos* entre 1903 i 1906.

Marià Castells i Simon va omplir amb l'exlibrisme moltes estones del seu temps lliure.² Entre la segona i tercera dècada del segle xx Castells dissenyà una gran quantitat d'ex-libris, ja fos per

1.- *Arenys i Sa Comarca*, 15 de gener de 1931, p. 3.

2.- En el *Diccionario Biográfico de Artistas de Catalunya*, Barcelona, 1951, p. 260, J.F. Ràfols només esmenta Marià Castells com a creador d'ex-libris: “*Son conocidos algunos exlibris por él realizados y firmados*”.

Marià Castells, dibujante y coleccionista de exlibris

Un fondo del Archivo Municipal Fidel Fita

Artículo realizado en colaboración con Bernat Oliver Majó

Una buena definición de qué es un ex libris y para qué sirve aparecía publicada en el año 1931 en la revista *Arenys i Sa Comarca*. La descripción, casi enciclopédica, decía lo siguiente: “*El exlibris, en su concepto originario, es una marca que el poseedor de un libro pone en la cubierta para indicar su propiedad. Esta forma, puramente anunciativa, consiste en una composición alegórica o simbólica más o menos artística, en la que la palabra Exlibris combina con el nombre completo del poseedor, ya que con un solo monograma no estaría lo bastante bien. El dibujo suele tener casi siempre alguna relación con la personalidad, profesión, aficiones predilectas... etc., del propietario. Hay que procurar que no resulte enigmático a causa de un simbolismo excesivamente complicado. Ciertamente, sería también una cosa poco apropiada, una composición falta de buen gusto o un dibujo completamente imperfecto*”.¹

El origen del ex libris –palabra latina que significa “pertenece a los libros de”– se remonta al siglo xv, con la aparición del libro impreso. En un primer momento se trataba de un objeto restringido a las clases acomodadas –las únicas que podían permitirse la adquisición de libros– y tomó la heráldica como motivo principal. A partir del siglo xix, sin embargo, esta estampa, etiqueta o sello, normalmente pegada a las guardas del libro, experimentó un cambio desde el punto de vista conceptual y formal. Se produjo entonces una relativa democratización en su uso y se enriqueció temáticamente con motivos alegóricos y, formalmente, con una mayor libertad expresiva.

En Cataluña fue el Modernismo quien llevó este género, junto con el resto de las artes gráficas, al punto más álgido. Con respecto a la forma, el ex libris modernista se caracteriza por la variedad de estilos: de la sobriedad helénica en la filigrana más propiamente *Art Nouveau*,

pasando por el goticismo de raíces pre-rafaelitas. En cuanto a los temas, el más frecuente fueron las referencias a la lectura, pero también resultaron habituales las alegorías del arte o la música, y la creación de escenarios naturales idílicos propios del espíritu melancólico simbolista. Algunas de las creaciones más logradas, más puramente modernistas, las encontramos firmadas por Alexandre de Riquer (1856-1920), Ramon Casals i Vernis (1860-1920) o Llorenç Brunet (1873-1939), por citar algunos de los autores más célebres.

La singularidad de algún ex libris, el hecho de que poco a poco perdiera el papel de marcador de la propiedad para conmemorar simplemente una efemérides o aniversario, y la calidad artística que adquirió, son algunos de los factores que explican que durante el Modernismo este género artístico se convirtiera en un preciado objeto de coleccionista. El intercambio entre sus aficionados fue constante y dio lugar a grandes colecciones.

Por otra parte, es importante para entender parte del auge del ex libris durante el Modernismo, la valoración teórica que se hizo a través de artículos y libros, primero en el extranjero y después en nuestro país. Paralelamente surgieron asociaciones dedicadas a potenciar y divulgar el exlibrismo, que en algunos casos editaron publicaciones periódicas dedicadas a este tema. Es el caso de la barcelonesa *Revista Ibérica de Exlibris*, que publicó la Asociación de Exlibristas Ibéricos entre 1903 y 1906.

Marià Castells i Simon llenó con el exlibrismo muchos ratos de su tiempo libre.² Entre la segunda y tercera década del siglo xx Castells diseñó una gran cantidad de ex libris, ya fuera por encargo o sencillamente para regalar a amigos y familiares. Viendo su producción en

1.- *Arenys i Sa Comarca*, 15 de enero de 1931, p. 3.

2.- En el *Diccionario Biográfico de Artistas de Catalunya*, Barcelona, 1951, p. 260, J.F. Ràfols sólo cita a Marià Castells como creador de ex libris: “Son conocidos algunos exlibris por él realizados y firmados”.



Ex-libris de Joaquim Castells

i Simon

Marià Castells i Simon
Reproducció fotomecànica: fotogravat
1915
8 x 3 cm
Lema: Labor, patria
Arxiu Municipal Fidel Fita

Ex libris de Joaquim Castells i

Simon

Marià Castells i Simon
Reproducción fotomecánica: fotografiado
1915
8 x 3 cm
Lema: Labor, patria
Archivo Municipal Fidel Fita



Ex-libris de Josepa Laporta de Castells

Marià Castells i Simon
Reproducció fotomecànica: fotogravat
10 x 6 cm
Lema: Historia de Arenys de Mar
Arxiu Municipal Fidel Fita

Ex libris de Josepa Laporta de Castells

Marià Castells i Simon
Reproducción fotomecánica: fotografiado
10 x 6 cm
Lema: Historia de Arenys de Mar
Archivo Municipal Fidel Fita

3.- Triadó, Renart i Cardunets van estar especialment vinculats al Foment de les Arts Decoratives i a l'Escola d'Arts i Oficis i Belles Arts de Barcelona. Tots tres, destacats protagonistes del moviment modernista, van participar de l'auge de les arts decoratives, i envers l'art de la punta van demostrar, segons els documents conservats, una gran sensibilitat.

4.- Arxiu Municipal Fidel Fita (AMFF), Fons Castells, núm. 13. Carta datada a Barcelona el 19 d'abril de 1919.

5.- AMFF, Fons Castells, núm 20. Carta d'Apel·les Mestres a Marià Castells en la qual sembla provada una amistat entre tots dos.

6.- AMFF, Gràfica Castells.

encàrrec o senzillament per regalar a amics i familiars. Veient la seva producció en aquest gènere, queda palès una vegada més el seu esperit modernista i la participació plena i activa en la vida cultural i artística del país.

Amb tot, quan Marià va començar a dedicar-s'hi, ja feia uns quants anys que havia passat l'època daurada d'aquesta disciplina artística. Els primers ex-libris que fins al moment s'han conservat i catalogat sortits de la ploma del rander arenyenc daten de l'any 1913, gairebé una dècada més tard del gran període exlibrista català. Malgrat el retard, Castells practicà aquest art fins al darrer dels seus dies.

Com a exlibrista, Castells va relacionar-se amb alguns dels principals artistes catalans en aquest camp. La correspondència conservada a l'Arxiu Municipal d'Arenys de Mar permet veure que Marià, i també el seu germà Joaquim, van mantenir contacte especialment amb Josep Triadó (1870-1929), Alexandre Cardunets (1871-1944) o Joaquim Renart (1879-1961).³ El primer, deixeble d'Alexandre de Riquer, i el darrer, artista polifacètic, compten amb un corpus exlibrista tan extraordinari en nombre com en qualitat artística. Amb tots ells, al llarg dels anys, Marià intercanvià per correu i en persona moltes de les seves creacions.

Serveix com a exemple d'aquest continu intercanvi una carta d'Alexandre Cardunets als germans Castells, datada el 1919: *"I els ex-libris? (...) Si, si, fassi ex-libris i envíatme-s, jo per una part fare lo mateix. Adjunt ni van nou, un d'ells (el meu) és dibuixat d'en Renart, els demes són originals meus, dels que tingui repetits ja n'hi enviaré".*⁴

Castells també es va relacionar amb personalitats destacades dins l'exlibrisme espanyol; és el cas del basc Antonio de Guezala, mestre del linoleum i del boix, del qual la col·lecció del rander conserva un bon nombre d'ex-libris. Altres fonts documentals parlen de la relació de Marià amb altres importants creadors del seu temps: Laureano Barrau (1867-1957), Alexandre de Riquer o Apel·les Mestres (1854-1936).⁵

A més de dibuixant d'ex-libris, Marià en va ser un apassionat col·leccionista. A l'arxiu arenyenc es conserva una petita targeta llavors emprada amb assiduitat pels col·leccionistes d'ex-libris, nacionals i estrangers, i en la qual, en quatre idiomes diferents, es pot llegir el següent: *"Tengo el honor de ofrecer a Vd. mi EX-LIBRIS, esperando que, en cambio, me honre enviándome el suyo".*⁶

este género, queda patente una vez más su espíritu modernista y la participación llena y activa en la vida cultural y artística del país.

Pese a todo, cuando Marià empezó a dedicarse a los ex libris, ya hacía unos cuantos años que había pasado la época dorada de esta disciplina artística. Los primeros ex libris que hasta el momento se han conservado y catalogado salidos de la pluma del encajero areñense son del año 1913, casi una década más tarde del gran periodo exlibrista catalán. A pesar del retraso, Castells practicó este arte hasta el último de sus días.

Como exlibrista, Castells se relacionó con algunos de los principales artistas catalanes en este campo. La correspondencia conservada en el Archivo Municipal de Arenys de Mar permite ver que Marià, y también su hermano Joaquim, mantuvieron contacto especialmente con Josep Triadó (1870-1929), Alexandre Cardunets (1871-1944) o Joaquim Renart (1879-1961).³ El primero, discípulo de Alexandre de Riquer, y el último, artista polifacético, cuentan con un corpus exlibrista tan extraordinario en número como en calidad artística. Con todos ellos, a lo largo de los años, Marià intercambió por correo y en persona muchas de sus creaciones.

Sirva como ejemplo de este continuo intercambio una carta de Alexandre Cardunets a los hermanos Castells, fechada en 1919: “*Y los ex libris? (...) Si, si, haga ex libris y envíemelos, yo por mi parte haré lo mismo. Adjunto aquí van nueve, uno de ellos (el mío) dibujado por Renart, los otros son originales míos, de los que tenga repetidos ya le enviaré*”.⁴

Castells también se relacionó con personalidades destacadas dentro del exlibrismo español; es el caso del vasco Antonio de Guezala, maestro del linóleo y del grabado al boj, del cual en la colección del encajero se conservan un buen número de ex libris. Otras fuentes documentales hablan de la relación de Marià con otros importantes creadores de su tiempo: Laureano Barrau (1867-1957), Alexandre de Riquer o Apel·les Mestres (1854-1936).⁵

Además de dibujante de ex libris, Marià fue un apasionado coleccionista de ellos. En el archivo areñense se conserva una pequeña tarjeta entonces utilizada con asiduidad por los coleccionistas de ex libris, nacionales y extranjeros, y en la cual, en cuatro idiomas diferentes, se puede leer lo siguiente: “*Tengo el honor de ofrecer a Vd. mi EX-LIBRIS, esperando que, en cambio, me honre enviándome el suyo*”.⁶

Con el tiempo, Marià Castells llegó a reunir un corpus considerable de



De esquerra a dreta: Joaquim Castells, Joaquim Renart, Alexandre Cardunets, un tal Peris i Marià Castells, al restaurant del Mont Calvari d'Arenys de Mar

10 de maig de 1919

Arxiu Municipal Fidel Fita, Fons fotogràfic Joaquim Castells, núm. clixé 995

De izquierda a derecha: Joaquim Castells, Joaquim Renart, Alexandre Cardunets, un tal Peris y Marià Castells, en el restaurante del Monte Calvario de Arenys de Mar

10 de mayo de 1919

Archivo Municipal Fidel Fita, Fondo fotográfico Joaquim Castells, núm. clixé 995

3.- Triadó, Renart y Cardunets estuvieron especialmente vinculados al Fomento de las Artes Decorativas y a la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes de Barcelona. Los tres, destacados protagonistas del movimiento modernista, participaron del auge de las artes decorativas, y hacia el arte del encaje demostraron, según los documentos conservados, una gran sensibilidad.

4.- Arxiu Municipal Fidel Fita (AMFF), Fondo Castells, núm. 13. Carta fechada en Barcelona el 19 de abril de 1919.

5.- AMFF, Fondo Castells, núm. 20. Carta de Apel·les Mestres a Marià Castells en la cual parece probada una amistad entre los dos.

6.- AMFF, Gràfica Castells.

Amb el temps, Marià Castells va arribar a reunir un corpus considerable de peces catalanes, espanyoles i estrangeres, una col·lecció que es conserva a l'arxiu històric arenyenc.⁷ En aquesta recopilació cada ex-libris és degudament catalogat i numerat, amb el nom de l'autor i el seu país d'origen. Pel que fa als ex-libris elaborats per ell mateix, Castells hi adjunta la carta d'agraïment de la persona a la qual li havia dissenyat. Aquestes lletres esdevenen avui un document històric que ajuda a conèixer el particular origen de cada ex-libris, a més d'ofrir una visió propera i directa de la passió exlibrista que es vivia en aquell moment al Principat.

L'arxiu arenyenc conserva, a part d'aquesta col·lecció, sis dibuixos originals d'ex-libris sortits de la pròpia mà de Marià Castells en els quals s'hi observen les dotes artístiques d'aquest projectista de puntes. Aquests dissenys, realitzats en tinta sobre paper, però que podien ser elaborats en qualsevol altra tècnica, posteriorment, mitjançant processos fotomecànics, eren reduïts i reproduïts tantes vegades com fes falta. I és que per tal d'aconseguir la multiplicitat requerida per a una fornida biblioteca, la majoria dels ex-libris eren fotogravats.

En el mateix article d'*Arenys i Sa Comarca* del 1931, comentat a l'inici d'aquest estudi, es parla també de la col·lecció d'ex-libris del rander arenyenc: "En aquesta vila, la causa de l'ex-librisme hi trobà un excel·lent col·laborador en el pulcre dibuixant en Marian Castells. En la continuïtat d'aquesta tasca artística, encara que lentament, ha executat un centenar de notables i exquisides composicions per a Ex-libris, de totes categories. La col·lecció d'aquestes relíquies individuals de personatges coneguts i desconeguts que l'esmentat Sr. Castells posseeix, és una de les més importants d'Arenys i arriba a la ratlla de més de 8.000 exemplars ordenats i classificats per autors, poseïdors i nacionalitats".⁸

Aquest interessant article també fa referència a l'aiguafort, tècnica que va ser represa per alguns exlibristes i que va ser promoguda per l'*Asociación de Exlibristas Ibéricos*. Així doncs, reprenen les paraules de l'articulista, a la col·lecció Castells "hi ha 500 aiguaforts dels més notables artistes mundials que treballen aquest art i ofici, difícil, delicat, bellament meravellós, perfecte i diví; substituint el llapis per el punxó d'acer i el paper per la planxa de coure."

A Arenys, i durant la mateixa època, conrearen aquesta afició per l'ex-libris el mestre Jacint Arxer –íntim amic dels germans Castells– qui, entre d'altres, dissenyà un bonic exemplar per a la biblioteca de l'Ateneu Arenyenc, de la qual n'era bibliotecari. Uns anys més tard, foren Pere Nogueras i Marcel·lí Vila, deixebles de Marià Castells, els encarregats de continuar amb aquesta tasca.⁹

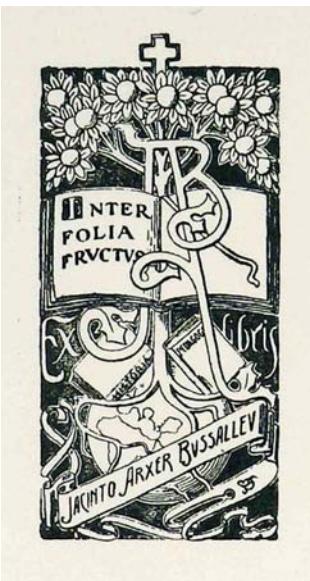
Ex-libris de Jacint Arxer

Bussalleu

Marià Castells i Simon
Reproducció fotomecànica: fotogravat
1915

7'2 x 3'5 cm

Lema: Inter Folia fructus
Arxiu Municipal Fidel Fità



Ex libris de Jacint Arxer

Bussalleu

Marià Castells i Simon
Reproducció fotomecànica: fotogravado
1915

7'2 x 3'5 cm

Lema: Inter Folia fructus
Archivo Municipal Fidel Fità

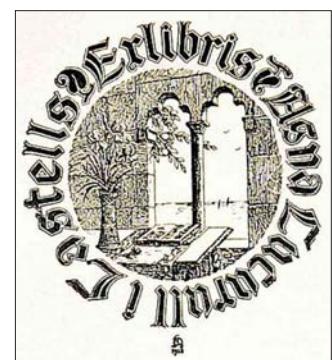
Ex-libris d'Agna Cucurull i Castells

Marià Castells i Simon
Reproducció fotomecànica: fotogravat

1918

6 x 6 cm

Arxiu Municipal Fidel Fità



Ex libris de Agna Cucurull i Castells

Marià Castells i Simon
Reproducción fotomecánica: fotogravado

1918

6 x 6 cm

Archivo Municipal Fidel Fità

7.- Pel que fa als exemplars europeus cal destacar els realitzats a Alemanya i a l'Europa de l'Est, amb una estètica medievalista que sens dubte va ser font d'inspiració per a algunes de les creacions de Marià.

8.- *Arenys i Sa comarca*, 15 de gener de 1931, p. 3.

9.- Vegeu l'article de Santiago Estrany i Castany, "L'art gràfic al Noucentisme. Els ex-libris. Exlibristes d'Arenys de Mar", *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, abril de 1991, núm. 40.

