

## Les pintures de Joaquim Mir a la Casa Trinxet, novament

Teresa Camps Miró

Universitat Autònoma de Barcelona

cpujol2018@gmail.com

Recepció: 15/11/2020; Acceptació: 12/1/2021; Publicació: 17/7/2021

### Resum:

El present estudi torna a la casa Trinxet per aportar nova informació sobre les pintures que estaven a les golfes i les teles que ornamentaven el menjador. Les pintures de les golfes van estar subjectes al contracte entre Joaquim Mir i el seu oncle, Avelino Trinxet, a partir de 1900 i liquidat entorn l'any 1917, el qual dona a conèixer el paper que jugà l'oncle. Les enormes pintures del menjador van ser desmantellades i quarterades per a ser posades a la venda l'any 1968, quan es produí l'enderroc de la casa. En ambdós casos es tracta de fer un seguiment del destí d'aquestes pintures.

**Paraules clau:** Joaquim Mir, Casa Trinxet, Pintura segle XX, Art Català, Avelino Trinxet.

### Resumen: Las pinturas de Joaquim Mir en la Casa Trinxet, nuevamente

El presente estudio vuelve a la casa Trinxet para dar nueva información sobre las pinturas que estaban en la buhardilla y las telas que ornamentaban el comedor. Las pinturas de la buhardilla estuvieron sujetas al contrato entre Joaquim Mir y su tío, Avelino Trinxet, a partir de 1900 y finiquitado hacia el año 1917, el cual da a conocer el papel que jugó el tío. Las enormes pinturas del comedor fueron desmanteladas y cuarteadas para ser puestas a la venta en 1968, cuando se produjo el derribo de la casa. En ambos casos se pretende hacer un seguimiento del destino de estas pinturas.

**Palabras clave:** Joaquim Mir, Casa Trinxet, Pintura siglo XX, Arte Catalán, Avelino Trinxet.

### Abstract: Joaquim Mir's paintings in the Casa Trinxet, once again

This study returns to the casa Trinxet to give new information about the paintings that were in the attic and the canvases that adorned the dining-room. The paintings in the attic were the subject of contract between Joaquim Mir and his uncle, Avelino Trinxet, beginning in 1900 and ending around 1917, and which reveals the role played by the uncle. The huge paintings in the dining-room were dismantled and divided to be put up for sale in 1968, when the house was demolished. In both cases it is intended to show the fate of these paintings.

**Keywords:** Joaquim Mir, Casa Trinxet, 20<sup>th</sup> century painting, Catalan art, Avelino Trinxet.

Des de la publicació del text «La relació de mecenatge entre l'industrial Avelino Trinxet i el pintor Joaquim Mir» per a la Miscel·lània dedicada a Joan Ainaud (1999),<sup>1</sup> en el qual es feia referència a uns fragments de les pintures de la Casa Trinxet obra de Joaquim Mir presentats a l'exposició de 1972,<sup>2</sup> quedà demostrada la vinculació de Mir amb el seu oncle Avelino a través d'una mena de contracte o de mecenatge. Aquest text ha estat profusament utilitzat pels historiadors quan es tracta el tema de contractes de mecenatge, sense que mai s'hagi posat en dubte.

Al marge del sentit anecdòtic del fet, el mecenatge encara suscita incògnites. A més, el temps que ha passat des l'article abans esmentat obliga a concretar una mica més alguns aspectes, com per exemple, ampliar la informació i incloure reflexions sobre el que va succeir.

### **Contracte o mecenatge**

El tema del contracte mecenes–artista suscita interès des de la historiografia. Tot i que és considerat el primer d'aquest tipus de tracte fet en l'art català contemporani, possiblement a finals del segle XIX, de ben segur que n'hi va haver d'altres. Per tant, és un tema en el qual caldria aprofundir. Certament, ja que avui dia és una pràctica habitual en el món de l'art i a ningú sorprèn aquesta relació comercial. És sabut que molts artistes varen passar per dificultats econòmiques abans de fer-se un nom en l'art, una situació que, alegrement, hem convingut a denominar de “bohèmia”. Com a referència, només cal llegir els escrits de Santiago Rusiñol a “Desde el Molino”<sup>3</sup> on descriu les lamentables condicions de fam, de fred i sovint de malaltia en què vivien els joves artistes que, carregats d'il·lusions, arribaven a París buscant la glòria i l'èxit.

Tornant al tema de contracte, pensem en el sistema actual entenent-t'ho com una relació professional, però fa cent anys, els criteris es recolzaven en un altre concepte, el de la confiança i la seguretat que proporcionava la paraula donada. Un tipus d'acord entre dues persones o entitats relacionades per coneixença mútua i sovint entrelligada, basat en el

---

1. Camps, T. (1999), «La relació de mecenatge entre l'industrial Avelino Trinxet i el pintor Joaquim Mir», *Miscel·lània a Joan Ainaud*, v. II, Abadia de Montserrat.

2. L'any 1972, l'Ajuntament de Barcelona, després que a la Biblioteca Nacional de Madrid, l'any 1971, s'organitzés una mostra d'homenatge a Joaquim Mir, decidia fer-li un homenatge a Catalunya, anticipant la celebració del centenari del seu naixement. Programà com a acte, fer una mostra antològica que es va presentar al Museu d'Art Modern de Barcelona, reformat per a l'ocasió. L'exposició va ser dirigida pel director, Joan Ainaud de Lasarte. Passat el temps, es pot afirmar que aquesta mostra ha estat la més rica i important que s'ha fet mai del paisatgista català.

3. Rusiñol, Santiago, «Desde el Molino» (facsimil 1890-1892, publicat per *La Vanguardia*, 1894), publicat en el centenari del naixement de Rusiñol pel Consorci del Patrimoni de Sitges, estiu 2017; *L'Auca del señor Esteve* (1907), Barcelona, Editorial Selecta, desena edició, 1973.



Fig. 1 i 2. Joaquim Mir, fragments de les pintures del menjador petit Casa Trinxet (c.1916 ).  
ADTC. Fotos cortesia d'Agustí Centelles.

respecte a la paraula donada i a la correspondència lògica que s'establia en l'intercanvi. Es tracta de la mentalitat anterior a la formalització de contractes amb clàusules de protecció judicial. Per això, potser es més suau dir "mecenatge" ja que al·ludeix al tracte de protecció i no a l'encàrrec. La paraula era una forma vàlida de compromís, no calia un document escrit davant notari. Aquest és el cas de l'industrial Avelino Trinxet, qui assumí el paper de "protector" en episodis importants de la vida de Mir com fou l'anada a Mallorca; la recuperació de l'artista al sanatori de Reus; i l'acolliment del pintor i cessió de la golfa de casa seva com a estudi per al pintor. A nivell personal però també, i més important, es rescabava gestionant l'obra de Mir que ell inscrivia a exposicions oficials. Així, el domicili del pintor passà a ser la casa Trinxet, propietat de l'oncle Avelino, germà de la mare de Joaquim Mir, segons consta en diferents catàlegs oficials d'aquest període.

Joaquim Mir realitzà un bon nombre de teles que ornamentaren els menjadors de la Casa Trinxet. Així mateix, a les golfes de la casa es trobaren pintures i dibuixos, lloc que va tenir la funció de magatzem del pintor. Són obres realitzades a Mallorca, al Camp de Tarragona i alguna d'última hora, feta potser al Vallès. Per tant, estem parlant de dos conjunts diferents de pintures. Cada conjunt va seguir un camí diferent per acabar tenint un final similar: les pintures decoratives dels menjadors Trinxet van ser retirades, trossegades i després de ser distribuïdes entre la família, van anar al mercat. Per tant, es van dispersar a partir de la demolició de la casa l'any 1968 (fig. 1 i 2).

Les pintures de les golfes, algun pastel i uns dibuixos, van estar subjectes al contracte entre l'industrial i el pintor, a través de la mediació de l'advocat Pere Corominas, un contracte que s'inicià l'any 1900 i que va concloure l'any 1917. Aquestes darreres obres, suposem que Mir les realitzà de manera intermitent entre els viatges d'anada i tornada a Mallorca i quan el pintor va estar a Reus i proximitats com a l'Aleixar. L'accident que patí el 1904 a Mallorca deturà el seu treball, el 1905 ingressava al Sanatori Pere Mata de Reus, i el 1907 el trobem a Maspujols. No serà fins el 1914 que Mir reprèn la pintura mural, segons consta en alguns documents, fins a la fi del tracte. Per exemple, la nota manuscrita dirigida per Mir des de Montornès del Vallès a l'advocat Pere Corominas, datada a 19 de juny de 1916, confirma la quantitat de lots de pintures i el nombre de les vidrieres en els quals treballà.<sup>4</sup>

### **Els termes del contracte no escrit**

Resulta difícil saber quins foren els termes del contracte, ja que Mir no va fer mai cap escrit explicant la seva versió del que succeïa. Tampoc tenim constància de qui fou la iniciativa de realitzar les pintures que motivaren el contracte: va ser de Mir o del seu oncle industrial. Ni coneixem prou bé la naturalesa del tracte, però per la manera com es van anar desenvolupant les diferents actuacions, tot s'esdevé senzill i clar: Mir passava a ser un pintor al servei del seu "mecenes" i l'oncle el protegia econòmicament a canvi d'obra.