Ex-libris de Joaquim Cucurull i Castells

Marià Castells i Simon
Reproducció fotomecànica: fotogravat
1918

10 x 3'7 cm
Lema: Patria, Deu i Estudi
Arxiu Municipal Fidel Fita

Com és sabut, el medievalisme és un dels motius propis del Modernisme català. El repertori decoratiu medieval serveix d'excusa per desenvolupar els complexos arabescos modernistes. En la imatge central d'aquest ex-libris hi ha les inicials JCC (Joaquim Cucurull i Castells) unides en una exuberant filigrana, amb motius florals i antropomòrfics, de clara inspiració gòtica. Resulta interessant destacar també la influència dels repertoris decoratius donats a conèixer des de mitjan segle xix pel britànic William Morris. Si bé Castells mostra algunes mancances a l'hora de representar la figura humana, quan s'enfronta a cenefes i motius abstractes té la precisió del tracista de puntes.

Ex libris de Joaquim Cucurull i Castells

Marià Castells i Simon
Reproducción fotomecánica: fotografiado
1918

10 x 3'7 cm
Lema: Patria, Dios y Estudio
Archivo Municipal Fidel Fita

Como es sabido, el medievalismo es uno de los motivos propios del Modernismo catalán. El repertorio decorativo medieval sirve de excusa para desarrollar los complejos arabescos modernistas. En la imagen central de este ex libris se ven las iniciales JCC (Joaquim Cucurull i Castells) unidas en una exuberante filigrana, con motivos florales y antropomórficos, de clara inspiración gótica. Resulta interesante destacar también la influencia de los repertorios decorativos difundidos desde mediados del siglo XIX por el británico William Morris. Si bien Castells muestra algunas carencias a la hora de representar la figura humana, cuando se enfrenta a cenefas y motivos abstractos tiene la precisión del tracista de encajes.



7.- Por lo que respecta a los ejemplares europeos cabe destacar los realizados en Alemania e en Europa del Este, con una estética medievalista que sin duda representó una fuente de inspiración para algunas de las creaciones de Marià.

8.- Arenys i Sa comarca, 15 de enero de 1931, p. 3.

9.- Véase el artículo de Santiago Estrany i Castany, "L'art gràfic al Noucentisme. Els ex-libris. Exlibristes d'Arenys de Mar", *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, abril de 1991, núm. 40.

piezas catalanas, españolas y extranjeras, una colección que se conserva en el archivo histórico areñense.⁷ En esta recopilación cada ex libris está debidamente catalogado y numerado, con el nombre del autor y su país de origen. Con respecto a los ex libris elaborados por él mismo, Castells adjunta la carta de agradecimiento de la persona para la cual lo había diseñado. Estas letras se convierten hoy en un documento histórico que ayuda a conocer el particular origen de cada ex libris, además de ofrecer una visión próxima y directa de la pasión exlibrista que se vivía en aquel momento en el Principado.

El archivo areñense conserva, aparte de esta colección, seis dibujos originales de ex libris salidos de la propia mano de Marià Castells en los cuales se observan las dotes artísticas de este proyectista de encajes. Estos diseños, realizados en tinta sobre papel, pero que podían ser realizados en cualquier otra técnica, posteriormente, mediante procesos fotomecánicos, eran reducidos y reproducidos cuantas veces hiciera falta. Y es que con el fin de conseguir la multiplicidad requerida para una fornida biblioteca, la mayoría de los ex libris eran fotografiados.

En el mismo artículo de Arenys i Sa Comarca de 1931, comentado al inicio de este estudio, se habla también de la colección de ex libris del encajero areñense: "En esta villa, la causa del exlibrismo encontró a un excelente colaborador en el pulcro dibujante Marian Castells. En la continuidad de esta tarea artística, aunque lentamente, ha ejecutado un centenar de notables y exquisitas composiciones para Exlibris, de todas categorías. La colección de estas reliquias individuales de personajes conocidos y desconocidos que el mencionado Sr. Castells posee, es una de las más importantes de Arenys y llega a reunir más de 8.000 ejemplares ordenados y clasificados por autores, poseedores y nacionalidades".⁸

Este interesante artículo también hace referencia al aguafuerte, técnica que fue recuperada por algunos exlibristas y que fue promovida por la Asociación de Exlibristas Ibéricos. Así pues, retomando las palabras del articulista, en la colección Castells "hay 500 aguafuertes de los más notables artistas mundiales que trabajan este arte y oficio, difícil, delicado, bellamente maravilloso, perfecto y divino; sustituyendo el lápiz por el punzón de acero y el papel por la plancha de cobre".

En Arenys, y durante la misma época, cultivaron esta afición por el ex libris el maestro Jacint Arxer –íntimo amigo de los hermanos Castells– quien, entre otros, diseñó un bonito ejemplar para la biblioteca del Ateneo Areñense, de la que era bibliotecario. Unos años más tarde, serían Pere Nogueras i Marcel·lí Vila, discípulos de Marià Castells, los encargados de continuar con esta tarea.⁹

Ex-libris de Pedro Rayo Alonso

Marià Castells i Simon
Reproducció fotomecànica: fotogravat
1920
11 x 6'5 cm
Arxiu Municipal Fidel Fita

La finestra és un element d'aparició freqüent als ex-libris. La finestra simbolitza la llum: la llum que permet la lectura, però també la llum entesa com a coneixement, un coneixement que per altra banda custodien els llibres. La finestra és també el contacte amb el món exterior, el trencament amb la reclusió interior que significa la lectura.

Ex-libris de Pedro Rayo Alonso

Marià Castells i Simon
Reproducción fotomecánica: fotografiado
1920
11 x 6'5 cm
Archivo Municipal Fidel Fita

La ventana es un elemento de aparición frecuente en el ex libris. La ventana simboliza la luz: la luz que permite la lectura, pero también la luz entendida como conocimiento, un conocimiento que por otra parte custodian los libros. La ventana es también el contacto con el mundo exterior, la ruptura con la reclusión interior que significa la lectura.



Ex-libris de la Biblioteca dels Pares Caputxins de Santa Maria de Pompeia. Barcelona

Marià Castells i Simon
Reproducció fotomecànica: fotogravat
1918
6'3 x 2'7 cm
Arxiu Municipal Fidel Fita

Com a terciari franciscà que era, Marià Castells va mantenir sempre molt bona relació amb el convent de frares caputxins d'Arenys de Mar i amb la Província Caputxina de Catalunya. A més de les diverses obres realitzades per a la Joventut Seràfica d'Arenys, cal destacar els nombrosos ex-libris dibujats per a alguns membres d'aquest orde franciscà, o a algunes de les seves entitats com, en aquest cas, la biblioteca de Santa Maria de Pompeia.

Ex-libris de la Biblioteca de los Padres Capuchinos de Santa María de Pompeya. Barcelona

Marià Castells i Simon
Reproducción fotomecánica: fotografiado
1918
6'3 x 2'7 cm
Archivo Municipal Fidel Fita

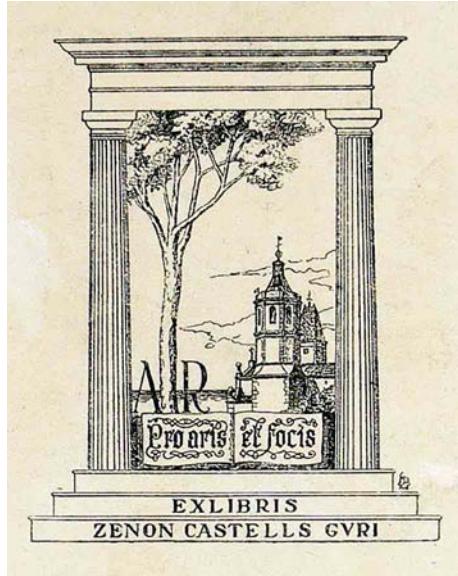
Como terciario franciscano que era, Marià Castells mantuvo siempre muy buena relación con el convento de frailes capuchinos de Arenys de Mar y con la Provincia Capuchina de Cataluña. Además de las diversas obras realizadas para la Juventud Seráfica de Arenys, hay que destacar los numerosos ex-libris dibujados para algunos miembros de esta orden franciscana, o alguna de sus entidades como, en este caso, la biblioteca de Santa María de Pompeya.



Els ex-libris de Castells, com els de molts altres exlibristes, són fàcilment reconoscibles gràcies al monograma, format per les inicials del seu nom i cognoms. El monograma del Castells exlibrista és el mateix que, des del 1903, és visible en tots els seus projectes per a puntes o dibujos, il·lustracions i cal·ligrafies. Sol acompañar aquest símbol l'any de realització de l'obra, fet que facilita la seva catalogació.

Pel que fa al dibuix, a moltes de les creacions de Marià Castells s'hi observen els repertoris usats en els seus dissenys de puntes, especialment motius florals, vegetals i geomètrics d'estètica modernista. La seva afició per la cal·ligrafia, per altra banda, es fa palesa en la minuciositat a l'hora de crear les lletres que apareixen en alguns d'aquests ex-libris. La figura humana també és present en moltes de les seves creacions exlibristes si bé a l'hora de representar-la Marià no se'n surt tan reeixidament com amb els motius de tipus decoratiu.

Vista en conjunt, la producció exlibrista de Marià Castells destaca per la varietat de temàtiques i estils: des d'un medievalisme d'arrel romàntica, a un classicisme noucentista, passant per un modernisme simbolista i certes composicions humorístiques. Així, la seva obra esdevé una radiografia de l'extensa varietat de sensibilitats i conviccions que caracteritza la societat i l'art del seu temps.



Ex-libris de Zenon Castells i Guri

Marià Castells i Simon
Reproducció fotomecànica: fotogravat
7 x 6 cm
Lema: Pro aris et focis
Arxiu Municipal Fidel Fita

El dedicat al seu nebot, fill del seu germà Joaquim, és un dels ex-libris de Marià Castells que més participa de l'estètica noucentista. La sobrietat del dibuix se suma a la claredat de la composició, una de les més reeixides del seu vast corpus. Cal comentar, pel que fa l'aspecte iconogràfic, el coronament del campanar de l'església de Santa Maria, sense el templet superior que va fer construir l'any 1913 el bisbe Pol.

Ex-libris de Zenon Castells i Guri

Marià Castells i Simon
Reproducción fotomecánica: fotografiado
7 x 6 cm
Lema: Pro aris et focis
Arxiu Municipal Fidel Fita

El dedicado a su sobrino, hijo de su hermano Joaquim, es uno de los ex-libris de Marià Castells que más participa de la estética noucentista. La sobriedad del dibujo se suma a la claridad de la composición, una de las más logradas de su vasto corpus. Hay que comentar, por lo que respecta al aspecto iconográfico, el coronamiento del campanario de la iglesia de Santa María, sin el templete superior que hizo construir en el año 1913 el obispo Pol.

Los ex libris de Castells, como los de muchos otros exlibristas, son fácilmente reconocibles gracias al monograma, formado por las iniciales de su nombre y apellidos. El monograma del Castells exhibista es el mismo que, desde 1903, es visible en todos sus proyectos para encajes o dibujos, ilustraciones y caligrafías. Suele acompañar a este símbolo el año de realización de la obra, hecho que facilita su catalogación.

Con respecto al dibujo, en muchas de las creaciones de Marià Castells se observan los repertorios usados en sus diseños de encajes, especialmente motivos florales, vegetales y geométricos de estética modernista. Su afición por la caligrafía, por otra parte, se hace patente en la minuciosidad a la hora de crear las letras que aparecen en algunos de estos ex libris. La figura humana también está presente en muchas de sus creaciones exlibristas si bien cuando se trata de representarla Marià no sale tan airoso como con los motivos de tipo decorativo.

Vista en conjunto, la producción exlibrista de Marià Castells destaca por la variedad de temáticas y estilos: desde un medievalismo de raíz romántica, a un clasicismo noucentista, pasando por un modernismo simbolista y ciertas composiciones humorísticas. Así, su obra se convierte en una radiografía de la extensa variedad de sensibilidades y convicciones que caracteriza la sociedad y el arte de su tiempo.



Ex-libris de Miquel Sitges i Comas

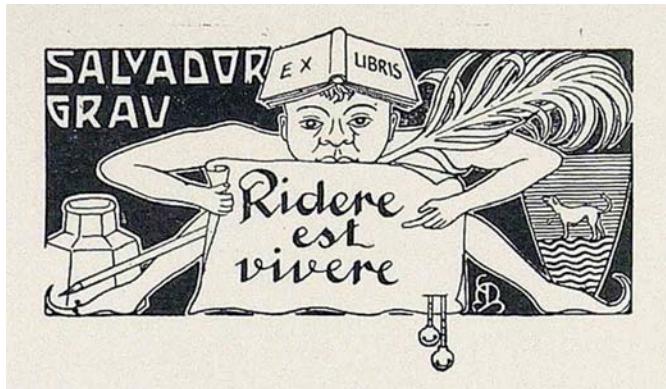
Marià Castells i Simon
Reproducció fotomecànica: fotogravat 1916
8 x 3'6 cm
Lema: Homines Dum Docent, Discunt
Arxiu Municipal Fidel Fita

Heus aquí, sens dubte, un dels ex-libris més fantàstics de la producció de l'autor. Miquel Sitges, en una carta adreçada a Castells, diu sentir-se plenament representat amb el dibuix que aquest li ha fet: "En el susdit Ex-libris m'ha mapat de cap a peus; la meva fesomia interior està detallada fil per randa: pegar, sense fer mal i bai fent barrilla; tenir per consuetud escriure sense pretensions quatre gatades; cantar-les clares, però mirant de no agreujar mai, et! Almenys aquesta és la meva intenció".

Ex libris de Miquel Sitges i Comas

Marià Castells i Simon
Reproducción fotomecánica: fotografiado 1916
8 x 3'6 cm
Lema: Homines Dum Docent, Discunt
Archivo Municipal Fidel Fita

He aquí, sin duda, uno de los ex libris más fantásticos de la producción del autor. Miquel Sitges, en una carta dirigida a Castells, dice sentirse plenamente representado con el dibujo que éste le ha hecho: "En el susodicho Ex libris me ha cartografiado de cabo a rabo; mi fisonomía interior está detallada punto por punto: pegar, sin doler y voy haciendo jolgorio; tener por consuetud escribir sin pretensiones cuatro astracanadas; icantarlas claras, pero tratando de no agravar nunca, ey! Al menos ésta es mi intención".



Ex-libris de Salvador Grau

Marià Castells i Simon
Reproducció fotomecànica: fotogravat
3'5 x 6'5 cm
Lema: Ridere est vivere
Arxiu Municipal Fidel Fita

L'humor també té un lloc dins de l'exlibrisme. Qui explota més aquest gènere és Llorenç Brunet, que presenta els temes amb un aire despreocupat, còmic i a vegades fins i tot burlesc. Per Marià Castells aquest és un gènere marginal, tot i que en tenim alguna mostra, com l'ex-libris dedicat a Miquel Sitges o aquest, dedicat a Salvador Grau.

Ex-libris de Salvador Grau

Marià Castells i Simon
Reproducción fotomecánica: fotograbado
3'5 x 6'5 cm
Lema: Ridere est vivere
Archivo Municipal Fidel Fita

El humor también ocupa su lugar dentro del exlibrismo. Quien explota más este género es Llorenç Brunet, que presenta los temas con un aire despreocupado, cómico y a veces incluso burlesco. Para Marià Castells éste es un género marginal, aunque tenemos alguna muestra, como el ex-libris dedicado a Miquel Sitges o éste, dedicado a Salvador Grau.



Ex-libris de Marià Castells i Simon

Marià Castells i Simon
Reproducció fotomecànica: fotogravat
5 x 3 cm
Lema: Ora et labora
Arxiu Municipal Fidel Fita

Aquest ex-libris, que Marià Castells va dibuixar per a ús propi, presenta diferents motius que fan referència a l'ofici de les puntes. Enmarcada per iris, lliris i cards –flors que inspiraren els modernistes i d'aparició molt recurrent a les puntes de la Casa Castells–, una gran teranyina teixida amb boixets és filada per Aracne, convertida en insecte des que va desafiar els déus amb els seus dits prodigiosos. El lema, "ora et labora", fa referència a la seva gran dedicació a la creació i a l'ofici, alhora que a la seva condició de terciari franciscà.

Ex-libris de Marià Castells i Simon

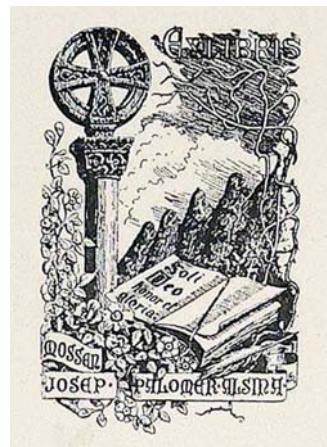
Marià Castells i Simon
Reproducción fotomecánica: fotograbado
5 x 3 cm
Lema: Ora et labora
Archivo Municipal Fidel Fita

Este ex libris, que Marià Castells dibujó para uso propio, presenta diferentes motivos que hacen referencia al oficio de los encajes. Enmarcada por iris, lirios y cardos –flores que inspiraron a los modernistas y de aparición muy recurrente en los encajes de la Casa Castells–, una gran telarana tejida con bojillos es hilada por Aracne, convertida en insecto desde que desafió a los dioses con sus dedos prodigiosos. El lema, "ora et labora", hace referencia a su gran dedicación a la creación y al oficio, a la vez que a su condición de terciario franciscano.

Ex-libris de mossèn Josep Palomer i Alsina

Marià Castells i Simon
Reproducció fotomecànica: fotogravat
9 x 57 cm
Lema: Soli Deo honor et gloria
Arxiu Municipal Fidel Fita

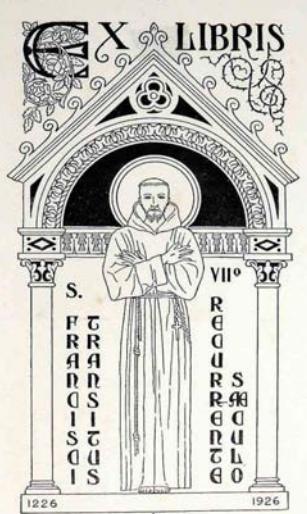
En aquest ex-libris és on segurament es veu més clara la influència del medievalisme romàntic, que forma part de l'imaginari col·lectiu català fins ben entrat el segle xx. En aquest corrent estètic s'uneix d'una manera indestrable la fe i la pàtria, dues idees considerades centrals pel catalanisme sorgit de la Renaixença. Els referents no són les elegants formes gòtiques, representants d'una Catalunya burguesa i ciutadana, sinó les toques formes romàniques, que remeten als orígens comtals del país.



Ex-libris de mossèn Josep Palomer i Alsina

Marià Castells i Simon
Reproducción fotomecánica: fotograbado
9 x 5'7 cm
Lema: Soli Deo honor et gloria
Archivo Municipal Fidel Fita

En este ex libris es donde seguramente se ve más clara la influencia del medievalismo romántico, que formó parte del imaginario colectivo catalán hasta bien entrado el siglo xx. En esta corriente estética se une de manera indisoluble la fe y la patria, dos ideas consideradas centrales por el catalanismo surgido de la Renaixença. Los referentes no son las elegantes formas góticas, representantes de una Cataluña burguesa y ciudadana, sino las toscas formas románicas, que remiten a los orígenes condales del país.



Ex-libris commemoratiu del setè centenari de la creació de l'orde franciscà

Marià Castells i Simon
Reproducció fotomecànica: fotogravat
1926
14'5 x 8 cm
Lema: S. Francisci transitus. VIIº recurrente
saeculo 1226-1926
Arxiu Municipal Fidel Fita

El 1926 es va fer a Catalunya una gran celebració del setè centenari de la mort de sant Francesc d'Assís. Els principals actes s'organitzaren a Barcelona i Montserrat, però també van ser destacables les celebracions a alguns convents franciscans, com els de Manresa o Arenys de Mar. Marià Castells va elaborar per a aquesta ocasió dos ex-libris commemoratius.

Ex-libris conmemorativo del séptimo centenario de la creación de la orden franciscana

Marià Castells i Simon
Reproducción fotomecánica: fotografiado
1926
14'5 x 8 cm
Lema: S. Francisci transitus. VIIº recurrente
saeculo 1226-1926
Archivo Municipal Fidel Fita

En 1926 se hizo en Cataluña una gran celebración del séptimo centenario de la muerte de san Francisco de Asís. Los principales actos se organizaron en Barcelona y Montserrat, pero también fueron destacables las celebraciones en algunos conventos franciscanos, como los de Manresa o Arenys de Mar. Marià Castells elaboró para esta ocasión dos ex libris conmemorativos.

Ex-libris de Josep Monsalvatge

Marià Castells i Simon
Reproducció fotomecànica:
fotogravat a 2 colors
1918
10 x 5'5 cm
Lema: Ni reis ni ciutadans
Arxiu Municipal Fidel Fita

El tema de la mort expressat d'una manera explícita i sense cap element catòlic, és molt poc freqüent, quasi inexistent, en la producció de Marià Castells. Aquest ex-libris s'erigeix en un verdader *memento mori* en què es recorda que la mort tracta tothom per igual, tema molt barroc però alhora molt simbolista.

El gironí Josep Monsalvatge era un col·leccionista d'ex-libris amb una gran sensibilitat modernista, com es demuestra per la gran quantitat i gran qualitat dels ex-libris que es féu dedicar per alguns dels artistes més destacades del moment, molts dels quals recollits a la col·lecció de Marià Castells.

Ex libris de Josep Monsalvatge

Marià Castells i Simon
Reproducción fotomecánica:
fotografiado a 2 colores
1918
10 x 5'5 cm
Lema: Ni reyes ni ciudadanos
Archivo Municipal Fidel Fita

El tema de la muerte expresado de una manera explícita y sin ningún elemento católico, es muy poco frecuente, casi inexistente, en la producción de Marià Castells. Este ex libris se erige en un verdadero *memento mori* donde se recuerda que la muerte trata a todo el mundo por igual, tema muy barroco pero al mismo tiempo muy simbolista.

El gerundense Josep Monsalvatge era un coleccionista de ex libris con una gran sensibilidad modernista, como se demuestra por la gran cantidad y calidad de los ex libris que se hizo dedicar por algunos de los artistas más destacados del momento, muchos de los cuales recogidos en la colección de Marià Castells.



Ex-libris de Josep Triadó Mayol

Marià Castells i Simon
Reproducció fotomecànica: fotogravat
1919
10'1 x 6'1 cm
Arxiu Municipal Fidel Fita

Josep Triadó va ser un dels principals exhibistes del nostre país, amb el qual Marià Castells tingué una bona amistat. Vinculat al Foment de les Arts Decoratives i a la Revista Ibérica de Exlibris, aquest deixeble d'Alexandre de Riquer va fer de les arts gràfiques i la pintura el centre de la seva trajectòria professional.

En la imatge es presenta el nom del destinatari dins d'una paleta de pintor que sobresurt d'un fons format per pinzellis i tubs de pintura. Tot plegat és emmarcat per unes formes geomètriques, que formen a la part superior la paraula "ex-libris", l'escut de la Ciutat Comtal i una estrella de David.

Ex libris de Josep Triadó Mayol

Marià Castells i Simon
Reproducción fotomecánica: fotografiado
1919
10'1 x 6'1 cm
Archivo Municipal Fidel Fita

Josep Triadó fue uno de los principales exhibistas de nuestro país, con el cual Marià Castells tuvo una buena amistad. Vinculado al Fomento de las Artes Decorativas y a la Revista Ibérica de Exlibris, este discípulo de Alexandre de Riquer hizo de las artes gráficas y la pintura el centro de su trayectoria profesional.

En la imagen se presenta el nombre del destinatario dentro de una paleta de pintor que sobresale de un fondo formado por pinceles y tubos de pintura. Todo está emmarcado por unas formas geométricas, que forman en la parte superior la palabra "ex libris", el escudo de la Ciudad Condal y una estrella de David.



Més enllà de les puntes. Del fil a la pedra

Más allá del encaje. Del hilo a la piedra

Gruta de Nostra Senyora de Lurdes d'Arenys de Mar ➤

Fotografia de Joaquim Castells i Simon
Anterior a 1936
Arxiu Municipal Fidel Fita

Gruta de Nuestra Señora de Lourdes de Arenys de Mar

Fotografía de Joaquim Castells i Simon
Anterior a 1936
Archivo Municipal Fidel Fita

A més de les creacions elaborades per a l'empresa familiar de puntes i blondes, de les il·lustracions, els dibuixos, les cal·ligrafies o dels projectes per a penons, Marià Castells i Simon va dur a terme alguns dissenys per a ser realitzats en tres dimensions, ja fos en pedra o en metall. Arenys de Mar en conserva tres: la gruta de la Mare de Déu de Lurdes, l'hipogeu de Ramon Prat i la làpida sepulcral de la nena Maria Rosa Solà.

Les fonts documentals, però, parlen d'altres obres projectades pel rander arenyenc i de les quals no se n'ha conservat res, ni tan sols una imatge fotogràfica que testimonii que, efectivament, es van dur a terme. És el cas, per exemple, d'un panteó per al cementiri de Canet de Mar o un retaule per a la parròquia gironina del Mercadal.¹ De tipologia i proporcions del tot diferents és un disseny de medalla commemorativa encarregat l'any 1916 pel consistori arenyenc. La peça en qüestió, de la qual se'n van encunyar tretze exemplars, va ser lliurada com a distintiu als components de la corporació municipal. La medalla va ser reconeguda a les actes de l'Ajuntament corresponents al dia del lliurament per la seva “*esplendidez y gusto artístico*”.²

1.- *Revista Ilustrada Jorba*, gener de 1933, núm. 280, p. 298. Malgrat la referència a aquestes dues obres, no s'ha trobat cap document directe o indirecte que doni testimoni de que veritablement es van dur a terme.

2.- Arxiu Municipal Fidel Fita (AMFF), Actes de l'Ajuntament del 1916, fol. 109v. Ple del 24 de març de 1916.

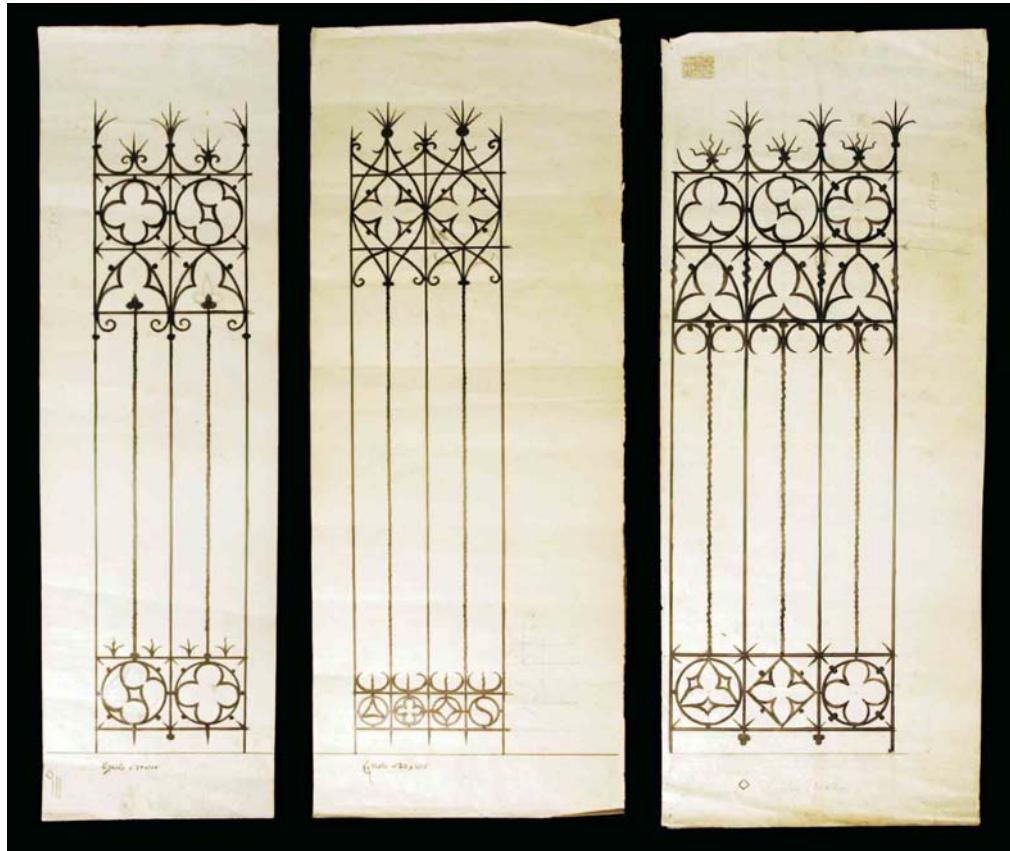
Además de las creaciones elaboradas para la empresa familiar de encajes y blondas, de las ilustraciones, los dibujos, las caligrafías o de los proyectos para pendones, Marià Castells i Simon llevó a cabo algunos diseños para ser realizados en tres dimensiones, ya fuera en piedra o en metal. Arenys de Mar conserva tres de ellos: la gruta de la Virgen de Lourdes, el hipogeo de Ramon Prat y la lápida sepulcral de la niña María Rosa Solà.

Las fuentes documentales, sin embargo, hablan de otras obras proyectadas por el encajero arenyense y de las cuales no se ha conservado nada, ni siquiera una imagen fotográfica que sirva de testimonio de que, efectivamente, se llevaron a cabo. Es el caso, por ejemplo, de un panteón para el cementerio de Canet de Mar o un retablo para la parroquia gerundense del Mercadal.¹ De tipología y proporciones bien diferentes es un diseño de medalla conmemorativa encargado en 1916 por el consistorio arenyense. La pieza en cuestión, de la cual se acuñaron trece ejemplares, fue entregada como distintivo a los componentes de la corporación municipal. La medalla fue reconocida en las actas del Ayuntamiento correspondientes al día de la entrega por su “*esplendidez y gusto artístico*”.²

1.- *Revista Ilustrada Jorba*, enero de 1933, núm. 280, p. 298. A pesar de la referencia a estas dos obras, no se ha encontrado ningún documento directo o indirecto que dé testimonio de que verdaderamente se llevaron a cabo.

2.- Archivo Municipal Fidel Fita (AMFF), Actas del Ayuntamiento de 1916, fol. 109 v. Pleno del 24 de marzo de 1916.





La gruta de Lurdes

Marià Castells, home de gran devoció, va participar de manera intensa i activa en la vida religiosa d'Arenys de Mar. A més de les diverses peces projectades per a la Joventut Seràfica –recordem que professà en el Terç Orde franciscà–, el rander va dur a terme diverses composicions per a la *Fulla Parroquial*, publicació de la parròquia de Santa Maria d'Arenys, algunes de les quals es conserven actualment a l'arxiu municipal. Però el que molt probablement pot ser considerat com exemple més monumental de la implicació de Marià en les causes espirituals i socials del seu poble van ser els dissenys realitzats per al mobiliari litúrgic i decoratiu de la gruta de Nostra Senyora de Lurdes.

3.- Ateneu Arenyenc, *Ephemérides de Arenys de Mar, del 9 de julio de 1922 al 1 de octubre de 1946*, fol. 64. Jacint Arxer, autor d'aquestes *Ephemérides*, és també l'autor d'un llibre manuscrit que es conserva a la mateixa entitat i en el que fa un repàs de la història de la gruta de Lurdes i del seu patronat. Com bé indica al principi del seu relat, la informació l'extreu d'entrevistes amb les persones que ho van dur endavant ja que durant els esdeveniments de la Guerra Civil l'arxiu d'aquest patronat va ser destruït.

Projectes per a les reixes de la gruta de Lurdes

Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre paper
Entre 1923 i 1926
19 x 64 cm / 25 x 64 cm / 25 x 64 cm
Arxiu Municipal Fidel Fita, 5-B-68 a, b, c

Proyectos para las rejas de la gruta de Lourdes

Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre papel
Entre 1923 i 1926
19 x 64 cm / 25 x 64 cm / 25 x 64 cm
Archivo Municipal Fidel Fita, 5-B-68 a, c

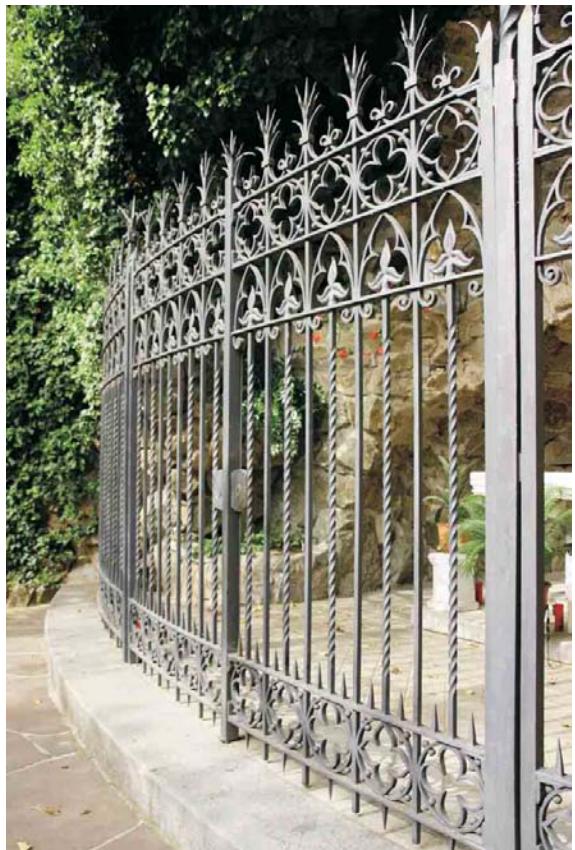
Segons expliquen les cròniques, l'origen d'aquesta gruta es deu a la promesa feta a la Verge per Dolors Dillet i Palé, en el transcurs d'una greu malaltia. Com a acció de gràcies per la seva curació, a principis dels anys vint es van començar a recollir donatius i almoines per a construir aquell espai de pietat i devoció a cel obert. Ajudaren a Dillet tres arenyencs més, també devots de la Verge de Lurdes: Salvador Niella, Joan Sagrera i Coca i Marià Castells i Simon. Tots ells, com a *administradores perpetuos*, fundaren el patronat que havia de vetllar per a què aquella causa tirés endavant.³

Reixes de la gruta de Lurdes

Segons projecte de Marià Castells i Simon
 Ferro forjat
 1926
 10'70 x 2'70 m
 Realitzades als Tallers Claravalls
 Arenys de Mar

Rejas de la gruta de Lourdes

Según proyecto de Marià Castells i Simon
 Hierro forjado
 1926
 10'70 x 2'70 m
 Realizadas en los Talleres Claravalls
 Arenys de Mar



La gruta de Lourdes

Marià Castells, hombre de gran devoción, participó de manera intensa y activa en la vida religiosa de Arenys de Mar. Además de las diversas piezas proyectadas para la Juventud Seráfica –recordemos que profesó en el Tercio Orden franciscano–, el encajero llevó a cabo diversas composiciones para *Fulla Parroquial*, publicación de la parroquia de Santa María de Arenys, algunas de las cuales se conservan actualmente en el archivo municipal. Pero lo que muy probablemente puede ser considerado como ejemplo más monumental de la implicación de Marià en las causas espirituales y sociales de su pueblo fueron los diseños realizados para el mobiliario litúrgico y decorativo de la gruta de Nuestra Señora de Lourdes.

Según explican las crónicas, el origen de esta gruta se debe a la promesa hecha a la Virgen por Dolors Dillet i Palé, en el transcurso de una grave enfermedad. Como acción de gracias por su curación, al principio de los años veinte se empezaron a recoger donativos y limosnas para construir aquel espacio de piedad y devoción a cielo abierto. Ayudaron a Dillet tres arenenses más, también devotos de la Virgen de Lourdes: Salvador Niella, Joan Sagrera i Coca y Marià Castells i Simon. Todos ellos, como administradores perpetuos, fundaron el patronato que tenía que velar para que aquella causa siguiera adelante.³

3.- Ateneo Areñense, *Efemérides de Arenys de Mar, del 9 de julio de 1922 al 1 de octubre de 1946*, fol. 64. Jacint Arxer, autor de estas efemérides, es también el autor de un libro manuscrito que se conserva en la misma entidad y en el que hace un repaso de la historia de la gruta de Lourdes y de su patronato. Como bien indica al principio de su relato, la información la extrae de entrevistas con las personas que lo llevaron a cabo ya que durante los acontecimientos de la Guerra Civil el archivo de este patronato fue destruido.