Creiem que en un primer moment, el tracte volia dir que l'oncle gestionaria la pintura del seu nebot Mir i per això li cedia l'estudi de la golfa com a magatzem. Això es feia efectiu quan Avelino inscrivia les pintures de Mir en les exposicions oficials on hi figurava com adreça del pintor la casa Trinxet. D'aquesta manera, Mir va poder enfocar la seva vida amb una ferma i nova percepció, segons el seu desig basat en la dedicació total a la pintura. Per la seva part, l'oncle es va sentir obligat a assumir les necessitats personals del pintor: el viatge a Mallorca (1900); l'accident a La Calobra (1904), l'hospitalització al Sanatori Pere Mata de Reus (1905-1907). No està gens clar quina era la intenció de l'oncle, potser en un inici no s'havia contemplat la intervenció del nebot en la decoració de casa seva, ja que ningú podia preveure i calibrar la dimensió dels fets que en poc temps es produirien.

L'ordre dels fets històrics comença quan Avelino finançava l'expedició de Mir a Mallorca. Després, i a partir del greu accident del pintor, es va fer càrrec del cost de la curació. Tot plegat, significà un llarg període improductiu. Per tant, és fàcil intuir que Avelino pensà

---

4. BNC. Fons documental Joaquim Mir (BNCJM). Aquest document fou dipositat pel fill Josep Mir a la Biblioteca de Catalunya. Així com l'inventari de les obres que hi havien a les golfes. A través d'aquesta documentació es poden conèixer detalls de la finalització d'aquest contracte-mecenatge.

que negociant l'obra de Mir, podia recuperar despeses i guanyar uns diners des d'un punt de vista d'empresari. A aquesta situació s'afegia que Mir havia estat rebutjat per la seva família i només depenia del seu oncle. De tots aquests petits detalls exposats s'extreu aquest plantejament basat en el sentit comú, sense poder tenir la seguretat que així va passar, tot i que el pare de Mir mai va acceptar el desig professional del seu fill.



Fig. 3. Text manuscrit de Joaquim Mir explicant el contingut de les pintures del menjador gran i la seva ubicació (c.1914). BNC. Reserva. Fons Joaquim Mir.

D'entre la poca documentació que es conserva (fig.3) i a la qual tenim accés, es coneixen algunes dades concretes com la carta de Mir dirigida a un tal senyor Segimon, tenedor de llibres.<sup>5</sup> A través d'aquest document sabem una data concreta: l'any 1902 Mir començava el dibuix de les vidrieres de casa Trinxet i el 30 de novembre de 1913 les finalitzava.

Una altra dada segura que ens aboca a l'inici del tracte entre Avelino i Mir és l'any 1900 quan el pintor embarca cap a Mallorca, sota l'empara de l'oncle. Podem acceptar que el tracte ja estava en funcionament, tot i que potser no s'havia concretat plenament. L'any 1902, Avelino negociava amb l'arquitecte Josep Puig i Cadafalch la construcció d'una nova casa, el xalet Trinxet, i confiava que el seu nebot intervindria en la decoració, després

5. BNCJM. Aquesta carta autògrafa encara que no signada per Mir, deuria formar part dels documents que van servir per negociar la fi del contracte. Actualment i al costat d'altres documents, va ser dipositada pel Sr. Josep Mir, fill del pintor a la Biblioteca de Catalunya



de l'èxit que havia assolit a la Sala Pares de Barcelona, l'any 1901 amb les pintures de Mallorca. El que sabem amb seguretat del temps que Mir va estar a Mallorca és que mentre ell pintava, la golfa de la casa Trinxet figurava com a adreça del pintor en les exposicions oficials a les quals concorria i signava Avelino.

Aquesta golfa, esdevinguda estudi del pintor, també complia la funció de magatzem de les pintures que Mir enviava, primer des de Mallorca, i més tard, des del Camp de Tarragona. Tota aquesta intervenció de l'oncle defineix prou bé les seves intencions de gestionar la producció pictòrica de Mir. El que encara no podem concretar és en quin moment Avelino va pensar que Mir podia col·laborar amb l'arquitecte Puig i Cadafalch en la decoració de la casa Trinxet. Aquest moment, que sembla ser va existir, se situa a l'inici de les pintures murals a partir de 1902. Cal dir que la pintura mural es va pensar per a les parets dels dos menjadors comunicats entre sí, el gran, reservat a les celebracions més solemnes, i l'altre, el petit, d'ús domèstic per a la família. Es tracta de dos conjunts diferenciats en molts aspectes.



Fig. 4. L'industrial tèxtil,  
Avelino Trinxet Casas (c.1900).  
ADTC. Fotografia procedent de la família  
Trinxet.

Aquí hi ha un primer dubte important del qual ara per ara no en tenim la solució: per què Mir va pintar les grans pintures del menjador de la casa Trinxet? Vist amb perspectiva, i si tenim en compte l'especial naturalesa de les pintures, hom pensa que tal vegada no era la persona indicada per fer-les. En canvi, podem pensar que la decisió devia ser una mena d'exigència del "mecenes" per aprofitar els serveis del seu protegit. Potser podríem trobar una resposta adient si tinguéssim present el caràcter del mecenes Avelino, una naturalesa bastant difícil de conèixer, però des de la versió familiar sempre se l'acredita com una persona autoritària, potser capriciosa, com a nou-ric (fig. 4),<sup>6</sup> amb ganes de fer-se veure públicament. La casa Trinxet encarregada a un dels arquitectes més importants del moment ho acredita. També cap la possibilitat que Mir pensés que no tenia cap més sortida si volia seguir pintant, i pactar amb l'oncle era l'única via. D'altra banda, sembla ser que entre l'arquitecte i el propietari van existir desavinences: l'arquitecte Puig i Cadafalch tenia el seu equip de decoradors, això explica per què l'arquitecte mai va comptar amb el jove Mir en futures obres.

Tot i el risc que suposava aquest tipus de tracte, sembla que tots dos es van posar d'acord, malgrat la indefinició que presentava el futur incert per ambdues parts. Des del punt de vista econòmic, Mir estava lligat a la venda de les pintures que realitzava i Avelino a que el seu nebot complís. D'aquesta manera, el pintor va poder viatjar fora de Barcelona per entregar-se completament a la pintura i abandonar la seva ciutat per sempre, ja que mai més va viure a casa Trinxet.

Potser l'atzar o bé l'ocasió van fer pensar a l'industrial Avelino Trinxet que el seu jove nebot Joaquim, fill de la seva germana, pintor incipient que començava a ser reconegut, podia intervenir en la decoració de la seva nova casa. No hi ha cap constància que fos així. També, potser la idea va sorgir més endavant, Mir va estar a Mallorca des del 1900 al 1904, quan finalitzà la construcció de la casa i Avelino per rescabalar les despeses del mecenatge a Mallorca va veure la possibilitat que el seu nebot tingués un lloc important en la nova casa, a partir d'alguns premis i reconeixements que havia rebut. Tot apunta que està latent sobre aquesta operació un desig de promoció del nebot pintor, ja que ell, l'Avelino era l'únic gestor de les obres que es guardaven a l'estudi de la golfa.

---

6. La senyora Victòria Arquer de Trinxet, neta d'Avelino, ens va explicar com aquest va tancar la seva mare, filla d'Avelino, Matilde, a un convent per tractar d'impedir el seu matrimoni amb una persona que ell no autoritzava. Quan Matilde assolí la majoria d'edat als 24 anys, el seu promès l'esperava a la porta del convent. Així que va néixer el primer fill de la parella, la noia va anar a casa del seu pare per mostrar-li la criatura, i Avelino no les va voler obrir la porta. Camps, Teresa «Conversa amb la senyora Victòria Arquer de Trinxet, neta d'Avelino Trinxet», Vilanova i la Geltrú, 1989.

### **La casa Trinxet<sup>7</sup>**

La casa era un xalet concebut en dues plantes, més una golfeta, i estava voltada d'un gran jardí (fig.5). El seu interior s'organitzava entorn d'un pati que rebia llum directa a través d'una gran claraboia zenital.<sup>8</sup> Puig i Cadafalch hi va treballar amb el seu habitual equip d'artesans sota la direcció de Gaspar Homar. Respecte a d'altres obres realitzades per aquest arquitecte, presenta com a novetat el fet de donar preferència a la llum natural i, d'altra banda, destaca la incorporació de colors vius, a través d'un bon nombre de vidrieres i de les pintures de Joaquim Mir en les parets dels menjadors.

La casa Trinxet distribuïa els seus llocs més nobles a la planta baixa, on després de travessar el hall s'accedia a l'espai del menjador i a la dreta al saló principal. L'escala conduïa al pis superior i donava accés a les habitacions i espais sanitaris. La llum natural arribava al hall a través d'una gran claraboia zenital que la perllongava i era matisada per les vidrieres de colors, creant una atmosfera molt especial en el nucli central de la casa. La pintura de Mir va cobrir tots els paraments de l'espai del menjador per sobre de l'arrambador de fusta, passant d'un a l'altre, com un tot, en clar contrast amb el revestiment del saló que era de teixit jacquard adomassat de seda i cotó amb efectes de moaré.

«El interior, con su delicioso “hall” central cubierto con una claraboya multicolor, sorprende por lo delicado de su concepción. Arcos gotizantes, la gran chimenea de mármol y alabastro, la atrevida solana con aplicaciones de lapislázuli, las vidrieras de la capilla, etc. Son otros de los tantos motivos de admiración, Y en las nobles paredes, las pinturas frescas de nuestro Joaquin Mir, sobrino que fue del dueño de la casa.»<sup>9</sup> I, és en aquest sector privilegiat de la casa on es va decidir situar les pintures de Mir, que, en paraules de Juan Cortés, estava «todo tapizado con el desbordamiento cromático de las pinturas de Joaquin Mir».<sup>10</sup>

---

7. Havia obtingut un accésit de l'Ajuntament de Barcelona, atorgat l'any 1905 a l'arquitecte Josep Puig i Cadafalch per la casa, dita Xalet Trinxet del carrer de Còrsega de Barcelona.

8. Els interiors de les cases modernistes són ben coneguts per la intensitat ornamental; diversitat de formes, procediments i materials i, al mateix temps, quantitat i diversitat d'objectes sense un ordre preferent establert; miralls, llums, fotografies, pintures, escultures, coixins, catifes, plantes, gerros, mobles i vidrieres, a més d'altres articles artesanals. L'habitual era trobar a les parets i a les gran superfícies revestiments de velluts o teixits tornassolats, papirs pintats i esgrafiats. El terra era de mosaic o de rajoles hidràuliques.

9. Mastierra, Pascual, «La casa Trinxet, obra maestra del modernismo catalán, en peligro», *Tele-Expres*, 19 de març de 1966.

10. Cortés, Joan, «Barcelona, en trance de ver desaparecer otra joya de su época modernista», *La Vanguardia Española*, 2 de març de 1966.





Fig. 5. Casa Trinxet des del jardí.  
ADTC. Fotografia procedent de la família Trinxet.



Fig. 6. Postal del Xalet Trinxet (1904), just finalitzada la casa.  
ADTC. Documents i fotografies.

La golfa. Les fotografies de la casa la mostren com un edifici auster i elegant. L'espai de la golfa trenca una mica el seu aire sobri i vertical. Des de la façana, s'identifica sota una coberta a dues aigües coronada per ornaments abarrocats, mostra tres finestres juntes i iguals, emmarcades per una rica ornamentació floral esgrafiada (fig. 6). De la construcció se'n desprèn que és un espai ampli i ben il·luminat, a més de tranquil o lloc ideal per al treball d'un artista i, al mateix temps, idoni com a magatzem de la seva obra. Sembla ser que en un inici la golfa no tenia un destí clar i potser per això, l'oncle Avelino la va cedir al nebot pintor i per a tots els membres de la casa passà a ser l'estudi de l'artista. Plantegem que allà es va fer la primera sèrie de les pintures que ornamentaren el menjador gran de la casa i que l'artista utilitzà per guardar les pintures que havia fet a Mallorca i que després anava fent al Camp de Tarragona abans de què es finalitzés el contracte de mecenatge. Sobre el títol, el nombre d'obres, així com el preu de mercat a data de 1917 i el destí d'aquestes, disposem d'un document mecanografiat que aporta informació: segurament el va fer l'amic Miquel Utrillo i l'advocat Pere Corominas, representants dels interessos del pintor. El valor econòmic estimat en cas de venda de totes les obres, s'establí a partir dels preus assignats a cada peça. Un total que superava amb escreix les 200.000 pessetes del moment. El document està signat el 30 de maig de 1919.<sup>11</sup>

11. BCNJM. Fons casa Trinxet. «Relación de los cuadros de propiedad de Don Joaquin Mir existentes en el taller de La calle de Córcega nº 268 en la casa de su tío Don Avelino Trinxet».

El lloc i les pintures. Passats més de cinquanta anys de l'enderroc de la casa Trinxet costa imaginar la naturalesa del lloc on estaven emplaçades dels pintures i l'efecte que produïen en els habitants de la casa i els seus visitants. Ornamentaven el nucli central de l'edifici, el centre mateix de la planta baixa o lloc més social, el menjador principal, un cop passat el "hall" i a tocar del gran saló (fig. 7 i 8).

Les mides dels dos menjadors eren de 9,525 metres; l'amplada 5,25 metres; i l'alçada, del sostre a l'arrambador de fusta de les parets, feia 3,10 metres. Es tracta d'una superfície de mides considerables que presentava la dificultat d'integrar els espais dels dos menjadors separats per columnes, així com els espais irregulars de l'acabat trilobulat de les portes, propi del gust de l'arquitecte. Joaquim Mir ho abordà amb un tractament de color on la llum jugà un paper important, fent incidència en la gradació del to (més fosc a la part superior) i plantejant diferències en el tema, ja que els dos paisatges són ben diferents.



Fig. 7 i 8. Pintures fragmentades del menjador gran, tal com van ser exposades a la mostra antològica del Museu d'Art Modern de Barcelona (1972).

ADTC. Documents i fotografies.

Cal destacar que Mir mai havia fet pintura mural i al llarg de la seva vida tampoc en va fer gaire, ja que desconeixia el procediment. Així que totes les pintures de gran format que realitzà per decorar diversos salons i satisfer alguns encàrrecs foren pintures a l'oli sobre tela. Convé precisar que quan vivia a Vilanova va escriure al seu amic, el pintor Vila Arrufat, per demanar-li consell i instruccions sobre la tècnica al fresc, ja que no l'havia emprat mai. Aquest escrit fa pensar que aquestes pintures destinades als menjadors les realitzà en l'estudi a la golfà de la casa. Les teles sobre bastidors de fusta es van collar a les parets seguint les formes que l'arquitecte havia dissenyat i per això en el moment de l'enderroc de la Casa Trinxet, van poder ser despreses del mur sense dificultat i trossejades per convertir-les en quadres. Alguns comentaris fets de bona fe i amb notable imaginació parlen de la destrossa de les pintures a causa de la intervenció de les màquines destructores dels murs. No és així però sí que es podria parlar de la manca de coherència a l'hora d'interpretar els paisatges un cop separat el tema en parts.

Les pintures del menjador gran es realitzaren sota el tret comú de la verticalitat, que Mir havia experimentat en els paisatges de Mallorca per trobar un nou llenguatge personal i que l'artista definí en les darreres pintures de la platja de La Calobra, davant les impressionants parets del Torrent de Pareis. En alguns fragments murals, aflora i s'identifica el record d'aquests paisatges, que constitueixen la geologia de Mallorca, com les coves, els murs, les roques. Exposats a la llum del sol i al reflex de l'aigua; els matolls, i les onades, que hi espetegen i propicien la presència del color blanc al costat dels blaus, vermells i grisos de les roques humides. Era encara tan fort i viu el record d'aquesta visió que Mir va plasmar a les pintures del menjador tots aquests referents mallorquins. Tanmateix, és una pintura plana, no feta directament del natural, capta la idea de la llum imprevisible i, a vegades, inexistent, a través de no posar ombres, ni profunditat. Crea l'efecte de donar un sentit de lloc idealitzat i desfigurat, pretesament decoratiu. Dissortadament ja no és possible gaudir de la visió real i completa de l'obra. Segurament, tota la sèrie es podria definir millor. Tanmateix, als fragments que en van quedar hi podem apreciar certa foscor que permet recordar la vivència de Mir a les coves del Torrent. Una indefinició i una manca de precisió en molts aspectes d'acabats poc clars i de manca de realitat. Justament aquest fragment acusa la mancança del motiu de la gran tela, la part organitzadora del conjunt i, per tant, s'imposa una visió parcial i inconnexa i perd la part superior on recau la força de la llum. De fet, ens priva a tots de poder relacionar-lo en l'episodi de l'accident que protagonitzà mentre pintava aquest indret natural.

Segons Mir, aquesta gran tela es composava de diversos plafons (fig. 9 i 10): en el primer recreava les aigües verdes de Mallorca, titulat "El Torrent" o "Acantilat"; el segon "Montanyes blanques"; el tercer amb muntanyes i tarongers "Pastoril"; el quart,



montanyes i aigües roges, “Oriental”; el cinquè, aigües quietes i roques “Tapiz”; i un sisè, “Montanyes diafanes”.<sup>12</sup>

La pintura va ser recreada en l’espai tancat i urbà del seu estudi, no obstant això, es percep la forta vivència en cada detall. Segurament, l’artista finalitzà aquesta gran tela a finals de 1905 i en algunes parts es detecta també una irrealitat que voreja l’abstracció.



Fig. 9 i 10. Pintures del menjador gran i plafó tret de les pintures. Casa Trinxet (1968). ADTC. Fotografies cortesia d’Agustí Centelles.