(Fig. 1) Altar de la gruta de Lurdes

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Pedra de Girona

1926

Realitzat al taller d'escultura de Jaume Casellas

Fotografia de Joaquim Castells i Simon
Arxiu Municipal Fidel Fita

(Fig. 1) Altar de la gruta de Lourdes

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Piedra de Girona

1926

Realizado en el taller de escultura de
Jaume Casellas

Fotografía de Joaquim Castells i Simon
Arxiu Municipal Fidel Fita

El juny de 1924, un cop adquirida la peça de terra on es va decidir construir la gruta, en part dels terrenys del Mas Taxonera, el barceloní Josep M. Sagnier –de manera gratuïta– va començar a dur a terme les obres necessàries, primer d'adequació del terreny i, segon, de construcció arquitectònica. Per la seva banda, Ignasi Mas, llavors l'arquitecte municipal, es va encarregar d'obrir els camins que menaven a la gruta. Marià Castells, pensem que del tot desinteressadament, es va comprometre a dissenyar per al conjunt les reixes de tancament de l'espai presbiteral, l'altar i el púlpit.

L'Arxiu Municipal Fidel Fita conserva tres projectes per a les reixes de tancament del presbiteri de la gruta de Lurdes.⁴ Es tracta d'uns dibuixos realitzats amb tinta negra, a escala 0'20 x 100, i en els quals s'hi poden llegir algunes indicacions referents a les mides que ha de tenir cada part. En tots tres dissenys, de clara inspiració gòtica, Castells pren com a referència i reinterpreta alguns dels elements més típics de l'art de la forja des de l'edat mitjana: alternaça en la secció dels barrots verticals –en aquest cas, llisa i tornejada–, l'ús de la flor de lis, el coronament superior

amb punxes ondulades, flors quadrilobulades en record de les traceries calades, o l'omnipresent arc ogival.

El cert, però, és que a l'hora de fabricar aquelles reixes es va simplificar o uniformitzar la varietat de motius que Marià Castells presentava sobre aquests tres projectes, si bé se'n va respectar l'estrucció compositiva original. El resultat, amb tot, és un estilitzat i elegant reixat, dividit horitzontalment en quatre faixes, el qual, de forma corba, tanca l'espai de l'altar de la gruta. L'encarregat de passar el projecte de Castells en ferro va ser l'industrial arenenc Claravalls, concretament entre el gener i l'agost del 1926, com indiquen les fonts periodístiques.⁵

De la resta del mobiliari de la gruta no se n'ha conservat cap projecte, esbós o disseny. L'altar (Fig. 1), realitzat en pedra pel taller de Jaume Casellas de Girona, presenta unes formes sòbries, del tot depurades, que defugen l'excés decoratiu i ornamental propis del Modernisme i al qual el rander arenenc va ser tan procliu en bona part de la seva producció de dibuixos. La mateixa simplicitat formal s'observa també en l'hipogeu de Ramon Prat al cementiri arenenc.

L'ara d'aquest altar, els extrems de la qual són rodejats per unes senzilles motllures, és sostinguda als extrems del davant per dues columnes, de fust curt, amb els seus respectius capitells, de tipus corinti, i basaments. Per la part posterior, l'ara es recolza sobre un bloc monolític de pedra al centre del qual s'observa en un baix relleu les dues primeres lletres del nom de Maria entrelaçades entre si. Les flanqueja una faixa horitzontal, també en baix relleu, en la qual es pot veure unes tiges recargolades de les que surten una mena de fulles en forma de trèvol.

Si bé d'una manera més depurada, Marià Castells ja havia emprat aquest disseny del nom de Maria l'any 1923, en el dibuix d'un segell de goma per al Patronat de Lurdes amb el qual es van timbrar tots els seus documents (Fig. 2). L'única diferència d'aquest disseny amb el de l'ara d'altar rau en què en el primer cas les dues inicials són rematades a la part posterior per una corona.

L'altar de Lurdes comptava en un principi amb un petit sagrari de perfil ogival, a la porta del qual hi havia un relleu amb un calze i la sagrada forma. Aquest receptacle, destruït segurament durant les revoltes prèvies a la Guerra Civil, era flanquejat per dos pivots de secció quadrada que originàriament devien servir com a base per a uns cirials: avui, aquests dos blocs petris, desmuntats del seu emplaçament original, serveixen com a

4.- AMFF, Gràfica Castells.

5.- El 15 de gener de 1926 *El Día Gráfico* deia que “en breve será colocada una magnífica verja que cerrará el lugar donde se halla emplazado el altar”.

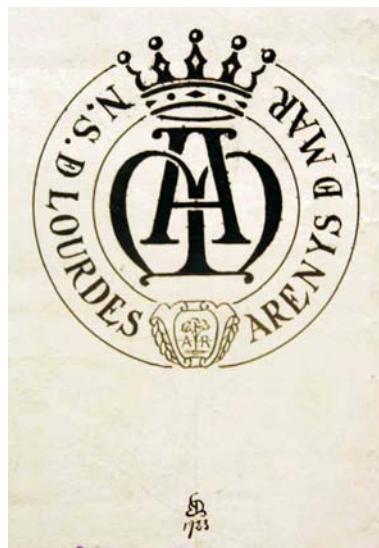
En junio de 1924, una vez adquirida la pieza de tierra donde se decidió construir la gruta, en parte de los terrenos del Mas Taxonera, el barcelonés Josep M. Sagnier –de manera gratuita– empezó a llevar a cabo las obras necesarias, primero de adecuación del terreno y, segundo, de construcción arquitectónica. Por su parte, Ignasi Mas, que era entonces el arquitecto municipal, se encargó de abrir los caminos que llevaban a la gruta. Marià Castells, pensamos que desinteresadamente, se comprometió a diseñar para el conjunto las rejas de cierre del espacio presbiteral, el altar y el púlpito.

El Archivo Municipal Fidel Fita conserva tres proyectos para las rejas de cierre del presbiterio de la gruta de Lourdes.⁴ Se trata de unos dibujos realizados con tinta negra, a escala 0'20 x 100, y en los cuales se pueden leer algunas indicaciones referentes a las medidas que debe tener cada parte. En los tres diseños, de clara inspiración gótica, Castells toma como referencia y reinterpreta algunos de los elementos más típicos del arte de la forja desde la Edad Media: alternancia en la sección de los barrotes verticales –en este caso, lisa y torneada–, el uso de la flor de lis, el coronamiento superior con pinchos ondulados, flores quatrilobuladas en recuerdo de las tracerías caladas, o el omnipresente arco ojival.

Lo cierto, sin embargo, es que a la hora de fabricar aquellas rejas se simplificó o uniformizó la variedad de motivos que Marià Castells presentaba sobre estos tres proyectos, si bien se respetó la estructura compositiva original. El resultado es una estilizada y elegante verja, dividida horizontalmente en cuatro franjas, la cual, de forma curva, cierra el espacio del altar de la gruta. El encargado de pasar el proyecto de Castells a hierro fue el industrial areñense Claravalls, concretamente entre enero y agosto de 1926, como indican las fuentes periodísticas.⁵

Del resto del mobiliario de la gruta no se ha conservado ningún proyecto, boceto o diseño. El altar (Fig. 1), realizado en piedra por el taller de Jaume Casellas de Girona, presenta unas formas sobrias, del todo depuradas, que huyen del exceso decorativo y ornamental propios del Modernismo y a las cuales el encajero areñense fue tan proclive en buena parte de su producción de dibujos. La misma simplicidad formal se observa también en el hipogeo de Ramon Prat en el cementerio areñense.

El ara de este altar, cuyos extremos están rodeados por unas sencillas molduras, está sostenida en los extremos delanteros por dos columnas, de fuste corto, con sus respectivos capiteles, de tipo corintio, y bases. Por la parte posterior, el ara se apoya sobre un bloque monolítico de



(Fig. 2) Projecte per a segell de goma del patronat de Lurdes

Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre paper
1923
31 x 22'5 cm
Arxiu Municipal Fidel Fita

(Fig. 2) Proyecto para sello de goma del patronato de Lourdes

Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre papel
1923
31 x 22'5 cm
Archivo Municipal Fidel Fita

piedra en el centro del cual se observan en un bajorrelieve las dos primeras letras del nombre de María entrelazadas entre sí. Las flanquea una franja horizontal, también en bajorrelieve, en la cual se pueden ver unos tallos retorcidos de los que salen unas hojas en forma de trébol.

Si bien de una manera más depurada, Marià Castells ya había utilizado este diseño del nombre de María en el año 1923, en el dibujo de un sello de goma para el Patronato de Lourdes con el cual se timbraron todos sus documentos (Fig. 2). La única diferencia de este diseño con el del ara del altar reside en que en el primer caso las dos iniciales están rematadas en la parte posterior por una corona.

El altar de Lourdes contaba en un principio con un pequeño sagrario de perfil ojival, en cuya puerta había un relieve con un cáliz y la sagrada forma. Este receptáculo, destruido seguramente durante las revueltas previas a la Guerra Civil, estaba flanqueado por dos pivotes de sección cuadrada que originariamente debieron servir como base para unos ciriales: hoy, estos dos bloques pétreos,

4.- AMFF, Gràfica Castells.

5.- El 15 de enero de 1926 *El Día Gráfico* decía que “en breve será colocada una magnífica verja que cerrará el lugar donde se halla emplazado el altar”.

Fanal de la gruta de Lurdes

Atribuït al projecte de Marià Castells i Simon
Ferro forjat
1926
Arenys de Mar



Farola de la gruta de Lourdes

Atribuido al proyecto de Marià Castells i Simon
Hierro forjado
1926
Arenys de Mar



Jardinera de la gruta de Lurdes

Atribuïda al projecte de Marià Castells i Simon
Ferro forjat i trencadís ceràmic
1926
Arenys de Mar

Jardinera de la gruta de Lourdes

Atribuida al proyecto de Marià Castells i Simon
Hierro forjado y trencadís cerámico
1926
Arenys de Mar

peanya d'unes plantes. Entre aquests pivots i el sagrari, hi havia dues repisses amb uns baix relleus de formes ogivals.

El púlpit, d'altra banda, també realitzat amb pedra de Girona, segueix l'austeritat de línies emprada en l'altar. La trona, de forma cúbica i només decorada amb una creu grega, és sostinguda per una robusta columna de secció poligonal. S'hi accedeix per uns graons de pedra, en els quals hi ha una barana amb les mateixes flors quadrilobulades que es veuen en el reixat del presbiteri.

Encara que les fonts de l'època no fan cap mena d'esment de la seva autoria, cal suposar que també foren resultat de la invenció de Marià Castells una làmpada de ferro forjat, uns cirials del mateix material –actualment desapareguts– i una jardinera, en la qual es combina el ferro forjat amb un senzill trencadís ceràmic, sens dubte l'element més modernista de tot el conjunt.⁶ En un lateral d'aquesta jardinera s'hi poden veure les inicials NLS (Nostra Senyora de Lurdes). Pels motius decoratius que es veuen al fanal i a la jardinera no resulta forassenyat atribuir-ne l'autoria a l'artista rander.

La gruta, un vegada acabada, va ser beneïda el primer d'agost de 1926, en un ofici celebrat a dos quarts de vuit del matí. Malauradament, algunes parts del conjunt es van perdre durant els esdeveniments del juliol de 1936.

Obra funerària

La vinculació de Marià Castells amb diverses entitats o institucions arenyenques queda palesa en el fet que durant uns quants anys va ser tresorer, o *caixer*, de la junta del cementiri de la seva població.⁷ A part, però, la petjada de Castells en aquest cementiri és visible a través de dues obres funeràries que hi va projectar, per dimensions i estils, amboles del tot diferenciades.

La més modernista de les dues és, sens dubte, la làpida sepulcral per a la nena Maria Solà i Coderch (1915-1918), morta a causa d'un accident a l'edat de dos anys (Fig. 3). Es tracta d'una petita placa de marbre en la qual, a manera de cantonera, a l'angle inferior esquerre, Castells hi reproduceix en baix relleu un ram de lliris i roses. Segurament, amb aquests dos tipus de flors, tan emprades en el repertori formal modernista, l'artista va voler simbolitzar la innocència de la difunta –el lliri– i la seva mort –la rosa. La lletra emprada, molt segurament també dissenyada per Castells, mostra una certa inspiració historicista, i en certa manera recorda l'epigrafia de l'alta edat mitjana.

6.- *El Día Gráfico*, 15 de enero de 1926: “*día y noche, en la imagen de la Virgen de Lourdes, arde una lámpara eléctrica encerrada en un artístico farol de hierro forjado*”. No se'n diu, però, l'autor.

7.- Ateneu Arenyenc, *Ephemérides de Arenys de Mar*, del 9 de julio de 1922 al 1 de octubre de 1946, fol. 52 i 80.

desmontados de su emplazamiento original, sirven como peana de unas plantas. Entre estos pivotes y el sagrario, había dos repisas con unos bajorrelieves de formas ojivales.

El púlpito, por otra parte, también realizado con piedra de Girona, sigue la austereidad de líneas utilizada en el altar. El trono, de forma cúbica y sólo decorado con una cruz griega, está sostenido por una robusta columna de sección poligonal. Se accede a éste por unos peldaños de piedra, en los cuales hay una baranda con las mismas flores quatriloculadas que se ven en la verja del presbiterio.

Aunque las fuentes de la época no dan ningún tipo de noticia sobre su autoría, suponemos que también fueron resultado de la invención de Marià Castells una lámpara de hierro forjado, unos ciriales del mismo material –actualmente desaparecidos– y una jardinera, en la cual se combina el hierro forjado con un sencillo quebradizo cerámico, sin duda el elemento más modernista de todo el conjunto.⁶ En un lateral de esta jardinera se pueden ver las iniciales NLS (Nuestra Señora de Lourdes). Por los motivos decorativos que se ven en la farola y en la jardinera, no resulta descabellado atribuir su autoría al artista encajero.

La gruta, una vez acabada, fue bendecida el primero de agosto de 1926, en un oficio celebrado a las siete y media de la mañana. Desgraciadamente, algunas partes del conjunto se perdieron durante los acontecimientos de julio de 1936.

Obra funeraria

La vinculación de Marià Castells con diversas entidades o instituciones arenenses queda patente en el hecho de que durante unos cuantos años fue tesorero, o cajero, de la junta del cementerio de su población.⁷ Aparte, sin embargo, la huella de Castells en este camposanto es visible a través de dos obras funerarias que proyectó, y que por dimensiones y estilos, son totalmente diferentes entre sí.

La más modernista de las dos es, sin duda, la lápida sepulcral para la niña María Solà i Coderch (1915-1918), muerta a causa de un accidente a la edad de dos años (Fig. 3). Se trata de una pequeña placa de mármol en la cual, a manera de esquinera, en el ángulo inferior izquierdo, Castells reproduce en bajorrelieve un ramo de lirios y rosas. Seguramente, con estos dos tipos de flores, tan utilizadas en el repertorio formal modernista, el artista quiso simbolizar la inocencia de la difunta –el lirio– y su muerte –la rosa. La letra utilizada, muy seguramente también diseñada por Castells, muestra una cierta inspiración historicista, y de alguna manera recuerda la epigrafía de la alta edad media.



(Fig. 3) Lápida sepulcral de María Rosa Solà i Coderch

Marià Castells i Simon
Marbre blanc
1918 o posterior
43'5 x 66 x 6 cm
Cementiri d'Arenys de Mar

(Fig. 3) Lápida sepulcral de María Rosa Solà i Coderch

Marià Castells i Simon
Mármol blanco
1918 o posterior
43'5 x 66 x 6 cm
Cementerio de Arenys de Mar



Dibuix per al cementiri d'Arenys de Mar

Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre paper
1929
23 x 33 cm
Arxiu Municipal Fidel Fita, 5-B-24

Dibujo para el cementerio de Arenys de Mar

Marià Castells i Simon
Tinta negra sobre papel
1929
23 x 33 cm
Archivo Municipal Fidel Fita, 5-B-24

6.- *El Día Gráfico*, 15 de enero de 1926: “*día y noche, en la imagen de la Virgen de Lourdes, arde una lámpara eléctrica encerrada en un artístico farol de hierro forjado*”. No se cita, sin embargo, al autor.

7.- Ateneo Areñense, *Efemérides de Arenys de Mar*, del 9 de julio de 1922 al 1 de octubre de 1946, fol. 52 y 80.



(Fig. 4) Hipogeu de Ramon Prat i Font i família

Atribuït al projecte de Marià Castells i Simon
Pedra de Girona
Tercera dècada del segle xx
3'20 x 2'70 x 2'30 m
Realitzat al taller d'escultura de Jaume Casellas
Cementiri d'Arenys de Mar

(Fig. 4) Hipogeo de Ramon Prat i Font y familia

Atribuido al proyecto de Marià Castells i Simon
Piedra de Girona
Tercera década del siglo xx
3'20 x 2'70 x 2'30 m
Realizado en el taller de escultura de Jaume Casellas
Cementerio de Arenys de Mar

En l'angle inferior dret d'aquesta petita làpida sepulcral, es pot veure el monograma de Marià, emprat en totes les seves creacions, i que certifica la seva autoria. A més de no conservar-se'n el projecte, es desconeix quin taller marbrista va passar el dibuix de Castells a la pedra.

Quasi al davant d'aquesta petita placa de marbre, s'aixeca l'hipogeu de la família de Ramon Prat i Font, fabricat pel taller d'escultura de Jaume Casellas amb pedra de Girona. En aquest monument funerari Marià Castells deixa enrere l'estètica modernista i s'endinsa en el que es podria denominar *art déco*.