12. BNCJM. Fons Joaquim Mir. Aquets títols figuren en una anotació de Mir segurament destinada a la confecció del dossier documental de dades amb destí a la liquidació del contracte.

La segona sèrie, que realitzà per decorar les parets del menjador petit (fig. 11), va ser concebuda d'una manera diferent. Plantejà un paisatge clarament més convencional, identificable. Tot i no ser pintat des de la reproducció d'un model real, la manera de dur-lo a terme és més descriptiva. Va partir d'un projecte previ, d'una pintura de 0'86 x 183 cms, que recollia un conjunt de temes que tenien diversos títols. Mir la batejà "Tarraconensis", síntesi de cinc parts o temes recollits en un tot. Dins del comerç aquesta obra va rebre el nom d' "Alegoria", per a Mir eren només flors, jardins, paons reials i cases senyoriales. Tot i estar davant d'un paisatge inventat, la versemblança és total i hom hi percep la separació de l'horitzó i el cel, els arbres carregats de fruita i la claredat de la llum envaint-ho tot. Potser la presència dels paons resulta una mica fantasiosa, ja que no és un animal habitual dels nostres camps, però introdueix un element exòtic dins d'un paisatge senyorial. Recordem que Mir apreciava aquest animal fins al punt de tenir-ne sempre algun exemplar en el jardí de casa seva a Vilanova. En aquest conjunt lluminós dominen els colors grocs, ocres i taronge, així com la horitzontalitat. Pel que fa a la pinzellada, és més carregada de pasta i més curta respecte a l'altre mural, on és allargassada i diluïda.

De fet, l'artista cercà aquest contrast entre els dos àmbits: el primer més abstracte basat en la natura mallorquina de colors més apaivagats. El segon, un paisatge idealitzat i molt lluminós.<sup>13</sup>



Fig. 11. Pintures del menjador petit. Casa Trinxet (1968).  
ADTC. Fotografies cortesia d'Agustí Centelles.

13. BNCJM. Fons Joaquim Mir. Carta de Pere Corominas a Avelino Trinxet, datada el 27 d'abril de 1916.



## Les pintures de la golfa

L'advocat Pere Corominas plantejà a Avelino celebrar una reunió entre les parts per establir legalment la fi del contracte amb el seu nebot «per celebrar un acte de conciliació per arribar a una avinentesa en la qüestió dels quadres que Vd. guarda d'ell...». La carta anava acompanyada d'una relació precisa de la quantitat i tipus d'obra, així com l'estimació del valor actualitzat de cada una de elles. En un altre document datat el 30 de maig de 1919 s'avançava una resolució amb la divisió del total de les obres en quatre lots (a,b,c,d) i el seu contingut. En aquesta ocasió, l'interlocutor de l'acte és Francisco Trinxet, fill gran d'Avelino,<sup>14</sup> el qual mostra la seva conformitat a la distribució. Tot i que no s'especifica qui és el destinatari de cada lot, hem de suposar que són dos: la nombrosa família Trinxet<sup>15</sup> i el pintor Mir, que era solter.

Es tractava d'un conjunt força important i divers ja que el constituïa pintures de diversos llocs i formats, alguns dibuixos i alguns pastels. Un total de trenta quatre peces, gairebé totes emmarcades. Els títols que donà a les obres revelen l'origen de la producció de Mir: “La Cova verda”, “La Cala Encantada”, “Muntanyes blanques” de Mallorca; “La cova de la verge”, “Montserrat, pureza” a Montserrat; “El vell Petaca”, “El portal de la Vileta”, “L'ermità de Sant Blai” “Primavera” a l'Aleixar; i les més recents de Mir, “Carabasseres” i “El mirall de l'església” a pobles del Vallès, quan vivia a Montornès del Vallès.

Encara es desconeix el destí final de les pintures de la golfa. És de suposar que, un cop resolt el plet i separades les obres en quatre grans lots, van passar a disposició dels propietaris, distribuïdes entre la família Trinxet, i d'aquí a la venda, produint-se la dispersió.

Arribà l'avinentesa d'una part del conflicte, ens referim a les pintures de la golfa, gràcies a la intervenció i a la iniciativa de l'advocat Pere Corominas i l'amic Miquel Utrillo quedava resolta. Respecte a les pintures ornamentals dels menjadors de Casa Trinxet es produiria quatre dècades més tard, quan es produí la dispersió de les pintures i el tracte entre Avelino i Mir ja s'havia oblidat. Per entendre la raó per la qual aquestes pintures no es van incloure en el tracte, al marge de què formaven part de la casa, ens hem de remuntar al pacte o contracte entre l'oncle i Mir, i tenir present el seu estat anímic.

---

14. Francisco Trinxet, era el responsable de la família molt abans de la mort d'Avelino, l'abril de 1917, per l'avançada edat i precària salut.

15. Avelino va tenir nou fills amb la seva primera esposa i no en va tenir cap amb la segona. La família va créixer a través dels successius matrimonis dels fills i dels nets, i el nom d'Avelino es mantení per a un dels membres masculins en cada generació.

### **La situació emocional del jove pintor i la seva necessitat de fugir**

El pacte o contracte entre Avelino i Mir fou possible, no solament per la perspiciàcia de l'home de negocis, sinó també pel moment emocional que vivia el pintor.

El punt de partida podem situar-lo en l'acceptació del tracte ofert per l'industrial al pintor o bé en la situació que planava en la ment de l'artista de fracàs que anava en contradicció amb la seva vocació de paisatgista. Sobre aquest punt, tot i que no en tenim constància documental, alguns fets i situacions permeten aventurar-nos en aquesta hipòtesi.

L'any 1900 és quan Avelino comença a ajudar Mir i s'inicia el suposat contracte. Mir, amb vint i set anys, es dedicava a la pintura i havia intentat guanyar-se la vida amb el seu art. Primer a estones lliures que li deixava el treball amb el seu pare, retrats d'encàrrec de clients i d'amics del barri. Després, atès que no en tenia prou i potser cansat dels retrets familiars, viatjà en dues ocasions a Madrid (1895 i 1899) per optar a una pensió a Roma; no ho aconseguí. Durant aquest període es presentà amb una certa assiduïtat a diverses exposicions col·lectives, rebent crítiques favorables i fins i tot fou guanyador d'algun premi. Els indrets naturals d'aquella Barcelona que no parava de créixer i no tenia aturador, ja havien estat pintats per Mir. Els espais verds dels jardins de Montjuïc, Collserola, Sant Medir, Sant Genís dels Agudells, Sant Martí dels Provençals; el port de Barcelona, els suburbis, les platges, la sèquia Comtal, eren pintures centrades en el paisatge, ja que no l'atreïa el món urbà, ni la pintura d'interiors, mancada de llum. Esgotat aquest panorama calia trobar nous i diferents paisatges. A més, la major part dels seus amics pintors abandonaven la ciutat i s'orientaven cap a París.<sup>16</sup> D'altra banda, la pressió familiar era constant, Mir ajudava el seu pare a carregar les mercaderies de bijuteries i de merceria que arribaven d'Alemanya destinades a les botigues de vetes i fils. El pare insistia en cedir-li el negoci de representació ja que es feia gran i contínuament li retreïa el seu desig de pintar que considerava un caprici. Finalment, el fracàs de les il·lusions dipositades en el gran quadre *La catedral dels pobres* (1898), frustrà el seu somni. Havia invertit temps, il·lusió i esforç en un bon nombre de dibuixos o exercicis de detalls parcials i alguna pintura de menor format. Aventura que quedà descrita amb clau d'humor pel dibuixant Opisso:

«... El Jurado tan solo le adjudicó una indeseada tercera medalla recibiendo con ello tal desengaño que por unos días el pobre Mir creyó que aquello era el derrumbe y la ruina completa de su prestigio».<sup>17</sup>

---

16. Creiem que Mir considerava que a París no hi tenia res a fer i que era una ciutat molt gran desproveïda, segons el seu parer, de paisatges naturals. A més a més desconeixia l'idioma. Cal afegir que Mir depenia econòmicament de la seva família i per tant era un obstacle per iniciar incerteses sense l'ampara familiar.

17. Consulteu els dos articles signats per Opisso que s'editaren en un llibret per les Galeries Syra en ocasió de la mostra-homenatge que van dedicar a Mir en record dels deu anys de la seva mort: «Mir en el Mesón

La frustració de no assolir el primer premi, el fet de que les seves pintures fossin publicades sense color quan ell necessitava abastar i plasmar la llum real de la natura i les dificultats econòmiques que limitaven la seva llibertat d'anar a cercar-la, foren un detonant molt fort per acceptar la proposta del seu oncle. A més, les pressions eren grans i molt properes. Tenim el testimoni d'una carta del seu pare mentre era a Madrid, sense datar, segurament dins el període del seu segon intent d'opció a una beca per anar a Roma:

«Es preciso que no gastes mucho pues los que no llevan ningún beneficio a la casa, como tu lo haces con tus pretensiones de artista, es preciso que conformarse con la mayor economía. Ya sabes por muchas personas amigas que te quieren bien, como yo mismo, que estas en el mas grande error con tu carrera que como te tengo dicho mil veces, esta debe ser tu desgracia ya que ninguno de los artistas consigue ser rico hasta después de los cien años después de su muerte...».<sup>18</sup> (fig. 12 i 13)

El pare plantejava una situació econòmica difícil per a la família, ja que, mentre ell era fora calia contractar un empleat, despesa a la qual s'afegia la que generava la seva estada a Madrid. Recordem que la unitat familiar de Mir estava formada pels pares i dues germanes solteres més grans.

Potser Mir no era l'únic en sentir aquesta percepció de fracàs o desorientació personal. Joan Lluís Marfany ho explicava així:

«Aquesta nova concepció del que ha de ser la cultura catalana va aparellada amb una nova concepció també del que és l'art i la cultura i, naturalment, del que són l'intel·lectual i l'artista. Els modernistes conceben per primera vegada l'escriptor i l'artista catalans com a professionals. No en el sentit d'homes que viuen de la literatura i l'art, aquí topaven amb l'amarga realitat que això era practicamente impossible, sino en el sentit d'homes que viuen per a la literatura i per a l'art...els modernistas son artistas i escritores de dedicació plena i per vocació».<sup>19</sup>

---

de "Los cuatro gatos" Mundillo de auténtica bohemia como sal de una época curiosa» transcripció de la publicació a *Solidaridad Nacional en Exposición - Homenaje a Joaquín Mir. Selección de artículos y reportajes* (cat.exp.), Barcelona, Ed. Syra, 1950, p.16-19; i «El pintor y su obra. Joaquín Mir "La catedral de los pobres"» transcripció de la publicació a *El Correo Catalán en Exposición - Homenaje a Joaquín Mir. Selección de artículos y reportajes* (cat.exp.), Barcelona, Ed. Syra, 1950, p. 20-24.

18. ADTC. Còpia de la carta manuscrita sense datar del pare del Mir dirigida a Joaquín Mir que es trobava a Madrid.

19. Marfany, Joan Lluís, *Aspectes del Modernismo*, Editorial Curial, Barcelona 1975, p. 21.

heyan de más de quinientos  
 Partas cuya fortuna quedara  
 para nosotros si tu determinaras  
 seguir á uno lado no estar  
 á tanto que me voy por estas can-  
 tidades por lo para lo residuo  
 que queda más al oriente  
 de los negocios y me comisiona  
 ra en un momento todos los días  
 sea pues tener una resolución  
 definitiva que con mucho  
 gusto se hiciera que está para  
 en favor más de por la  
 la desgraciada idea que  
 tienes de Capriccio en opinión  
 de tu padre que espere  
 las cosas más determinadas  
 sean favorables  
 Y el  
 no tengo más papel ni  
 tiempo  
 tu hermano no me podria decir  
 nada a menos que me decidiera la vida

Amado hijo Recibe tu  
 estimada 30 oct que sigue.  
 Recibe con la presente  
 indulto talan del pno. anil. a l  
 paquete contenida las varias cosas  
 que pides que puedes mandar  
 pagar de con esta sin  
 el a pudes enviarlo  
 mas pronto por falta de tiempo  
 pues como sabes en esta ciudad  
 extrañamos aqui no me queda  
 mas remedio que escribirte pronto  
 que todo lo demás  
 Digo que te hablas  
 como lo mismo que tus  
 tíos y parientes á quienes hablas  
 en parte de tu abismo hermano  
 así que de este tal padre que  
 te quier  
 Ignasi Mir  
 PD  
 como te dije en mi anterior

es preciso que no gastes mucho  
 pues los que no hacen ninguna  
 ocupacion á la casa como tu  
 lo haces con tus pretenciones  
 de artista es preciso que conser-  
 vares con la mayor economia  
 ya sabes por muchas personas  
 amigas que te quieren bien  
 como yo mismo que está en  
 el mas grande error con  
 tu carrera que como te tengo  
 dicho mi sucesor está de ser  
 tu desgracia ya que ninguno  
 de los artistas consigue ser rico  
 hasta después de los diez años  
 de la muerte de su sustituto  
 ya ves que porvenir se te espera  
 y que remora seras para nosotros  
 por lo tanto a presio que para  
 cuenta de tu esposa y tus hijos  
 hein tu determinacion para  
 lo que te aconsejas mejor

si decides por la carrera de  
 pintor tendremos que tomar  
 aquellos providencias para  
 que empiezas á tocar los recortes  
 que tanto te presenja pues como  
 puedes comprender empiezas ya  
 a empiezar y necesitando quien  
 me ayude en mis trabajos  
 y no pudiendo confiar con  
 otros tampoco es razonable  
 que ~~no~~ meifique a tus hermanos  
 con tanto trabajo ya sabes que  
 en casa hay trabajo no solamente  
 para mi y el dependiente sin  
 que tambien lo hubieram para  
 ti y no habria que repartir  
 los beneficios como tengo que  
 hacerlo ahora lo que me  
 hace muy sensible estas las  
 debilidades que ~~me~~ el  
 dependiente que en un mes  
 y medio que lleva de estar  
 en casa sus productos no

Fig. 12 i 13. Carta d'Ignasi Mir, pare del pintor, dirigida al seu fill a Madrid, sense data.  
 ADTC. Còpia de la carta. Cortesia de la casa Balclis de Barcelona.



En l'entorn de Mir s'hi començava a notar el desig d'afirmació de la professionalitat, fet completament nou des del punt de vista social en el seu vessant més personalitzat. Calia fer-se un nom, calia ser reconegut i celebrat, però també calia tenir una clientela pròpia. També fugir de realitzar l'obra recomanada de les acadèmies oficials, fer una obra actual i personal. Aviat, la nova burgesia industrial va començar a ser conscient d'aquesta realitat, així com les sales d'art i les publicacions de llibres i revistes, que també es refermaven en els valors culturals creatius, sovint recolzats pels nous rics, industrials i professionals liberals; una visió que es refermava amb l'arribada de la Mancomunitat.

Malgrat els fracassos, Mir persistia en la seva idea i el seu desig de pintar, necessitava un nou estímul, un nou paisatge per experimentar i trobar el seu llenguatge. En fi, necessitava fugir, sortir del seu entorn proper, però per aconseguir-ho era evident que li calia un suport econòmic. En aquest punt, per tant, no es pot assegurar que no fos Mir qui anà a Avelino per oferir-se com artista o si va ser l'oncle qui va concebre la idea de negociar l'obra de Mir i li encarregà pintar el menjador de casa seva. Un tema que està per resoldre i que la documentació de la quals es disposa no ho deixa clar.

En qualsevol cas, l'any 1900 Mir s'embarcava cap a Mallorca amb el pintor Terrassa, no amb l'expedició de Santiago Rusiñol com ens va fer creure la seva filla Maria.<sup>20</sup> A Mallorca, Mir va descobrir un nou paisatge dominat per la intensa llum natural de l'illa i va trobar una dicció nova i personal en la seva paleta, ben lluny de les fórmules acadèmiques que havia abandonat definitivament. El canvi fou del tot evident quan els visitants de la primera exposició individual de Mir, a la Sala Pares de Barcelona el 1901, van descobrir la novetat en les vint pintures que exposà. També, quan es presentà a l'exposició oficial de Madrid i va ser premiada la tela *Muntanyes roges* realitzada a Mallorca. El viatge i el retrobament amb la natura eren doncs, motius urgents per superar la situació. A Mallorca, Mir havia trobat la llibertat personal i anímica.

Cal destacar que alguns fets s'afegeixen a aproximar-nos a la data en la que suposadament s'inicià el tracte entre l'oncle i el nebot. L'any 1903, Mir havia rebut l'encàrrec de pintar tres grans plafons per decorar l'hotel de Palma, obra de Domènech i Montaner.<sup>21</sup>

---

20. Rusiñol de Planas, Maria, *Santiago Rusiñol vist per la seva filla*, Barcelona, Aedos, 1950, p. 87 i ss.

21. Hi ha la percepció generalitzada que Rusiñol i Mir van rebre l'encàrrec del Gran Hotel de Palma per decorar els salons. Pensem que cal diferenciar entre pintura mural, decoració o quadres de gran format, per qüestió d'ús i de concepte més que de format. Convé dir que les obres pintades per al saló del Gran Hotel en realitat eren quadres grans, fets directament a partir del model del natural i perfectament adequades al seu model real, entre elles "La Cala Encantada" que el pintor havia repetit en formats diferents. No es tractava d'una decoració sotmesa a l'arquitectura de l'edifici, sinó de quadres on es reproduïen diversos indrets de l'Illa, cosa ben diferent de gènesi, concepte i realització respecte a l'ornamentació de la Casa Trinxet.

Un any després es produïa l'accident al Torrent de Pareis, que més tard obligaria al pintor a fer una estada en el sanatori Pere Mata de Reus. La inscripció al sanatori fou d'Avelino Trinxet i el seu fill fou qui va anar a Palma a recollir a l'accidentat pintor per retornar-lo a Barcelona. Aquests fets determinen que el tracte ja estava decidit, atès que els Trinxet assumiren les despeses de l'assistència del pintor a Reus, de la mateixa manera que havien assumit el seu desplaçament a Mallorca.