A diferència de la làpida abans comentada, en aquest hipogeu no s'hi veu el monograma de l'artista. Se sap, però, que és obra seva gràcies a la fotografia que en féu el seu germà Joaquim i en la qual s'especifica que és una creació de Marià.⁸ D'altra banda, la defunció de Ramon Prat, ocorreguda el 1939, ens impedeix concretar la data de projecció d'aquest mausoleu, car Marià havia mort vuit anys abans, el 1931. Amb tot, però, tenint en compte que les formes de l'hipogeu no responen a l'estètica modernista, es podria pensar en una datació tardana de la seva projecció, a les darreries dels anys vint. L'estil depurat emprat en aquest monument també s'observa en algunes de les il·lustracions i projectes per a puntes realitzades cap als darrers anys de la seva vida.

En conjunt, en aquest hipogeu Castells hi desplega unes línies de gran austerioritat que podem posar en relació amb l'altar i el púlpit de la gruta de Lurdes abans comentat, també executats amb pedra de Girona per Jaume Casellas. Aquest sepulcre, del qual en sobresurt una mena d'obelisc amb el nom de la família propietària i el monograma grec de Crist, amb l'alfa i l'omega, no té res a veure amb la resta de monuments funeraris que el rodegen. En destaca principalment la pureza de volums i la manca absoluta d'elements decoratius, reduïts a simples motllures i unes creus gregues en els pivots que l'envolten. Aquesta sobrietat, però, respon a un disseny creatiu de Marià o a una imposició de qui va encarregar l'obra?

8.- AMFF, Catàleg dels clixés fotogràfics de Joaquim Castells.

En el ángulo inferior derecho de esta pequeña lápida sepulcral, se puede ver el monograma de Marià, utilizado en todas sus creaciones, y que certifica su autoría. Además de no conservarse el proyecto, se desconoce qué taller marmolista pasó el dibujo de Castells a la piedra.

Casi delante de esta pequeña placa de mármol, se levanta el hipogeo de la familia de Ramon Prat i Font, fabricado por el taller de escultura de Jaume Casellas con piedra de Girona. En este monumento funerario Marià Castells deja atrás la estética modernista y se adentra en lo que se podría denominar *art déco*.

A diferencia de la lápida antes comentada, en este hipogeo no se ve el monograma del artista. Se sabe, sin embargo, que es obra suya gracias a la fotografía que hizo su hermano Joaquim y en la cual se especifica que es una creación de Marià.⁸ Por otra parte, la defunción de Ramon Prat, ocurrida en 1939, nos impide concretar la fecha de proyección de este mausoleo, ya que Marià había muerto ocho años antes, en 1931. A pesar de todo, teniendo en cuenta que las formas del hipogeo no responden a la estética modernista, se podría pensar en una datación tardía de su proyección, en las postimerías de los años veinte. El estilo depurado utilizado en este monumento también se observa en algunas de las ilustraciones y proyectos para encajes realizados hacia los últimos años de su vida.

En conjunto, en este hipogeo Castells despliega unas líneas de gran austereidad que podemos poner en relación con el altar y el púlpito de la gruta de Lourdes antes comentado, también ejecutados con piedra de Girona por Jaume Casellas. Este sepulcro, del que sobresale una especie de obelisco con el nombre de la familia propietaria y el monograma griego de Cristo, con el alfa y la omega, no tiene nada que ver con el resto de monumentos funerarios que lo rodean. Destaca principalmente la pureza de volúmenes y la falta absoluta de elementos decorativos, reducidos a simples molduras y unas cruces griegas en los pivotes que lo rodean. Esta sobriedad, sin embargo, ¿responde a un deseo creativo de Marià o a una imposición de quien encargó la obra?



Hipogeu de Ramon Prat i Font.
Detall de l'obelisc

Atribuit al projecte de Marià Castells
i Simon
Cementiri d'Arenys de Mar

Hipogeu de Ramon Prat i Font.
Detalle del obelisco

Atribuido al proyecto de Marià Castells
i Simon
Cementerio de Arenys de Mar

8.- AMFF, Catálogo de los clichés fotográficos de Joaquim Castells.

La fi d'una època. Les puntes de la Reial Capella de Sant Jordi

Encara que molts donen teòricament per acabat el Modernisme l'any 1906, amb la publicació del *Glossari d'Eugenio d'Ors*, la realitat és que aquest estil va perviure uns quants anys més, en les arts plàstiques però també, molt especialment, en les aplicades. I és que les seves formes caprichoses, el seu gust pel decorativisme i l'exuberància van arrelar amb èxit entre el gran públic. Les arts del tèxtil havien trigat a adoptar aquell nou estil, però el fet és que una vegada va ser assimilat per projectistes, industrials i clientela, va haver de passar molt temps fins que finalment fos abandonat.

A començaments dels anys vint, però, eren moltes les veus que començaven a alçar-se en contra d'aquesta estètica i manera de fer que ja resultava –una vegada assentada la manera de fer noucentista– massa recarregada i ampul·losa. Queda prou clar en la descripció que el polifacètic artista Joaquim Renart feia el 1923 de la casa barcelonina de Ricard Capmany, el comte consort de la vall de Canet: “*Quina casa, Déu meu!, aquesta del carrer de Mallorca. És dels bons temps de l'arquitecte Domènech i Montaner (...) allí no hi ha pam de paret, sostre, paviment o sobreporta que no sigui una tortura per a l'esperit, de flors, ornamentals, capitells moguts, figures que aguanten llums caragolats i plens de punxes, plafons de marbre amb refundicions d'or, motllores que exciten, portes que maregen i, sobretot, molt or...de or arreu. Quin objecte, moble o pintura pot reposar damunt tal confusió? Imaginem-nos el Palau de la Música Catalana, però fet de debò i al seu grau*

màxim. Quin turment! (...) Hem sortit de casa en Campmany encantats de l'amabilitat del seu propietari, però malalts de cervell, a causa de la decoració tan estrafolària”.¹ El millor del cas, però, és tenir en compte que pocs anys abans Renart havia participat plenament de l'estètica modernista, com queda perfectament evidenciat en molts dels seus ex-libris.

La decadència de les puntes i blondes elaborades artesanalment té com a principals causes, com ja s'ha comentat anteriorment, la forta mecanització del sector i el canvi de costums i de gustos estètics de la societat catalana del moment. L'empresa dels germans Castells, a partir de l'any 1926 va començar a experimentar una davallada en la seva facturació, un descens que arribaria a cotes mínimes durant els anys de la Guerra Civil.² Malgrat una certa remuntada a partir del “*año de la victoria*”, les coses mai més tornaren a ser el mateix.

La gran època de la Casa Castells, des del punt de vista econòmic, arriba a la seva fi amb un dels encàrrecs tèxtils més ambiciosos i de més ressò mediàtic de l'època: la confecció de les puntes per a les estovalles d'altar, l'alba i el roquet de la Reial Capella de Sant Jordi de la Diputació Provincial de Barcelona, l'actual Generalitat de Catalunya.³ La quantitat d'informació, tant documental com gràfica, referent a l'elaboració d'aquestes tres peces permet avui en dia seguir en detall tots els passos en el procés creatiu i productiu de la punta, de la idea inicial al resultat final.⁴

1.- *Diari de Joaquim Renart*, vol II. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1995, p. 342. El Foment de les Arts Decoratives va organitzar el 25 de febrer de 1923 una visita col·lectiva a la casa de Ricard Capmany, que també era propietari del Castell de Santa Florentina de Canet de Mar.

2.- Palomer, Jordi. *Una randa arenysenca. La família Castells 1862-1962*. Argentona, 1994, p. 42.

3.- Palomer, Jordi, *op. cit.*, p. 69-74.

4.- A l'Arxiu Municipal Fidel Fita (AMFF), al Fons Castells, es conserva molta correspondència activa i passiva entre els germans Castells i membres de la Diputació referent a la confecció d'aquestes peces. Per la seva banda, el Museu d'Arenys de Mar conserva dibuixos, projectes, matrius i cartons de cadascuna de les tres creacions.

El fin de una época. Los encajes de la Real Capilla de Sant Jordi

Aunque muchos dan teóricamente por acabado el Modernismo en el año 1906, con la publicación del *Glossari* de Eugeni d'Ors, la realidad es que este estilo pervivió unos cuantos años más, en las artes plásticas pero también, muy especialmente, en las aplicadas. Y es que sus formas caprichosas, su gusto por el decorativismo y la exuberancia habían arraigado con éxito entre el gran público. Las artes del textil habían tardado en adoptar aquel nuevo estilo, pero el hecho es que una vez asimilado por proyectistas, industriales y clientela, tuvo que pasar mucho tiempo hasta ser finalmente abandonado.

A principios de los años veinte, sin embargo, eran muchas las voces que empezaban a alzarse en contra de esta estética y manera de hacer que ya resultaba –una vez asentado el estilo *noucentista*– demasiado recargada y ampulosa. Queda bastante claro en la descripción que el polifacético artista Joaquim Renart hacía en 1923 de la casa barcelonesa de Ricard Capmany, el conde consorte del valle de Canet: “*¡Qué casa, Dios mío!, ésta de la calle de Mallorca. Es de los buenos tiempos del arquitecto Domènech i Montaner (...) allí no hay palmo de pared, techo, pavimento o sobrepuerta que no sea una tortura para el espíritu, de flores, ornamentos, capiteles movidos, figuras que aguantan luces enrolladas y llenas de pinchos, paneles de mármol con refundiciones de oro, molduras que excitan, puertas que marean y, sobre todo, mucho oro... oro por todas partes. ¿Qué objeto, mueble o pintura puede reposar encima de tal confusión? Imaginémonos el Palau de la Música Catalana, pero hecho de veras y en su grado máximo. ¡Qué tormento! (...) Hemos salido de casa de Campmany encantados*

de la amabilidad de su propietario, pero enfermos de cerebro, a causa de la decoración tan estrañaria!”¹ Lo mejor del caso, sin embargo, es tener en cuenta que pocos años antes Renart había participado plenamente de la estética modernista, como queda perfectamente evidenciado en muchos de su *ex libris*.

La decadencia de los encajes y blondas elaborados artesanalmente tiene como principales causas, como ya se ha comentado anteriormente, la fuerte mecanización del sector y el cambio de costumbres y de gustos estéticos de la sociedad catalana del momento. La empresa de los hermanos Castells, a partir del año 1926 empezó a experimentar un bajón en su facturación, un descenso que llegaría a cotas mínimas durante los años de la Guerra Civil.² A pesar de una cierta recuperación a partir del “año de la victoria”, las cosas nunca más volvieron a ser lo mismo.

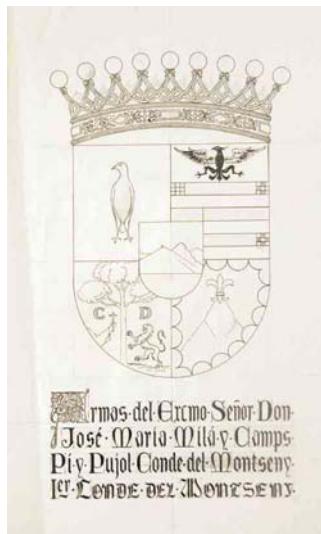
La gran época de la Casa Castells, desde el punto de vista económico, llega a su fin con uno de los encargos textiles más ambiciosos y de más resonancia mediática de la época: la confección de los encajes para el mantel de altar, el alba y el roquete de la Real Capilla de Sant Jordi de la Diputación Provincial de Barcelona, la actual Generalitat de Catalunya.³ La cantidad de información, tanto documental como gráfica, en lo referente a la elaboración de estas tres piezas permite hoy en día seguir en detalle todos los pasos en el proceso creativo y productivo del encaje, de la idea inicial al resultado final.⁴

1.- *Diari de Joaquim Renart*, vol II. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1995, p. 342. El Fomento de las Artes Decorativas organizó el 25 de febrero de 1923 una visita colectiva a la casa de Ricard Capmany, que también era propietario del Castillo de Santa Florentina de Canet de Mar.

2.- Palomer, Jordi. *Una randa arenysencs. La família Castells 1862-1962*. Argentona, 1994, p. 42.

3.- Palomer, Jordi, *op. cit.*, p. 69-74.

4.- En el Archivo Municipal Fidel Fita (AMFF), en el Fondo Castells, se conserva mucha correspondencia activa y pasiva entre los hermanos Castells y miembros de la Diputación en lo referente a la confección de estas piezas. Por su parte, el Museo de Arenys de Mar conserva dibujos, proyectos, matrices y cartones de cada una de las tres creaciones.



(Fig. 1) Projecte per a l'escut heràldic del comte del Montseny

Marià Castells i Simon
Tinta negra i llapis sobre paper
1927
47'2 x 49 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 3880

(Fig. 1) Proyecto para el escudo heráldico del conde del Montseny

Marià Castells i Simon
Tinta negra i lápiz sobre papel
1927
47'2 x 49 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 3880

(Fig. 2) Projecte per a les puntes de les estovalles d'altar de la Capella de Sant Jordi

Marià Castells i Simon
Guaix blanc sobre paper
1927
30'5 x 104 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 9478

(Fig. 2) Proyecto para el encaje del mantel de altar de la Capilla de Sant Jordi

Marià Castells i Simon
Gouache blanco sobre papel
1927
30'5 x 104 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 9478

El primer encàrrec per a la Capella de Sant Jordi, consistent en unes estovalles d'altar, va venir per part de Josep M. Milà i Camps, primer comte del Montseny i, des de 1925, president de la Diputació. Durant el seu mandat cal destacar també la decoració del Palau de la Generalitat, que culminà amb la construcció del pont del carrer del Bisbe, o les teles de les “Glòries Catalanes”, per al guarniment del saló de Sant Jordi.

Per algun motiu que de moment es desconeix, els germans Castells tenien certa relació amb Milà i Camps. De fet, l'any 1927, Marià va dibuixar-li un escut heràldic, del qual es conserven alguns esbossos al Museu d'Arenys de Mar (Fig. 1).⁵ El resultat final, de qualitat artística força discutible, va ser emmarcat en un marc policromat, amb fons damasquinat i protegit per un vidre, tot dut a terme pel taller de l'abans esmentat Joaquim Renart.⁶

Davant l'encàrrec de les estovalles, efectuat segurament a principis del 1927, el primer que va haver de fer Marià és proposar tres dissenys al president de la corporació per tal de que n'escollís un. El Museu d'Arenys no només conserva aquests tres primers projectes (Fig. 2, 3 i 4) –excel·lent mostra de la tècnica artística de Castells– sinó alguns dels esbossos preparatius en llapis.

En aquests tres magnífics guaixos, Castells va desplegar una vegada més tota la seva creativitat i fantasiosa imaginació. Així com alguns motius semblen del tot ancorats en models tradicionals, en d'altres Castells mostra tenir coneixements dels amplis repertoris decoratius florals donats a conèixer molts anys abans pel dissenyador britànic William Morris (1834-1896), fundador del moviment *Arts and Crafts* i una de les figures més representatives de les arts decoratives del segle XIX. Amb tot, però, davant del que poden ser considerades les composicions més dinàmiques –i si es vol, més modernistes–, el comte del Montseny va decantar-se pel projecte més estàtic, menys complex des del punt de vista compositiu, per bé que no menys bell (Fig. 4). Deixa constància de la seva elecció la signatura en un extrem del paper.

En el disseny escollit, definit pels mateixos Castells com a *estilo clásico*, Marià s'inspirà una vegada més en el repertori vegetal i floral tan idiosincràtic del món de la punta. A diferència dels altres dos dibuixos, però, els elements naturals en aquest guaix són reduïts a simples sanefes, força estilitzades, entre les quals s'hi va alternant la creu de Sant Jordi. Alguns d'aquests motius, com les palmetes o les orles circulars que les envolten, apareixen en algunes mostres de teixits sumptuaris del famós dissenyador tèxtil català Benet Malvehy.⁷ El tul de fons, d'altra banda, segueix models catalans antics.

5.- Museu d'Arenys de Mar, calaix G-9.

6.- AMFF, Fons Castells, núm. 6. Segons consta en una factura del 9 de juliol de 1927.

7.- Carbonell, Sílvia i Casamartina, Josep. *Les fàbriques i els somnis. Modernisme tèxtil a Catalunya*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2002, p. 58.



El primer encargo para la Capilla de Sant Jordi, consistente en un mantel de altar, vino por parte de Josep M. Milà i Camps, primer conde del Montseny y, desde 1925, presidente de la Diputación. Durante su mandato hay que destacar también la decoración del Palau de la Generalitat, que culminó con la construcción del puente de la calle del Bisbe, o las telas de las "Glorias Catalanas", para decorar el salón de Sant Jordi.

Por algún motivo que de momento se desconoce, los hermanos Castells tenían cierta relación con Milà i Camps. De hecho, en el año 1927, Marià le dibujó un escudo heráldico, del cual se conservan algunos bocetos en el Museo de Arenys de Mar (Fig. 1).⁵ El resultado final, de calidad artística bastante discutible, fue montado en un marco policromado, con fondo damasquinado y protegido por un cristal, todo llevado a cabo en el taller del antes mencionado Joaquim Renart.⁶

Ante el encargo de los manteles, efectuado seguramente al principio de 1927, lo primero que tuvo que hacer Marià es proponer tres diseños al presidente de la corporación con el fin de que escogiera a uno. El Museo de Arenys no sólo conserva estos tres primeros proyectos (Fig. 2, 3 i 4) –excelente muestra de la técnica artística de Castells– sino también algunos de los bocetos preparativos en lápiz.

5.- Museo de Arenys de Mar, cajón G-9.

6.- AMFF, Fondo Castells, núm. 6. Según consta en una factura del 9 de julio de 1927.

7.- Carbonell, Sílvia i Casamartina, Josep. *Les fàbriques i els somnis. Modernisme tèxtil a Catalunya*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2002, p. 58.

En estos tres magníficos gouaches, Castells desplegó una vez más toda su creatividad y fantasiosa imaginación. Así como algunos motivos parecen del todo anclados en modelos tradicionales, en otros Castells muestra tener conocimientos de los amplios repertorios decorativos florales dados a conocer muchos años antes por el diseñador británico William Morris (1834-1896), fundador del movimiento *Arts and Crafts* y una de las figuras más representativas de las artes decorativas del siglo xix. Sin embargo, delante de lo que pueden ser consideradas las composiciones más dinámicas –y si se quiere, más modernistas–, el conde del Montseny se decantó por el proyecto más estático, menos complejo desde el punto de vista compositivo, aunque no menos bello (Fig. 4). Deja constancia de su elección la firma en un extremo del papel.