### **Les pintures dels menjadors de la Casa Trinxet**

Les pintures anaven destinades als murs del menjador que es dividia en dos sectors separats per dues columnes de marbre: el menjador gran, reservat a les solemnitats i el petit, l'habitual, el familiar d'ús freqüent (fig. 14). Per tant, es tractava de dos àmbits importants de la casa, de diferents proporcions i destinacions que calia fer evidents. El pintor trià el color. Davant del lloc tan representatiu de la casa, cal preguntar-se per què Avelino trià al seu nebot. Segons sembla, la decisió prové de l'oncle i no de Puig i Cadafalch, atès que en els interiors de l'arquitecte no hi sol haver decoracions pintades. A partir d'aquí es plantegen els interrogants: potser Avelino decidí amortitzar despeses d'inversió; potser, fou per l'èxit darrer de Mir amb les pintures mallorquines a la Sala Parés (1901) i per l'exposició nacional a Madrid (1901) amb l'obra premiada *Muntanyes roges*.<sup>22</sup> És molt probable que les pintures mallorquines trenquessin els esquemes ornamentals de Puig i Cadafalch, sobretot perquè coincideixin amb el període que l'arquitecte iniciava la seva "època blanca", més radical pel que fa a sobrietat i harmonia d'obra total. Etapa que recordava als medievalistes en els revestiments clars a les parets, també coneguda com a la més racional i continguda.

En ambdós sectors Mir partia de temàtiques diferents. En el menjador gran hom hi veia una clara expressió de les vivències experimentades a l'illa de Mallorca, especialment a la zona del Torrent de Pareis. El petit es bastí sobre un paisatge definit, amb un horitzó clar, uns jardins i una construcció senyorial. A primer terme la presència de dos grans paons, que donaven un toc d'exotisme. Això s'explica per la voluntat d'associar la pintura al panorama iconogràfic i simbòlic del ja superat Modernisme. Molta llum i molta claror al costat de la foscor i la confusió temàtica de la pintura del menjador gran. De fet, és evident la distància temporal que hi va haver entre la realització dels dos espais.

---

22. Casella, Raimon (1901), «Cosas d'Art», *La Veu de Catalunya*, Pàgina artística, Barcelona, 19 d'octubre de 1901.



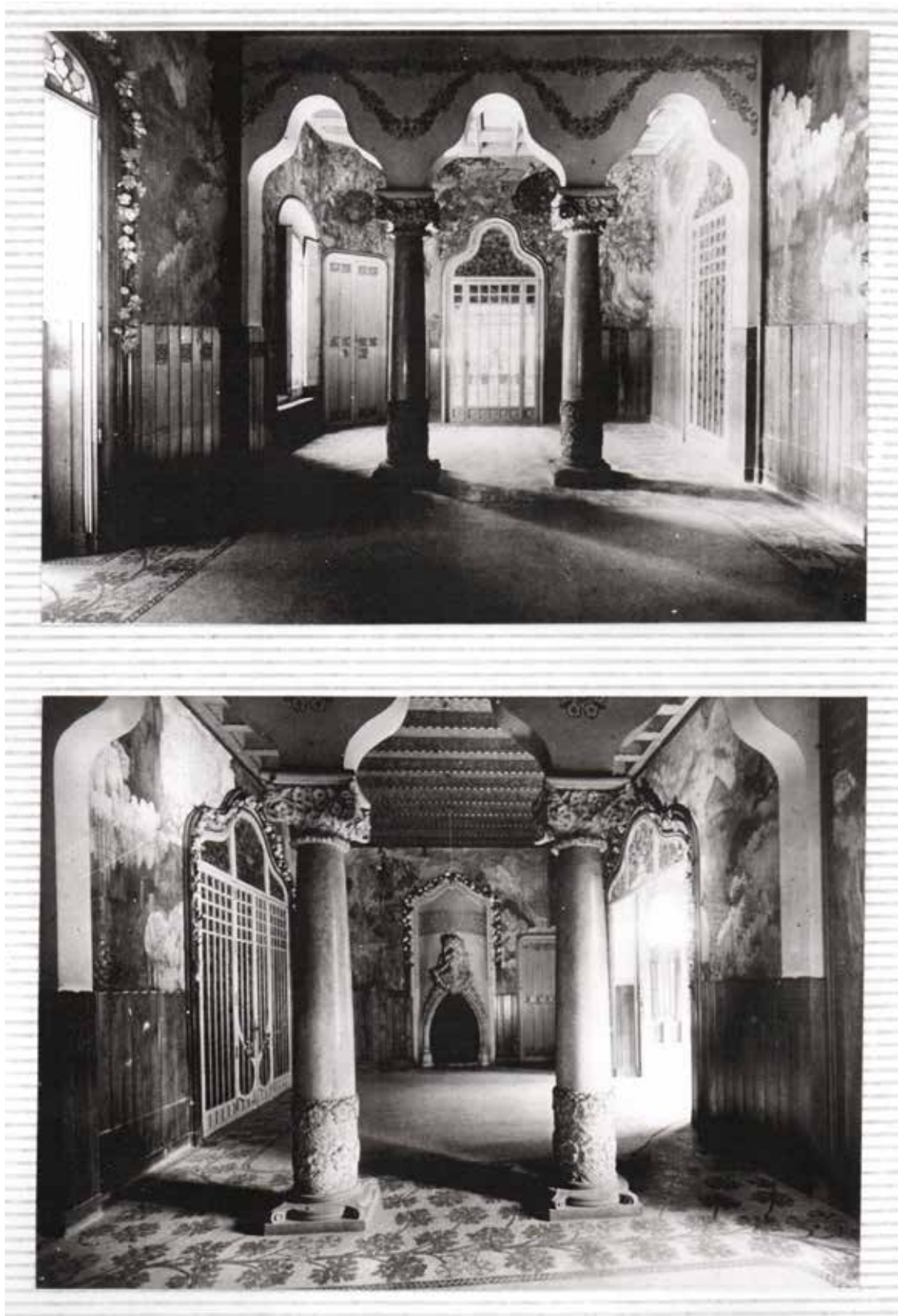


Fig. 14. Els dos menjadors de Casa Trinxet (1968).  
ADTC. Fotografies cortesia d'Agustí Centelles.

D'altra banda, no tenim constància del moment d'inici de les pintures i ens refugiem en el sentit comú i per tant, a l'aproximació. Sabem que l'obra projectada per Puig i Cadafalch tenia els plans registrats l'any 1902. El retorn del pintor el mes de març de 1904 a causa de l'accident; l'ingrés el mes de gener de 1905 al sanatori; la sortida de Mir del sanatori a finals d'octubre de 1906, són dades que permeten establir quan Mir començà les pintures. Possiblement, Mir començà a pintar a la golfa del xalet Trinxet abans d'anar al Pere Mata. Tanmateix, sabem també que el pintor viatjava sovint a Barcelona des de Mallorca, i és possible que realitzés les pintures en aquests intervals temporals. Per tant, es tracta d'un període urbà, sotmès a la disciplina d'una pintura no natural, i possiblement, aïllat de la família i d'artistes, potser pel seu estat psíquic que s'agreujava.<sup>23</sup> Aquest és el motiu pel qual hom va decidir el seu ingrés al sanatori de Reus i segurament la primera sèrie de les pintures ja estava acabada.

Entre el mes de març de 1904 i el gener de 1905, no tenim notícies de Mir. És de suposar que el seu estat anímic evolucionava cap a la depressió o al nerviosisme, una situació que el portà a entrar al sanatori. Justament correspon al període que Mir pintava a la golfa de la casa els murals del menjador gran. És una suposició que s'empara també en alguns trossos més aviat foscos, parts indefinides i taques de color sense sentit que es troben a la pintura, com a possible reflex del seu estat psíquic. En qualsevol cas, Mir no es trobava on volia, ni pintava el què li agradava, tal vegada podem dir que contribuï en el seu desequilibri mental, perquè se sentia presoner. A Mallorca, Mir havia aconseguit la llibertat d'esperit: vivia en el paisatge i convivía amb el mar, el sol i els roquissers calcaris, ningú li manava.

Tot i no tenir gaire informació personal de Mir, sí que hi ha constància de la presència d'obra seva en exposicions oficials i en galeries, sent algunes importants com "L'Exposition de la Libre Esthétique" a Brussel·les (1905); l'Exposicion Nacional de Bellas Artes a Madrid (1906), amb dotze obres; la V Exposició Internacional de Belles Arts a Barcelona (1907), obtenint la primera medalla; la mostra individual al Faianç Català (1909); l'Exposition Universelle de Bruxelles (1910); la VI Internacional d'art de Barcelona (1911), sent guardonat amb una primera medalla. A més d'altres participacions en mostres col·lectives locals i oficials. Aparentment, Mir era molt actiu en el mercat artístic, quan de fet va estar internat a Reus fins a l'octubre de 1906. En aquest període de recuperació no va parar de pintar obres de notable ambició. És lícit pensar que la família Trinxet mantenia activa la

---

23. Realment, aquest és un temps fosc en la vida de Mir. El retorn a Barcelona, una ciutat que no estimava i de la que havia fugit, va agreujar el seu estat anímic. Tancat dins quatre parets i desproveït de la visió de la natura i del seu desig de pintar-la, la seva incomoditat deuria ser molt gran. Possiblement el seu estat de nerviosisme podia induir-lo a cometre algun disbarat. Per tant, hem de tenir present com era el jove Mir quan estava en contacte amb la natura: alegre, vital i exultant.

gestió de l'obra en compliment del tracte establert. Després, Mir considerà establir-se fora de Barcelona. L'any 1913 el trobem al poble de l'Aleixar, al camp de Tarragona. La relació Trinxet-Mir començà a deteriorar-se cap a l'any 1916, quan el pintor ajudat pels seus amics Corominas i Utrillo, plantejà una revisió del tracte. També, quan Avelino reclamà a Mir la finalització del petit menjador, segurament perquè estava malalt i presagiava el seu final, que es produí l'abril de 1917.

Després de conviure amb la natura i tornar a Barcelona a causa de l'accident a La Calobra, Mir passà un temps sense activitat pictòrica que agreujà el seu estat anímic. Poc menys de tres anys durà l'assoliment de la llibertat artística i personal. La recuperació al Pere Mata fou relativament ràpida, l'artista tornava a contactar amb la naturalesa i tornava a pintar una obra ambiciosa. Per això Mir no pensava en tornar a la ciutat, no volia perdre l'energia i la sensibilitat que la llibertat li proporcionava. El confortava les bones vibracions de la gent dels pobles que visitava. En l'entorn del Camp de Tarragona retrobà la llum i la llibertat de Mallorca, en contraposició al soroll i la foscor de la ciutat, així com la recuperació dels seus lligams familiars sense tensions.

### **La fi del tracte. La Casa Trinxet i les pintures**

Pels anys que van transcórrer des de l'inici del mecenatge d'Avelino a Mir, és més que possible que l'artista s'hagués desentès totalment del mercantilisme del seu oncle. També és cert que l'oncle havia trobat la manera de recuperar tots els diners que havia posat per ajudar al seu nebot, només calia per finalitzar el tracte que Mir completés la pintura mural del menjador petit i fer el repartiment de les pintures que hi havia a les golfes. Així, es cobrien totes les despeses de l'estança de Mir a Mallorca, la recuperació al sanatori de Reus (habitació i tractament al sanatori) i els seus assentaments a l'Aleixar i a diversos pobles del Vallès. És quasi segur que les pintures del menjador petit es fessin a la comarca del Vallès per la llum i els colors emprats, i sobretot per la voluntat de Mir de descriure un paisatge d'acord amb la realitat.

Havien passat més de catorze anys des de l'inici del tracte per ornamentar els menjadors, això explicaria la diferència entre les pintures murals del menjador gran a les del petit, el darrer pintat. Un canvi que s'associa a aquest darrer període. L'oncle, malalt i envellit, volia regularitzar aquest tema preveient la seva fi. La redacció del document que tancava els conflictes d'interessos està datat l'any 1917, el mateix any que Avelino moria.<sup>24</sup>

---

24. BNCJM. Carta de Pere Corominas, dirigida a Avelino Trinxet, datada a 27 d'abril de 1916, en la qual es demana una reunió per arribar a un acord sobre l'obra de Mir; i altres documents dels Mir sense datar ni signar.

Costa molt calcular el valor econòmic de les pintures murals dels menjadors, en canvi, coneixem el valor del conjunt d'obres de la golfa. No sabem si Avelino venia obra de Mir en les exposicions en les que inscrivía els quadres del nebot; tampoc si "passaven comptes" cada vegada. Possiblement, Mir immers en el paisatge i en la vida rural no es preocupà gaire pels recursos econòmics, per tant, hem de pensar que el tracte estava vigent. També, si tenim present que, quan Mir anà a l'Aleixar, tenia sota la seva responsabilitat els seus ancians pares i la seva germana soltera.

També es factible pensar que quan Mir estava en tractament treballava intensament en el que tothom considera la millor etapa de la seva pintura. Potser es deu a que ja no tenia tanta pressió i arribà a oblidar-se del tracte que tenia amb el seu oncle. Mir, així, aconseguia que la seva pintura tingués una empremta pròpia, i un reconeixement sòlid com a paisatgista refermat per la crítica i per un notable èxit en les vendes. Per tant, és possible que fos l'artista el primer en voler arreglar la seva situació econòmica, sobretot a l'etapa viscuda al Vallès. En aquestes terres, no sols obtingué l'èxit a la vida professional sinó també a la personal; assolí estabilitat emocional en el matrimoni i s'establí en una residència fixa. Fins i tot es podria dir que esdevenia burgés i només es dedicava a pintar i a pintar, això sí sempre davant la natura.

Per tant, el final del xalet, simbòlicament és també el final del pacte entre l'oncle Avelino i el nebot Mir. Amb el document que es signà es resolí el destí de les pintures de la golfa i el compromís de Mir de finalitzar les pintures del menjador petit. Respecte a les pintures murals de casa Trinxet, com a l'lar dels Trinxet van quedar a la casa com a patrimoni de la família (fig.15).

L'any 1904 l'arquitecte havia acabat la casa Trinxet i 1968 és l'any del seu enderrocament. Es podria traçar un paral·lelisme entre la vida de la casa i la de l'imperi tèxtil dels Trinxet. Resta pendent esbrinar la relació de l'Ajuntament de Barcelona amb la casa ja que, mentre durà la guerra, va ser confiscada per després tornar a la família. Tot i que es desconeix quin va ser l'ús de la casa, molt probablement està lligat a la mala gestió dels hereus Trinxet i amb la crisi general del tèxtil dels anys cinquanta. El destí de l'edifici estava traçat, el 1968 era adquirit per una empresa constructora interessada pel sòl. Alguns sectors intel·lectuals es mobilitzaren per aturar la desaparició del patrimoni, fins i tot es proposà a l'Ajuntament convertir l'espai en el Museu del Modernisme. Una idea que no sensibilitzà a l'alcalde Josep M. de Porcioles qui autoritzà la demolició.

«En venta material de derribo razón aquí». Aquest rètol dur i feridor, escrit de forma maldestra penjava d'un pal a la porta de la Casa Trinxet, obra de l'arquitecte Puig i Cadafalch. Ceràmica, mobles, mosaics, columnes, vidrieres, ferros, escultures;

tot l'aspecte ornamental va entrar en venda. Una general preocupació va sacsejar les mentalitats sensibles de ciutadans, professionals de l'arquitectura i professionals de la cultura davant l'anunci. Tot passava a ser material de "derribo".

El rètol no esmenta les pintures, però com la resta, si no es feia res es perdrien. Entenem que el destí de les pintures murals ja estava decidit per part de la família, abans de procedir a l'enderrocament, així com d'altres objectes que hi havia a la casa.



Fig. 15. Pintures del menjador petit. Casa Trinxet (1968).  
ADTC. Fotografies cortesia d'Agustí Centelles.



### **El destí de la pintura mural**

El conjunt de les pintures era notable per les seves dimensions i a més, presentava la dificultat d'adaptació en un context constructiu diferent. Les pintures realitzades a l'oli sobre tela, i no al fresc, van poder ser despreses de la paret i trossejades. Possiblement, aquest fet determinà el seu destí. Les pintures no van anar a la venda directa i sembla que es van distribuir en lots entre els hereus. Per les diferències de les dues sèries, tant pel que fa als formats com a la solució plàstica, així com per la unitat temàtica, el conjunt anomenat "Alegoria" que l'artista pintà al Vallès era més fàcil de mantenir unit, sense perjudicar el seu sentit. Una branca de la família resident a Madrid, en va rebre una part, l'altra passà a la senyora Ana Maria Trinxet, neta directa d'Avelino, resident a Barcelona. Tanmateix, de forma lenta i esglaonada, fragments d'aquesta sèrie han anat apareixent dins del mercat de l'art, subhastes i fires d'antiquaris.

Més dificultats presentava la tela que decorava el menjador gran. Es va prendre la decisió de trossejar-la de manera que pogués ser assumida al mercat. Les pintures van ser dividides en fragments per sortir a la venda com a quadres, signats per Mir (fig. 16, 17 i 18). D'aquesta delicada operació se'n va fer càrrec l'hàbil restaurador de Barcelona Marçal Barrachina. Entraren al mercat en un bon moment, justament després de la mostra organitzada per l'Ajuntament de Barcelona, al llavors Museu d'Art Modern, l'any 1972. L'èxit de l'exposició recuperava la figura i l'obra de l'oblidat pintor Mir. La seva obra ocupava un lloc central en l'encreuament de les naus del recinte, les columnes del qual delimitaven les pintures i, a més, disposaven d'un espai considerable per veure-les amb suficient distància. El públic podia copsar tot el conjunt i fer-se una idea aproximada de l'efecte que devien tenir en l'interior de la casa Trinxet.