En el diseño escogido, definido por los mismos Castells como estilo clásico, Marià se inspiró una vez más en el repertorio vegetal y floral tan idiosincrático del mundo del encaje. Pero a diferencia de los otros dos dibujos, los elementos naturales en este gouache son reducidos a simples cenefas, bastante estilizadas, entre las cuales se va alternando la cruz de Sant Jordi. Algunos de estos motivos, como las palmetas o las orlas circulares que las rodean, aparecen en algunas muestras de tejidos suntuarios del famoso diseñador textil catalán Benet Malvehy.⁷ El tul de fondo, por otra parte, sigue modelos catalanes antiguos.



(Fig. 3) Projecte per a les puntes de les estovalles d'altar de la Capella de Sant Jordi

Marià Castells i Simon
Guaiac blanc sobre paper
1927
31'5 x 105 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 9479

(Fig. 3) Proyecto para el encaje del mantel de altar de la Capilla de Sant Jordi

Marià Castells i Simon
Gouache blanco sobre papel
1927
31'5 x 105 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 9479

Un cop el projecte va ser destriat, els Castells van haver d'afanyar-se a treure'n les matrius. Segons algunes fonts, el projectista va invertir en el dibuix, en l'estudi, el càcul i el picat corresponent, un parell de mesos.⁸ El Museu d'Arenys de Mar conserva els papers vegetals mitjançant els quals aquests dissenys van poder ser passats a les matrius, fet poc habitual ja que aquests paper se solien destruir una vegada ja havien complert la seva funció.⁹ Signades, datades i numerades, aquestes matrius –conservades al Museu d'Arenys de Mar– van ser posteriorment passades als patrons o cartrons. Com era habitual en projectes de tanta grandària, el dibuix sencer de la peça a realitzar fou dividit en diversos segments, talment es tractés d'un trencaclosques, per tal de facilitar-ne la seva elaboració en els coixins. En aquest cas, el projecte de les estovalles va ser partit en quinze patrons. El següent pas, no cal dir-ho, fou el delicat i experimentat treball de les millors puntaires de les que disposaven aquests randers. En la confecció de les estovalles d'altar hi van participar nou puntaires d'Arenys de Mar i de Munt, entre les quals hi havia

Maria Torras, Teresa Jaurès i Caterina Santamaría. Totes elles hi van esmerçar un total de deu mesos, aprofitant les hores que la vista els permetia treballar.

La tècnica triada per a aquella obra d'art sumptuari va ser el *ret fi* i el tipus de fil, lli blanquejat fabricat a Alemanya i de la millor qualitat i finor que es podia trobar al mercat. Les característiques del fil, el gran nombre de forats i agulles, i la quantitat de boixets emprats feien d'aquell treball, una feina de filigrana en la qual les puntaires hi havien de posar tota la seva atenció. A tall d'exemple, només assenyalar que per a l'escut de Sant Jordi, de sis centímetres, van fer falta 420 boixets.

Una vegada les puntes van ser confeccionades, només mancava unir-les totes. Aquesta part del procés, duta a terme per les expertes brodadores i cosidores de la Casa Castells, va ser dirigida per una jove Dolors Castells i Guri, filla de Joaquim, qui anys més tard passà a regir el negoci familiar. Aquesta part del procés requeria molta traça i paciència ja que amb el fil i l'agulla s'havia de dissimular la unió o encaix de totes les parts, punt per punt,

8.- "El nuevo mantel para el altar de la capilla de la Diputación", *Diario del Comercio de Barcelona*, 24 d'abril de 1928.

9.- Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 2874.16 i 2874.17.

(Fig. 4) Projecte definitiu per a les puntes de les estovalles d'altar de la Capella de Sant Jordi

Marià Castells i Simon
Guaix blanc sobre paper
1927
41'2 x 75 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 9477

(Fig. 4) Proyecto definitivo para el encaje del mantel de altar de la Capilla de Sant Jordi

Marià Castells i Simon
Gouache blanco sobre papel
1927
41'2 x 75 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 9477



Después de haber sido elegido el proyecto, los Castells tuvieron que darse prisa en sacar las matrices. Según algunas fuentes, el proyectista invirtió en el dibujo, en el estudio, el cálculo y el picado correspondiente, un par de meses.⁸ El Museo de Arenys de Mar conserva los papeles vegetales mediante los cuales estos diseños pudieron ser pasados a las matrices, hecho poco habitual ya que estos papeles se solían destruir una vez ya habían cumplido su función.⁹

Firmadas, fechadas y numeradas, estas matrices –conservadas en el Museo de Arenys de Mar– fueron posteriormente pasadas a los patrones o cartones. Como era habitual en proyectos de semejante tamaño, el dibujo entero de la pieza a realizar fue dividido en diversos segmentos, como si se tratara de un rompecabezas, con el fin de facilitar su elaboración en los cojines. En este caso, el proyecto de los manteles fue partido en quince patrones.

El siguiente paso, no hace falta decirlo, fue el delicado y experimentado trabajo de las mejores encajeras de las que disponían estos comerciantes de encaje. En la confección de los manteles de altar participaron en total nueve encajeras de Arenys de Mar y de Munt, entre las que se

contaban María Torras, Teresa Jaurès i Caterina Santamaría. Todas ellas emplearon un total de diez meses, aprovechando las horas que la vista les permitía trabajar.

La técnica escogida para aquella obra de arte sumptuario fue el *ret fi* y el tipo de hilo, lino blanqueado fabricado en Alemania y de la mejor calidad y finura que se podía encontrar en el mercado. Las características del hilo, el gran número de agujeros y agujas, y la cantidad de bolillos utilizados hacían de aquél, un trabajo de filigrana en el cual las encajeras tenían que poner toda su atención. A modo de ejemplo, sólo señalar que para el escudo de Sant Jordi, de seis centímetros, hicieron falta 420 bolillos.

Cuando los encajes estuvieron confeccionados, sólo faltaba unirlos todos. Esta parte del proceso, llevada a cabo por las expertas bordadoras y costureras de la Casa Castells, fue dirigida por una joven Dolors Castells i Guri, hija de Joaquim, quien años más tarde pasaría a regir el negocio familiar. Esta parte del proceso requería mucha habilidad y paciencia ya que con el hilo y la aguja se tenía que disimular la unión o encaje de todas las partes, punto por punto, de

8.- "El nuevo mantel para el altar de la capilla de la Diputación", *Diario del Comercio de Barcelona*, 24 de abril de 1928.

9.- Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 2874.16 i 2874.17.



Dues de les puntaires que van intervenir en la confecció de les puntes de les estovalles d'altar

Fotografia de Joaquim Castells i Simon ca. 1927-1928



Dos de las encajeras que intervinieron en la confección de los encajes de altar

Fotografía de Joaquim Castells i Simon ca. 1927-1928



Dolors Castells i Guri amb una treballadora cosint les puntes de les estovalles d'altar

Fotografia de Joaquim Castells i Simon 1928

Dolors Castells i Guri con una trabajadora cosiendo los encajes del mantel de altar

Fotografía de Joaquim Castells i Simon 1928

10.- *Diario del Comercio de Barcelona*, op. cit.

11.- AMFF, Fons Castells núm. 7. Carta del 31 de març de 1928.

12.- Si bé les puntes per a la Capella de Sant Jordi s'han de donar per desaparegudes, els patrons actualment es troben de nou a Arenys de Mar, dipositats al Museu Marès de la Punta, després de la donació provenint del fons del Patrimoni Cultural de la Generalitat de Catalunya.

13.- AMFF, Fons Castells, núm 7.

mil·limètricament. Algunes fonts indiquen que el treball de muntatge es podia fer només amb la llum solar, i a intervals, a l'efecte de poder descansar la vista.¹⁰ El resultat final va ser una punta de 5'20 metres de llargada per 27 centímetres d'amplada. Tan sols faltava afegir-hi la tela per tal de que el conjunt esdevingués unes tovalles pròpiament dites.

Aquestes puntes s'han de donar per acabades ja el març de 1928, donat que d'aquell mes es conserva una carta de Milà i Camps en resposta a una fotografia que Joaquim Castells li havia enviat de la peça ja elaborada.¹¹ A la mateixa lletra, a més, el comte del Montseny els indica que la factura ha de ser feta a nom de la Diputació, cosa que confirma que la peça ja es donava per finalitzada. La quantitat pagada per aquell encàrrec fou de 5.921'80 pessetes. Al Museu d'Arenys de Mar es conserva un fragment d'aquesta peça, que malgrat les seves reduïdes dimensions permet veure l'excel·lència i delicadesa del treball.

Les estovalles van ser estrenades en una missa solemne celebrada a la capella barcelonina, el 23 d'abril de 1928. Dies més tard, el 8 de maig, Marià i Joaquim Castells entregaren també a la Diputació Provincial una carpeta amb tots els patrons que havien utilitzat les puntaires en la seva realització.¹² D'aquesta manera, i per més solemnitat, es garantia que aquell model no tornaria a ser repetit mai més. Cal dir que per assegurar que aquelles estovalles no fossin copiades per les mateixes puntaires, es van repartir els cartrons entre dones molt distants geogràficament les unes de les altres, fet molt habitual en creacions d'aquella categoria.

El següent encàrrec del president de la Diputació Provincial, també per a la Reial Capella de Sant Jordi, va ser una alba. Pensem que la data de comissió havia de ser com a mínim la segona meitat de 1928, ja que el 21 d'abril de 1929 s'entregava a aquesta institució una carpeta amb els nou patrons amb què havia estat dividit el projecte: "*Al desprendernos de dichos patrones-cartones, es con el objeto de dar a tan alta y distinguida Corporación, la seguridad que la mencionada ALBA será la única que hemos fabricado y nos comprometemos a que nosotros ni nuestros sucesores podamos hacer otra cosa igual*".¹³

El projecte de l'alba prenia com a model base el disseny escollit anteriorment per a les estovalles d'altar, si bé Marià el va desenvolupar, també amb motius vegetals i florals, elegantment estilitzats, per la part superior i la inferior. Aquesta peça, allunyada dels cànon

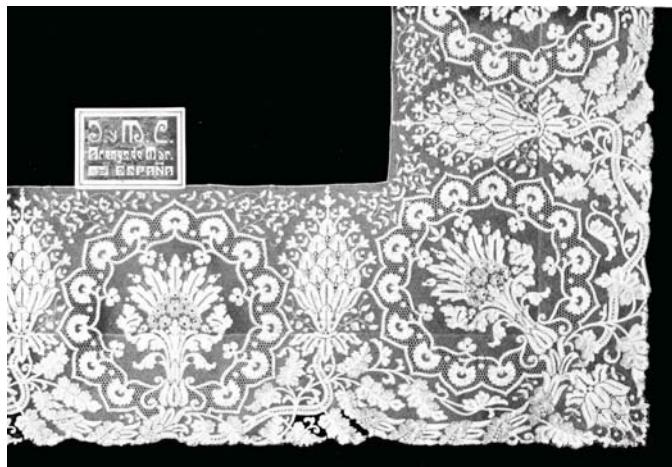
forma milimétrica. Algunas fuentes indican que el trabajo de montaje se podía hacer sólo con la luz solar, y a intervalos, a efectos de poder descansar la vista.¹⁰ El resultado final fue un encaje de 5'20 metros de longitud por 27 centímetros de anchura. Tan sólo faltaba añadirle la tela con el fin de que el conjunto se convirtiera en unos manteles propiamente dichos.

Estos encajes se tienen que dar por acabados ya en marzo de 1928, dado que de aquel mes se conserva una carta de Milà i Camps en respuesta a una fotografía que Joaquim Castells le había enviado de la pieza ya elaborada.¹¹ En la misma letra, además, el conde del Montseny les indica que la factura tiene que ser emitida a nombre de la Diputación, cosa que confirma que la pieza ya se daba por finalizada. La cantidad pagada por aquel encargo fue de 5.921'80 pesetas. En el Museo de Arenys de Mar se conserva un fragmento de esta pieza que, a pesar de sus reducidas dimensiones, permite ver la excelencia y delicadeza del trabajo.

El mantel fue estrenado en una misa solemne celebrada en la capilla barcelonesa el 23 de abril de 1928. Días más tarde, el 8 de mayo, Marià y Joaquim Castells entregaron también a la Diputación Provincial una carpeta con todos los patrones que habían utilizado las encajeras en su realización.¹² De esta manera, y para más solemnidad, se garantizaba que aquel modelo no volvería a ser repetido nunca más. Hay que decir que para asegurar que aquel mantel no fuera copiado por las mismas encajeras, se repartieron los cartones entre mujeres muy distantes geográficamente las unas de las otras, hecho muy habitual en creaciones de aquella categoría.

El siguiente encargo del presidente de la Diputación Provincial, también para la Real Capilla de Sant Jordi, fue un alba. Pensamos que la fecha de comisión tenía que ser a finales de 1928, ya que el 21 de abril de 1929 se entregaba a esta institución una carpeta con los nueve patrones en que había sido dividido el proyecto: “Al desprendernos de dichos patrones-cartones, es con el objeto de dar a tan alta y distinguida Corporación, la seguridad que la mencionada ALBA será la única que hemos fabricado y nos comprometemos a que nosotros ni nuestros sucesores podamos hacer otra cosa igual”.¹³

El proyecto del alba tomaba como modelo base el diseño escogido anteriormente para el mantel de altar, si bien Marià lo desarrolló, también con motivos vegetales y florales, elegantemente estilizados, por la parte superior y la inferior. Esta pieza, alejada de los cánones modernistas vistos en otras obras, está marcada por una aparente simetría, rota sin



Punta de les estovalles d'altar de la Reial Capella de Sant Jordi

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Ret fi en lli blanquejat
1927-1928
520 x 27 cm
Fotografia de Joaquim Castells i Simon

Encaje del mantel de altar de la Real Capilla de Sant Jordi

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Ret fi en lino blanqueado
1927-1928
520 x 27 cm
Fotografía de Joaquim Castells i Simon



Carpeta per als patrons de les puntes de les estovalles d'altar

Aquarel·la i tinta sobre cartolina
28 x 46 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 2847

Carpeta para los patrones de los encajes del mantel de altar

Acuarela y tinta sobre cartulina
28 x 46 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 2847

10.- Diario del Comercio de Barcelona, op. cit.

11.- AMFF, Fondo Castells núm. 7. Carta del 31 de marzo de 1928.

12.- Si bien los encajes para la Capilla de Sant Jordi deben darse por desaparecidos, los patrones actualmente se encuentran de nuevo en Arenys de Mar, depositados en el Museo Marès del Encaje, después de la donación proveniente del fondo del Patrimonio Cultural de la Generalitat de Catalunya.

13.- AMFF, Fondo Castells, núm 7.

modernistes vistos en altres obres, és marcada per una aparent simetria, trencada però, per una mena de cinta ondulada que corre diagonalment a la part baixa de la composició. Un detall d'aquest nou disseny, amb unes formes vegetals avolutades, a manera de rocalla, va ser emprat en el dibuix per a les dues bocamànigues de l'alba.

El procés de realització d'aquesta alba cal pensar que fou igual que el comentat amb les estovalles: la mateixa qualitat en el material emprat i les millors mans per a teixir-lo. En aquest cas, les fonts, corroborades amb fotografies, apunten que Zenon Castells i Guri, fill de Joaquim, va intervenir en el picat de matrius i cartrons. El resultat va ser una punta de 3'15 metres i una alçada de 85 centímetres, confeccionada amb més de cinc mil boixets i amb prop de divuit mil agulles.

Tant les estovalles com l'alba de la Reial Capella de Sant Jordi van ser exhibides amb tots els honors, coincidint amb la celebració, l'any 1929, de l'Exposició Internacional de Barcelona. De fet, ambdues obres van figurar al pavelló que aquesta institució va muntar en l'esmentada exposició.¹⁴ Fins i tot, hi ha constància de que es va informar la família reial, d'estada a la Ciutat Comtal amb motiu d'aquell esdeveniment, de l'elaboració d'aquelles dues peces.¹⁵

El tercer i darrer encàrrec, el del roquet, cal suposar que es féu a la segona meitat de 1929, una vegada l'alba va ser llurada a la Diputació. A diferència de les dues altres peces, però, el comitent en aquets cas va ser el llavors prior de la capella, mossèn Antoni Berenguer. Aquest fet podria explicar que per a aquella punta es cerqués un nou disseny, si bé cal pensar que la similitud tipològica entre una alba i un roquet va propiciar que el dibuix projectat fos un altre, per tal de poder diferenciar els dos encàrrecs, si més no, de cara a la galeria.

Així doncs, Marià va realitzar un nou projecte que, malgrat la seva bellesa, resultà molt més tradicional o conservador que els vistos anteriorment. Amb unes formes que poden ser considerades de l'estil Lluís XV, Castells dibuixà una composició en la qual els elements florals, formats per bells rams de roses, apareixen envoltats per orles avolutades, rocalles, medallons i garlandes. Una vegada confeccionat feia 3 metres de llarg per 45 centímetres d'amplada.

Aquest roquet, confeccionat i muntat també per les treballadores de la Casa Castells, va ser estrenat pel cardenal arquebisbe de Tarragona, Francesc Vidal i Barraquer, el 23 d'abril de 1930. Un

Punta de l'alba per a la Capella de Sant Jordi

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Ret fi en lli blanquejat
 1928-1929
 315 x 85 cm
 Fotografia de Joaquim Castells i Simon



Encaje del alba para la Capilla de Sant Jordi

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Ret fi en lino blanqueado
 1928-1929
 315 x 85 cm
 Fotografía de Joaquim Castells i Simon



Zenon Castells i Guri picant els patrons per la punta de l'alba

1928
 Fotografia de Joaquim Castells i Simon

Zenon Castells i Guri picando los patrones para el encaje del alba

1928
 Fotografia de Joaquim Castells i Simon

14.- AMFF, Fondo Castells, núm. 3, fol. 276. Carta del 7 de juny de 1929 a García Sisto, de L'Havana, Cuba.

15.- *Ibidem*, núm. 21



Punta de la bocamàniga del roquete de la Capella de Sant Jordi

Segons projecte de Marià Castells
Ret fi en lli blanquejat
1929-1930
Fotografia de Joaquim Castells i Simon

Encaje de la bocamanga del roquete de la Capilla de Sant Jordi

Según proyecto de Marià Castells
Ret fi en lino blanquejado
1929-1930
Fotografía de Joaquim Castells i Simon



Dolors Castells i Guri amb una treballadora cosint les puntes de l'alba de la Capella Reial de Sant Jordi

Fotografia de Joaquim Castells i Simon

Dolors Castells i Guri con una treballadora cosiendo los encajes del alba de la Capilla de Sant Jordi

Fotografía de Joaquim Castells i Simon

embargo, por una especie de cinta ondulada que corre diagonalmente por la parte baja de la composición. Un detalle de este nuevo diseño, con unas formas vegetales avolutadas, a manera de rocalla, fue utilizado en el dibujo para las dos bocamangas del alba.

El proceso de realización de este alba cabe pensar que fue igual que el comentado con los manteles: la misma calidad en el material utilizado y las mejores manos para tejerlo. En este caso, las fuentes, corroboradas con fotografías, apuntan que Zenon Castells i Guri, hijo de Joaquim, intervino en el picado de matrices y cartones. El resultado fue un encaje de 3'15 metros y una altura de 85 centímetros, confeccionado con más de cinco mil bolillos y con cerca de dieciocho mil agujas.

Tanto el mantel como el alba de la Real Capilla de Sant Jordi fueron exhibidos con todos los honores, coincidiendo con la celebración, el año 1929, de la Exposición Internacional de Barcelona. De hecho, ambas obras figuraron en el pabellón que esta institución montó en la mencionada exposición.¹⁴ Incluso, hay constancia de que se informó a la familia real, de estancia en la Ciudad Condal con motivo de aquel acontecimiento, de la elaboración de aquellas dos piezas.¹⁵

El tercer y último encargo, el del roquete, debemos suponer que se hizo en la segunda mitad de 1929, una vez que el alba fue entregada a la Diputación. A diferencia de las dos otras piezas, sin embargo, el comitente en este caso fue el entonces prior de la capilla, mosén Antoni Berenguer. Este hecho podría explicar que para aquel encaje se buscara un nuevo diseño, si bien podemos pensar que la similitud tipológica entre un alba y un roquete propició que el dibujo proyectado fuera otro, con el fin de poder diferenciar los dos encargos, cuando menos, de cara a la galería.

Así pues, Marià realizó un nuevo proyecto que, a pesar de su belleza, resultó mucho más tradicional o conservador que los vistos anteriormente. Con unas formas que pueden ser consideradas del estilo Luis XV, Castells dibujó una composición en la cual los elementos florales, formados por bellos ramos de rosas, aparecen rodeados por orlas avolutadas, rocallas, medallones y guirnaldas. Una vez confeccionado alcanzaba 3 metros de largo por 45 centímetros de anchura.

Este roquete, confeccionado y montado también por las trabajadoras de la Casa Castells, fue estrenado por el cardenal arzobispo de Tarragona, Francesc Vidal i Barraquer, el 23 de abril de 1930. Un mes más tarde, el 19 de mayo, los hermanos Castells volvían a hacer entrega de una carpeta con los correspondientes patrones utilizados por sus encajeras. Los comerciantes areñenses, además, obsequiaron

14.- AMFF, Fondo Castells, núm. 3, fol. 276. Carta de 7 de junio de 1929 a García Sisto, de La Habana, Cuba.

15.- *Ibidem*, núm. 21.

Punta del roquet de la Capella de Sant Jordi

Segons projecte de Marià Castells i Simon
Ret fi en lli blanquejat
1929-1930
300 x 45 cm

Fotografia de Joaquim Castells i Simon

Encaje del roquete de la Capilla de Sant Jordi

Según proyecto de Marià Castells i Simon
Ret fi en lino blanqueado
1929-1930
300 x 45 cm

Fotografía de Joaquim Castells i Simon



mes més tard, el 19 de maig, els germans Castells tornaven a fer entrega d'una carpeta amb els corresponents patrons emprats per les seves puntaires. Els randers arenysencs, a més, van obsequiar mossèn Berenguer amb un joc complet d'amit, corporals i purificadors per a poder celebrar la missa.¹⁶

Malgrat les atencions, però, els germans Castells van tenir bastants problemes per a cobrar el roquet, per qüestions pressupostàries i perquè, segons sembla, l'encàrrec del prior de la capella no havia estat anteriorment aprovat per la Permanent de la Diputació. A principis de 1931 consta que els randers demanaven cobrar les 7.811'40 pessetes que se'l devia per aquella peça.¹⁷ El canvi de president d'aquella corporació i els problemes polítics que afectaven el país en aquella època van acabar de complicar el procés de cobrament el qual, després de moltes instàncies i súpliques, va ser solucionat. I és que no eren uns temps fàcils i per la documentació conservada, cal suposar que la Casa Castells travessava un greu període financer. Són moltes les cartes en les quals els germans randers demanaven als seus clients que paguessin el que devien.

Amb tot, però, gràcies als tres encàrrecs per a la Capella de Sant Jordi, es va tornar a parlar molt de la Casa Castells i de la seva

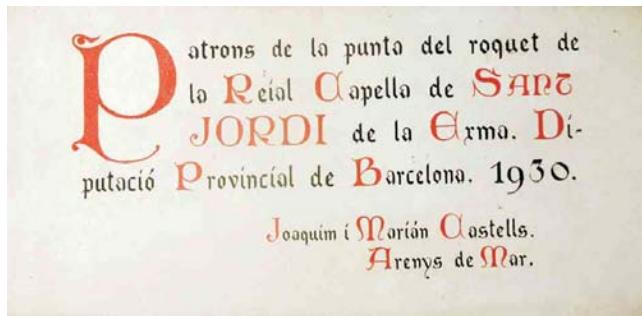
mestria en aquell art. Les notícies aparegudes en moltes de les publicacions periòdiques de l'època, tant catalanes com espanyoles, són constants. En els articles publicats es van fer nombrosos elogis tant de la bona feina duta a terme com de la reputada trajectòria dels randers.

A més de la publicitat gratuïta que suposava la premsa, els germans Castells van endegar la seva pròpia campanya de màrqueting. De cada una de les tres peces, Joaquim va encarregar-se de fer-ne unes fotografies que, una vegada convertides en targes postals, van ser enviades a tots els seus clients, amics i familiars. La mateixa Diputació Provincial es va preocupar de fer-les arribar a moltes institucions i entitats. Per a més informació, darrera la imatge, els germans Castells van redactar un text en el qual es resumien les característiques tècniques i formals de cada peça en concret.

Avui, amb setanta-cinc anys de distància, les puntes per a la Reial Capella de Sant Jordi poden ser considerades el cant del cigne d'aquesta nissaga de randers. La punta, poc temps després, tornà a deixar la categoria d'art o d'indústria artística adquirida durant el Modernisme per esdevenir una vegada més la condició d'artesania que, malgrat certes iniciatives, continua tenint en l'actualitat.

16.- AMFF, Fons Castells, núm. 7

17.- *Ibidem*.

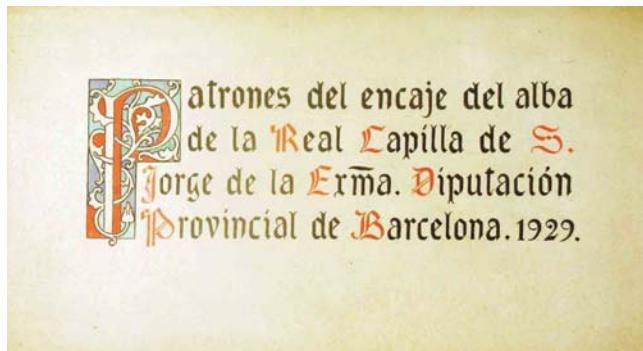


Carpeta per als patrons del roquet de la Capella de Sant Jordi

Aquarell-la i tinta sobre cartolina
46 x 22 cm
Museu d'Arenys de Mar, núm. reg. 2872

Carpeta para los patrones del roquete de la Capilla de Sant Jordi

Acuarela y tinta sobre cartulina
46 x 22 cm
Museo de Arenys de Mar, núm. reg. 2872



Carpeta per als patrons de la punta de l'alba de la Capella de Sant Jordi

Aquarell-la i tinta sobre cartolina
26 x 46 cm
Museu d'Arenys de Mar,
núm. reg. 2873

Carpeta para los patrones del encaje del alba de la Capilla de Sant Jordi

Acuarela y tinta sobre cartulina
26 x 46 cm
Museo de Arenys de Mar,
núm. reg. 2873

a mosén Berenguer con un juego completo de amito, corporales y purificadores para poder celebrar la misa.¹⁶

A pesar de las atenciones, sin embargo, los hermanos Castells tuvieron bastantes problemas para cobrar el roquete, por cuestiones presupuestarias y porque, según parece, el encargo del prior de la capilla no había sido anteriormente aprobado por la Permanente de la Diputación. Al principio de 1931 consta que los encajeros pedían cobrar las 7.811'40 pesetas que se les debía por aquella pieza.¹⁷ El cambio de presidente de aquella corporación y los problemas políticos que afectaban al país en aquella época acabaron de complicar el proceso de cobro que, después de muchas instancias y súplicas, fue solucionado. Y es que no eran unos tiempos fáciles y por la documentación conservada, debemos suponer que la Casa Castells atravesaba un grave periodo financiero. Son muchas las cartas en las cuales los hermanos encajeros pedían a sus clientes que pagaran lo que debían.

Con todo, sin embargo, gracias a los tres encargos para la Capilla de Sant Jordi, se volvió a hablar mucho de la Casa Castells y de su maestría en aquel arte. Las noticias aparecidas en muchas de las publicaciones periódicas de la época, tanto catalanas como españolas, son constantes.

En los artículos publicados se hicieron numerosos elogios tanto del buen trabajo llevado a cabo como de la reputada trayectoria de los encajeros.

Además de la publicidad gratuita que suponía la prensa, los hermanos Castells emprendieron su propia campaña de marketing. De cada una de las tres piezas, Joaquim se encargó de hacer unas fotografías que, una vez convertidas en tarjetas postales, fueron enviadas a todos sus clientes, amigos y familiares. La misma Diputación Provincial se preocupó de hacerlas llegar a muchas instituciones y entidades. Para más información, detrás de la imagen, los hermanos Castells redactaron un texto en el cual se resumían las características técnicas y formales de cada pieza en concreto.

Hoy, con setenta y cinco años de distancia, los encajes para la Real Capilla de Sant Jordi pueden ser considerados el canto del cisne de esta dinastía de encajeros. El encaje, poco tiempo después, volvió a abandonar la categoría de arte o de industria artística adquirida durante el Modernismo para tomar una vez más la condición de artesanía que, a pesar de ciertas iniciativas, continúa teniendo en la actualidad.

16.- AMFF, Fondo Castells, núm. 7.

17.- *Ibidem*.

Marià Castells i Simon, darrers moments

A part de la informació que puguin oferir les notícies periodístiques, o el que recorden els seus familiars, són poques les dades de les quals disposem de la vida de Marià Castells i Simon, més enllà de la seva professió.

El 27 de setembre de 1905, Marià es casava a l'església parroquial d'Arenys de Mar amb Josepa Laporta i Bosch, amb la qual no va tenir descendència. La seva residència de casats va ser al número 28 del carrer de Sant Francesc, ben a prop del taller familiar.

De jove, Castells va tenir alguns problemes de vista, pels quals, durant un cert temps va haver d'interrompre els seus estudis de formació a Barcelona.¹ Amb el pas del temps, la salut de Marià es va anar afeblint i, tot sovint, el projectista va sofrir alguns moments crítics en els quals es va temer per la seva vida.²

Els seus últims mesos de vida es poden anar seguint gràcies a la correspondència comercial i personal de la Casa Castells conservada a l'Arxiu Municipal Fidel Fita. Entre febrer i març de 1931, Marià va caure greument malalt, fins al punt que els metges no donaven moltes esperances de recuperació. Es tractava, segons cartes escrites per Joaquim Castells a amics i clients, d'una malaltia

del cor.³ Degut a aquest empitjorament de salut, i qui sap si preveient el fatídic desenllaç, a mitjan de març d'aquell mateix any, de comú acord, Joaquim i Marià Castells van decidir posar fi a la societat mercantil que havien establert vint anys abans.

Els mesos finals de la vida de Marià van ser molt durs i penosos, tant per a ell com per a la família que el tenia tan a prop. Una carta de novembre de 1931 ens diu el següent: *"Mariano sigue delicado y durante estos nueve meses últimos sólo una vez ha salido para ser llevado a Barcelona en automóvil para que le reconocieran los médicos especialistas y, aprovechando dos días espléndidos, hizo otros tantos paseos muy pequeños y a pesar de que el que más no fue de trescientos metros, se sintió fatigado, por lo que el médico de cabecera le recomienda que se abstenga salir de casa hasta tanto le haya desaparecido bastante la tos que suele molestarle con frecuencia".*⁴

No obstant, sempre que va poder llevar-se del llit, el rander no va deixar de treballar ni una estona. Així ho testimonien els nombrosos dibuixos realitzats i les matrius picades per ell mateix fins als darrers mesos de vida. Marià Castells i Simon, però, morí el 17 de desembre de 1931.⁵

1.- *Revista Ilustrada Jorba*, gener de 1933, núm. 280, p. 297: *"Una grave enfermedad de la vista obligó a Castells a suspender toda clase de trabajos durante el espacio de cinco meses"*.

2.- *El Día Gráfico*, 29 de desembre de 1922. La notícia deia en concret *"se halla enfermo aunque ya parece ha desaparecido el peligro inminente el dibujante, Don Mariano Castells"*.

3.- Arxiu Municipal Fidel Fita (AMFF), Fons Castells, núm. 3. Carta del 30 de març de 1931 a la vídua de Jorge P. Rayo: *"Nuestro hermano continua dentro de la gravedad, si bien su estado es estacionario, los médicos no dan ninguna esperanza"*. Carta del 30 de març de 1931 a Gil Camino, de Madrid: *"siendo su curación muy difícil por tratarse de una enfermedad del corazón"*.

4.- AMFF, Fons Castells, núm. 3. Carta del 4 de novembre de 1931 a Nicolás Sanz, de Valladolid.

5.- La seva mort va aparèixer publicada, entre altres diaris, a *El Diluvio*, el 26 de desembre de 1931, p. 87.

Marià Castells i Simon, últimos momentos

Aparte de la información que puedan ofrecer las noticias periodísticas, o lo que recuerdan sus familiares, son pocos los datos de los cuales disponemos de la vida de Marià Castells i Simon, más allá de su profesión.

El 27 de septiembre de 1905, Mariano se casaba en la iglesia parroquial de Arenys de Mar con Josepa Laporta i Bosch, con la cual no tuvo descendencia. La pareja fue a vivir al número 28 de la calle de Sant Francesc, bien cerca del taller familiar.

Cuando era joven, Castells tuvo algunos problemas de vista, por los cuales, durante un cierto tiempo tuvo que interrumpir sus estudios de formación en Barcelona.¹ Con el paso del tiempo, la salud de Marià se fue debilitando y, a menudo, el proyectista sufrió algunos momentos críticos en los cuales se temió por su vida.²

Sus últimos meses de vida se pueden ir siguiendo gracias a la correspondencia comercial y personal de la Casa Castells conservada en el Archivo Municipal Fidel Fita. Entre febrero y marzo de 1931, Marià cayó gravemente enfermo, hasta el punto de que los médicos no daban muchas esperanzas de recuperación. Se trataba, según cartas escritas por Joaquim Castells a amigos y clientes, de una enfermedad del corazón.³ Debido a este empeoramiento de salud,

y quién sabe si previendo el fatídico desenlace, a mediados de marzo de aquel mismo año, de común acuerdo, Joaquim y Marià Castells decidieron poner fin a la sociedad mercantil que habían establecido veinte años antes.

Los meses finales de la vida de Marià fueron muy duros y penosos, tanto para él como para la familia que lo tenía tan cerca. Una carta de noviembre de 1931 nos dice lo siguiente: “Mariano sigue delicado y durante estos nueve meses últimos sólo una vez ha salido para ser llevado a Barcelona en automóvil para que le reconocieran los médicos especialistas y, aprovechando dos días espléndidos, hizo otros tantos paseos muy pequeños y a pesar de que el que más no fue de trescientos metros, se sintió fatigado, por lo que el médico de cabecera le recomienda que se abstenga salir de casa hasta tanto le haya desaparecido bastante la tos que suele molestarle con frecuencia”.⁴

No obstante, siempre que pudo levantarse de la cama, el encajero no dejó de trabajar ni un rato. Así lo testimonian los numerosos dibujos realizados y las matrices picadas por él mismo hasta los últimos meses de vida. Marià Castells i Simon murió el 17 de diciembre de 1931.⁵

1.- Revista Ilustrada Jorba, enero de 1933, núm. 280, p. 297: “Una grave enfermedad de la vista obligó a Castells a suspender toda clase de trabajos durante el espacio de cinco meses”.

2.- El Día Gráfico, 29 de diciembre de 1922. La noticia decía en concreto: “se halla enfermo aunque ya parece ha desaparecido el peligro inminente el dibujante, Don Mariano Castells”.

3. - Archivo Municipal Fidel Fita (AMFF), Fondo Castells, núm. 3. Carta del 30 de marzo de 1931 a la viuda de Jorge P. Rayo: “Nuestro hermano continúa dentro de la gravedad, si bien su estado es estacionario, los médicos no dan ninguna esperanza”. Carta del 30 de marzo de 1931 a Gil Camino, de Madrid: “siendo su curación muy difícil por tratarse de una enfermedad del corazón”.

4. - AMFF, Fondo Castells, núm. 3. Carta del 4 de noviembre de 1931 a Nicolás Sanz, de Valladolid.

Cronología

- 1834.** El 13 de març neix a Mataró Marià Castells i Diumeró, fill de Joan Castells, filador, i Dolors Diumeró.
- 1838.** El 19 de març neix a Arenys de Mar Anna Maria Simon i Batlle, filla de Joan Simon i Teresa Batlle.
- 1855.** Marià Castells i Diumeró ja apareix documentat treballant i residint a Arenys de Mar.
- 1859.** El 22 de juny, Marià Castells i Diumeró i Anna Maria Simon i Batlle es casen a la parròquia de Santa Maria d'Arenys.
- 1862.** Any oficial de fundació de la fàbrica de puntes i blondes Castells.
- 1874.** El 10 de juny neix Joaquim Castells i Simon.
- 1876.** El 30 de setembre neix Marià Castells i Simon.
- 1891.** El 5 d'agost, Marià Castells, fill, apareix treballant amb el pintor i decorador Ferran Pla.
- 1893.** L'11 d'octubre, Marià Castells fill sol·licita cursar dibuix general i artístic a l'Escola de Belles Arts de Llotja, a Barcelona.
- 1895.** Marià Castells fill intervé amb altres artistes en la decoració del Teatre Principal d'Arenys de Mar.
- A principis d'any Marià apareix dins les llistes dels que havien d'anar a fer el servei militar.
- 1897.** Marià Castells fill aconsegueix per unanimitat un premi en un concurs artístic celebrat a Barcelona. Aquest mateix any apareix documentat treballant amb un escenògraf anomenat Carreras.
- 1898.** Marià Castells fill i Emili Lloret realitzen els decorats per als quadres escènics del teatre del Cercle Catòlic, a Arenys de Mar.
- 1902.** El 26 de febrer Joaquim Castells es casa amb Dolors Guri i Pujals. El 8 de desembre neix la seva filla Dolors, amb qui la història d'aquesta nissaga de randers arribarà a la seva fi.
- 1903.** Joaquim apareix documentat com a membre del Centre Catalanista.
- El 28 de desembre mor Marià Castells i Diumeró, fundador de l'empresa Castells.
- A partir d'aquest any Marià Castells comença a emprar un monograma a l'hora de signar qualsevol de les seves creacions.
- 1904.** Marià Castells rep una distinció en un concurs artístic celebrat pel Foment de les Arts Decoratives a Barcelona.

Es comencen a documentar els viatges com a comercial de la Casa Castells que Joaquim feia arreu de la península.

1905. El 21 d'abril neix Zenon Castells i Guri, fill de Joaquim i Dolors. Mesos més tard, el 27 de setembre, Marià Castells es casa amb Josepa Laporta i Bosch.

1906. A l'abril, Adolf Mas pren unes instantànies de l'obrador de Can Castells amb motiu d'un article per a la *Ilustració Catalana*. La Casa Castells realitza un mocador de *ret fì* per a les noces d'Alfons XIII amb Victòria Eugènia de Battenberg, seguint un projecte d'Alexandre de Riquer.

Aquesta casa de randers no participa a la gran exposició de puntes celebrada a Arenys de Munt.

1907. Marià realitza algunes obres decoratives per al Saló Montserrat d'Arenys de Mar.

1908. Marià Castells, de vegades en col·laboració amb Emili Lloret, realitza els decorats d'alguns quadres plàstics del Saló Montserrat, a Arenys de Mar.

El poeta i escriptor amateur Vicente Díez de Tejada escriu un poema dedicat a Marià Castells amb el qual guanya un premi als Jocs Florals celebrats a Arenys de Mar.

El 5 de novembre, amb motiu de la visita a Arenys del rei Alfons XIII, es celebra una mostra de les indústries locals arenyenques al Balneari Lloveras. Els Castells hi tenen un estand.

1909. Marià Castells rep l'encàrrec de projectar el penó de l'Orfeó Seràfic Marià d'Arenys de Mar. Aquesta senyera serà beneïda el 26 de setembre del mateix any a l'església del frares caputxins de la mateixa població.

El 4 de desembre Joaquim Castells apareix per primera vegada com a representant a les llistes polítiques per l'Ajuntament d'Arenys de Mar.

1910. Joaquim és escollit regidor del consistori arenyenc, representant el partit monàrquic de la població.

Entre aquest any i el següent, Marià realitza alguns dibuixos per a la publicació arenyenca *La Veu de la Costa*.

1911. El 19 de febrer mor Anna Maria Simon i Batlle, fundadora de l'empresa Castells.

El febrer Joaquim i Marià Castells i Simó estableixen una societat mercantil mitjançant la qual es refunda la Casa Castells.

Cronología

1834. El 13 de marzo nace en Mataró Marià Castells i Diumeró, hijo de Joan Castells, hilador, y Dolors Diumeró.

1838. El 19 de marzo nace en Arenys de Mar Anna Maria Simon i Batlle, hija de Joan Simon y Teresa Batlle.

1855. Marià Castells i Diumeró ya aparece documentado trabajando y residiendo en Arenys de Mar.

1859. El 22 de junio, Marià Castells i Diumeró y Anna Maria Simon i Batlle se casan en la parroquia de Santa María de Arenys.

1862. Año oficial de fundación de la fábrica de encajes y blondas Castells.

1874. El 10 de junio nace Joaquim Castells i Simon.

1876. El 30 de septiembre nace Marià Castells i Simon.

1891. El 5 de agosto, Marià Castells hijo aparece trabajando con el pintor y decorador Ferran Pla.

1893. El 11 de octubre, Marià Castells hijo solicita cursar dibujo general y artístico en la Escuela de Bellas Artes de Llotja, en Barcelona.

1895. Marià Castells hijo interviene con otros artistas en la decoración del Teatro Principal de Arenys de Mar.

A principio de año Marià aparece dentro de las listas de los que tenían que ir a hacer el servicio militar.

1897. Marià Castells hijo consigue por unanimidad un premio en un concurso artístico celebrado en Barcelona. Este mismo año aparece documentado trabajando con un escenógrafo llamado Carreras.

1898. Marià Castells hijo y Emili Lloret realizan los decorados para los cuadros escénicos del teatro del Círculo Católico, en Arenys de Mar.

1902. El 26 de febrero Joaquim Castells se casa con Dolors Guri i Pujals. El 8 de diciembre nace su hija Dolors, con quien la historia de esta estirpe de enajeros llega a su fin.

1903. Joaquim aparece documentado como miembro del Centro Catalanista.

El 28 de diciembre muere Marià Castells i Diumeró, fundador de la empresa Castells.

A partir de este año Marià Castells empieza a utilizar un monograma a la hora de firmar cualquiera de sus creaciones.

1904. Marià Castells recibe una distinción en un concurso artístico celebrado por el Fomento de las Artes Decorativas en Barcelona. Se empiezan a documentar los viajes como comercial de la Casa Castells que Joaquim hacía por toda la península.

1905. El 21 de abril nace Zenon Castells i Guri, hijo de Joaquim y Dolors. Meses más tarde, el 27 de septiembre, Marià Castells se casa con Josepa Laporta i Bosch.

1906. En abril, Adolf Mas toma unas instantáneas del obrador de Can Castells con motivo de un artículo para la *Ilustració Catalana*.

La Casa Castells realiza un pañuelo de ret fi para las bodas de Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battenberg, siguiendo un proyecto de Alexandre de Riquer.

Esta casa de enajeros no participa en la gran exposición de encajes celebrada en Arenys de Munt.

1907. Marià realiza algunas obras decorativas para el Salón Montserrat de Arenys de Mar.

1908. Marià Castells, a veces en colaboración con Emili Lloret, realiza los decorados de algunos cuadros plásticos del Salón Montserrat, en Arenys de Mar.

El poeta y escritor amateur Vicente Díez de Tejada escribe un poema dedicado a Marià Castells con el cual gana un premio en los Juegos Florales celebrados en Arenys de Mar.

El 5 de noviembre, con motivo de la visita a Arenys del rey Alfonso XIII, se celebra una muestra de las industrias locales areñenses en el Balneario Lloveras. Los Castells figuran allí con un stand.

1909. Marià Castells recibe el encargo de proyectar el pendón del Orfeón Seráfico Mariano de Arenys de Mar. Esta bandera será bendecida el 26 de septiembre del mismo año en la iglesia de los frailes capuchinos de la misma población.

El 4 de diciembre Joaquim Castells aparece por primera vez como representante en las listas políticas para el Ayuntamiento de Arenys de Mar.

1910. Joaquim es escogido concejal del consistorio areñense, representando al partido monárquico de la población.

Entre este año y el siguiente, Marià realiza algunos dibujos para la publicación areñense *La Veu de la Costa*.

1911. El 19 de febrero muere Anna Maria Simon i Batlle, fundadora de la empresa Castells.

En febrero Joaquim y Marià Castells i Simó establecen una sociedad mercantil mediante la cual se refunda la Casa Castells.

El 21 de octubre Joaquim Castells recibe la vara de alcalde de Arenys de Mar, en sustitución de Josep Calbetó i Roget. Castells alterna su cargo en la alcaldía con el oficio de enajero.

El 21 d'octubre Joaquim Castells rep la vara de batle d'Arenys de Mar, en substitució de Josep Calbetó i Roget. Castells alterna el seu càrrec a l'alcaldia amb l'ofici de rander.

Marià realitza un pergamí d'homenatge a l'arenyenc Francesc Xavier Vilà i Mateu, bisbe d'Adra.

1913. Des d'aquest any i fins al 1928, Joaquim forma part de la comissió gestora del port refugi d'Arenys de Mar. Aquest mateix any és substituït del seu càrrec a l'Ajuntament.

1915. L'inici de la Primera Guerra Mundial suposa un important període de crisi per a la indústria randera a Catalunya.

El 21 de març Joaquim dóna un retrat d'Alfons XIII, teixit amb seda per l'Escola de Sabadell, per lluir a la sala del consistori arenyenc.

El 21 de febrer es beneeix una bandera pintada per Marià per al balcó principal de la seu de la Joventut Seràfica d'Arenys de Mar.

La Casa Castells no participa a l'*Exposición Nacional de Encajes*, organitzada a Madrid per la *Sociedad Española de Amigos del Arte*, però es dóna a conèixer mitjançant anuncis a la premsa.

1917. El març Can Castells apareix anunciada en el catàleg de l'Exposició Internacional d'Art celebrada a Barcelona. El mes següent participa en el catàleg oficial de l'Exposició d'Art Francès. El 18 d'octubre, Francesca de Bonnemaison demana l'assessorament de Joaquim Castells en una investigació sobre puntes antigues i modernes, com també la manera de presentar-les en una futura exposició.

1918. La Casa Castells participa a l'exposició d'indústries artístiques organitzada a Barcelona pel Foment de les Arts Decoratives.

Com a premi per la seva tasca patriòtica, Alfons XIII nomena Joaquim Castells comanador d'Isabel la Catòlica.

1919. El Sometent Armat d'Arenys de Mar encarrega a Marià Castells un projecte per al seu penó. La proposta de l'artista és acceptada l'any següent.

El 6 d'abril, Joaquim, com a regidor, es nega que el teló del Teatre Principal, obra de Soler i Rovirosa, es mogui del seu lloc, ja que es tracta d'una obra d'art. A la mateixa sessió plenària es lamenta de la retirada d'una escultura de la capella del cementiri arenyenc.

1921. El 14 d'abril es beneeix la bandera del Sometent Armat arenyenc.

1922. Entre maig i juny la Casa Castells participa en una exposició monogràfica de puntes i ventalls celebrada pel Foment de les Arts Decoratives a Barcelona.

1923. Marià dibuixa el segell per al patronat de la gruta de Nostra Senyora de Lurdes d'Arenys de Mar.

1926. Inauguració de la gruta de Nostra Senyora de Lurdes, el mobiliari de la qual va ser projectat en part per Marià Castells i Simon.

1927. Marià Castells comença a pintar el *Càntic del Sol*, de sant Francesc d'Assís, obra que no finirà.

Josep M. Milà i Camps, president de la Diputació Provincial de Barcelona i comte del Montseny, encarrega a la Casa Castells les puntes per a les estovalles de l'altar de la Reial Capella de Sant Jordi.

1928. El president de la Diputació Provincial de Barcelona encarrega a la Casa Castells l'execució de l'alba per a la Capella de Sant Jordi de la Diputació de Barcelona.

El desembre d'aquest any els germans Castells són els protagonistes d'un article aparegut a la revista *La Ilustración Hispano Americana*.

1929. El prior de la Reial Capella de Sant Jordi, Antoni Berenguer, encarrega als germans Castells un roquet que fou estrenat l'any següent pel cardenal arquebisbe de Tarragona, Francesc Vidal i Barraquer.

1930. Els germans Castells participen a l'*Exposición Nacional* celebrada a Barcelona l'any 1930 com a pròrroga de l'Exposició Internacional de l'any 1929.

La Veu de Catalunya publica, el 20 de gener, una entrevista a Marià Castells i Simon.

Marià Castells fa lliurament als caputxins d'Arenys de Mar de les il·lustracions per a un nou saltiri coral.

1931. El mes de març es dissol la societat mercantil establerta entre Joaquim i Marià el 1911.

El 17 de desembre mor Marià Castells, després de mesos de malaltia.

L'adveniment de la segona República suposa una davallada en la producció de randes, especialment pel que fa als encàrrecs litúrgics.

1932. El Papa Pius XI lloa el *Saltiri Coral* realitzat per Marià Castells.

1941. El 19 de maig mor Joaquim Castells. A partir d'aquell moment agafa les regnes de la casa la seva filla Dolors, fins al principi dels anys seixanta.

Marià realiza un pergamo de homenaje al areñense Francesc Xavier Vilà i Mateu, obispo de Adra.

1913. Desde este año hasta el 1928 Joaquim forma parte de la comisión gestora del puerto refugio de Arenys de Mar. Este mismo año es sustituido de su cargo en el Ayuntamiento.

1915. El inicio de la Primera Guerra Mundial supone un importante periodo de crisis para la industria encajera en Cataluña.

El 21 de marzo Joaquim dona un retrato de Alfonso XIII, tejido con seda por la Escuela de Sabadell, para lucir en la sala del consistorio areñense.

El 21 de febrero se bendice una bandera pintada por Marià para el balcón principal de la sede de la Juventud Seráfica de Arenys de Mar.

La Casa Castells no participa en la Exposición Nacional de Encajes, organizada en Madrid por la Sociedad Española de Amigos del Arte, pero se da a conocer mediante anuncios en la prensa.

1917. En marzo la Casa Castells aparece anunciada en el catálogo de la Exposición Internacional de Artes celebradas a Barcelona. El mes siguiente participa en el catálogo oficial de la Exposición de Arte Francés.

El 18 de octubre, Francesca de Bonnemaison pide el asesoramiento de Joaquim Castells en una investigación sobre encajes antiguos y modernos, como también la manera de presentarlos en una futura exposición.

1918. La Casa Castells participa en la exposición de industrias artísticas organizada en Barcelona por el Fomento de las Artes Decorativas.

Como premio por su tarea patriótica, Alfonso XIII nombra a Joaquim Castells comendador de Isabel la Católica.

1919. El Somatén Armado de Arenys de Mar encarga a Marià Castells un proyecto para su pendón. La propuesta del artista es aceptada al año siguiente.

El 6 de abril, Joaquim, como concejal, se niega a que el telón del Teatro Principal, obra de Soler i Rovirosa, se mueva de su sitio, ya que se trata de una obra de arte. Durante la misma sesión plenaria se lamenta de la retirada de una escultura de la capilla del cementerio areñense.

1921. El 14 de abril se bendice la bandera del Somatén Armado areñense.

1922. Entre mayo y junio la Casa Castells participa en una exposición monográfica de encajes y abanicos celebrada por el Fomento de las Artes Decorativas en Barcelona.

1923. Marià dibuja el sello para el patronato de la gruta de Nuestra Señora de Lourdes de Arenys de Mar.

1926. Inauguración de la gruta de Nuestra Señora de Lourdes, el mobiliario de la cual fue proyectado en parte por Marià Castells i Simon.

1927. Marià Castells empieza a pintar el *Cántico del Sol*, de san Francisco de Asís, obra que no terminará.

Josep M. Milà i Camps, presidente de la Diputación Provincial de Barcelona y conde del Montseny, encarga a la Casa Castells los encajes para los manteles del altar de la Real Capilla de Sant Jordi.

1928. El presidente de la Diputación Provincial de Barcelona encarga a la Casa Castells la ejecución del alba para la Capilla de Sant Jordi de la Diputación de Barcelona.

En diciembre de este mismo año los hermanos Castells son los protagonistas de un artículo aparecido en la revista *La Ilustración Hispano Americana*.

1929. El prior de la Real Capilla de Sant Jordi, Antoni Berenguer, encarga a los hermanos Castells un roquete que fue estrenado al año siguiente por el cardenal arzobispo de Tarragona, Francesc Vidal i Barraquer.

1930. Los hermanos Castells participan en la Exposición Nacional celebrada en Barcelona en el año 1930 como prórroga de la Exposición Internacional del año 1929.

La Voz de Cataluña publica, el 20 de enero, una entrevista a Marià Castells i Simon.

Marià Castells hace entrega a los capuchinos de Arenys de Mar de las ilustraciones para un nuevo salterio coral.

1931. En el mes de marzo se disuelve la sociedad mercantil establecida entre Joaquim y Marià en 1911.

El 17 de diciembre muere Marià Castells, después de meses de enfermedad.

El advenimiento de la segunda República supone un bajón en la producción de encajes, especialmente con respecto a los encargos litúrgicos.

1932. El Papa Pío XI alaba el Salterio Coral realizado por Marià Castells.

1941. El 19 de mayo muere Joaquim Castells. A partir de aquel momento coge las riendas de la casa su hija Dolors, hasta el principio de los años sesenta.