Les pintures arribaren al Museu del Parc de la Ciutadella pocs dies abans de la inauguració de l'exposició homenatge al pintor Joaquim Mir, les quals van ser desemmarcades dels gruixuts marcs daurats i col·locades en l'ordre primigeni. D'aquesta manera tots els fragments encaixaven a la perfecció, sense cap pèrdua de la tela que pintà Mir. La dificultat més gran consistí en donar entitat pictòrica a cadascun dels fragments en una obra que havia estat concebuda unitària i sense un tema central. Alguns fragments, especialment els petits, perdien la unitat compositiva i d'altres, sortosament, eren més afortunats en quant a format i contingut. Aquest fet també contribueix a que algunes parts en mantinguin la propietat els col·leccionistes, mentre que la resta han viscut periples diversos dins del mercat, participant en subhastes i fires. Sense dubtar de l'autenticitat dels fragments que es troben al mercat, tampoc hi ha dubtes respecte la qualitat d'aquells que estaven al llindar dels límits constructius de la casa Trinxet, així com els que vorejaven les portes amb marcs lobulats.



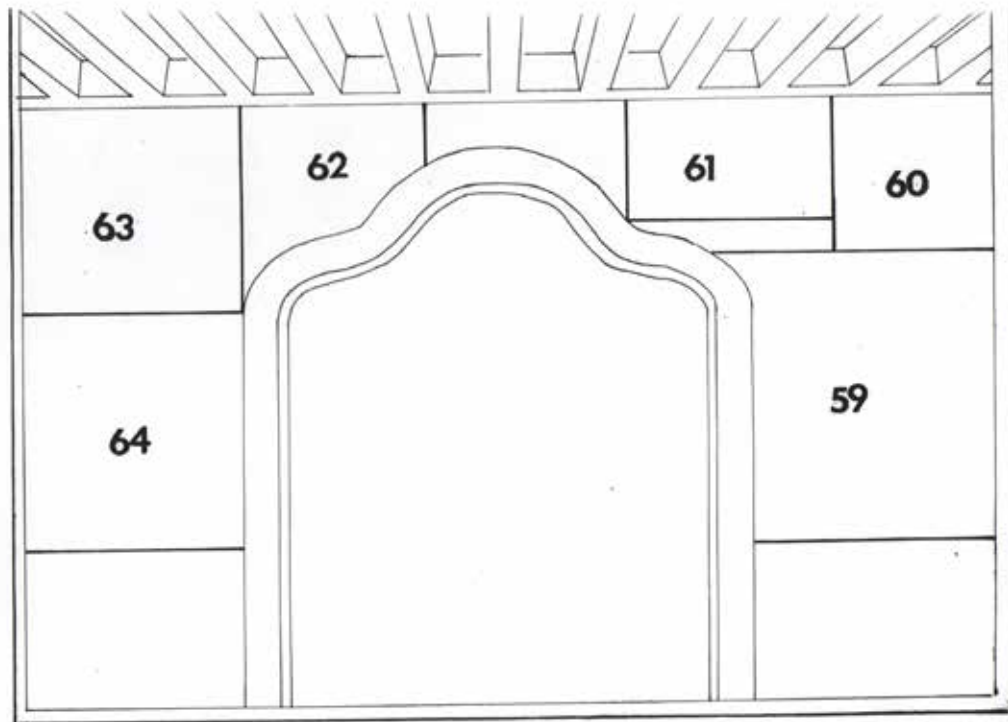


Fig. 16. Dibuix-patró que mostra el procés de trossejat de les pintures, en aquest cas del menjador gran de Casa Trinxet. ADTC. Documents.



Fig. 17. Pintures del menjador gran. Casa Trinxet (1968).  
ADTC. Fotografies cortesia d'Agustí Centelles.

\*\*\*

Van ser notables les diferències que van afectar a les obres de Joaquim Mir a partir del seu tracte amb l'oncle Avelino Trinxet: les guardades pel mateix artista a la golfa del xalet Trinxet, construït per l'arquitecte Puig i Cadafalch (1904), i els dos conjunts ben diferenciats de teles que ornamentaren els menjadors, gran i petit. Aquesta acumulació d'obra va ser possible arran d'un tracte pactat i no escrit, en virtut del qual, Avelino havia de sostenir econòmicament el seu nebot mentre ell negociava l'obra de Mir. Aquesta situació es va mantenir entre els anys 1902 i 1917. Aquest darrer any l'oncle reclamava la finalització de les pintures del darrer conjunt al seu nebot i aquest, assessorat per bons amics, Pere Coromines i Miquel Utrillo, formalitzava el tracte, el tancava, assolida la llibertat i es procedia al repartiment de l'obra. Per tant, el pintor es deslligava de la protecció de l'oncle i iniciava el seu camí artístic sol, d'acord amb el seu criteri.. Durant el temps que es mantingué el tracte, l'artista viatjà i contactà amb la natura, patí un accident amb conseqüències personals greus, però que a la mateixa vegada el van fer madurar en la pintura, obtingué èxit i fou reconegut com el "Pintor paisatgista català" fins als 67 anys, quan li arribà la mort, al mes d'abril de 1940.

Dos tipus d'obra ben diferents va circular pel mercat: l'una, ornamental en funció d'una arquitectura i l'altra, que es podria anomenar artística. Ambdues van tenir una fortuna i una denominació diversa. Potser caldria aparcar aquesta història que va condicionar l'obra decorativa que, segons el nostre parer, no aporta gran cosa a la consideració global de la pintura de Mir, ni pel que fa a la pintura, ni pel que fa a la seva història, inclosa la destrucció, la pèrdua del seu sentit original i dona una visió clara del seu destí com element d'especulació.



Fig. 18. Exemple del destí d'alguns fragments de les pintures murals dels menjadors de Casa Trinxet de Joaquim Mir.

**FONTS DOCUMENTALS**Arxiu Documental Teresa Camps (ADTC)

ADTC. Fotografies de l'interior del xalet Trinxet, dels dos menjadors on estaven les pintures de Joaquim Mir. Fotògraf Agustí Centelles.

ADTC. Fotografies de les pintures de Joaquim Mir. Fotògrafa Teresa Camps.

ADTC. Còpia de la documentació manuscrita por Joaquim Mir amb detalls de la disposició de les pintures en els dos menjadors.

ADTC. Còpia de la carta de Ignasi Mir (pare del pintor) a Joaquim Mir [Madrid, c.1897]. Cortesia de Balclay's.

Biblioteca Nacional de Catalunya. Reserva. Fons Joaquim Mir (BNCJM)

BNCJM. Casa Trinxet. «Relación de los cuadros de propiedad de Don Joaquin Mir existentes en el taller de La calle de Córcega nº 268 en la casa de su tío Don Avelino Trinxet V, de Pere Coromines i Miquel Utrillo», datada el 30/5/1919.

BNCJM. Carta de Pere Corominas, dirigida a Avelino Trinxet, datada a 27 d'abril de 1916, en la qual es demana una reunió per arribar a un acord sobre l'obra de Mir.

BNCJM. Document de Pere Coromines a Joaquim Mir, on relaciona els títols de les vidrieres de casa Trinxet, datat el 19/6/1916.

BNCJM. Relació de cartes autògrafes i documents (1916-1919), no signats i sense datar, de Joaquim Mir, dipositats per Josep Mir a la Biblioteca.

**FONTS ORALS**

Camps, Teresa «Conversa amb la senyora Victòria Arquer de Trinxet, neta d'Avelino Trinxet», Vilanova i la Geltrú, 1989.

**FONTS BIBLIOGRÀFIQUES**

Casella, Raimon (1901), «Cosas d'Art», *La Veu de Catalunya*, Pàgina artística, Barcelona, 19 d'octubre de 1901.

Cirici i Pellicer, Alexandre (1951), *El arte modernista catalán*, Barcelona, p.11.

Cortés, Joan (1966), «Barcelona, en trance de ver desaparecer otra joya de su época modernista», *La Vanguardia Española*, 2 de març de 1966.

Mastierra, Pascual, «La casa Trinxet, obra maestra del modernismo catalán, en peligro», *Tele-Expres*, 19 de març de 1966.

Opisso, R, (s.d.), «Mir en el Mesón de “Los cuatro gatos” Mundillo de auténtica bohemia como sal de una época curiosa» transcripció de la publicació a *Solidaridad Nacional en Exposición - Homenaje a Joaquin Mir. Selección de artículos y reportajes* (cat.exp.), Barcelona, Ed. Syra, 1950, p.16-19.

Opisso, R, (s.d.), «El pintor y su obra. Joaquín Mir “La catedral de los pobres”» transcripció de la publicació a *El Correo Catalán en Exposición - Homenaje a Joaquin Mir. Selección de artículos y reportajes* (cat.exp.), Barcelona, Ed. Syra, 1950, p. 20-24.

Pinzell, «El cordó», *Pèl & Ploma*, Barcelona, octubre de 1901, III, p.81.

Pla, Josep (1944), *El pintor Joaquín Mir*, Barcelona, Destino, p.115-119.

Rusiñol, Santiago, «Cartes desde el Molino» (facsimil 1890-1892, publicat per *La Vanguardia*, 1894), editat en el centenari del naixement de Rusiñol pel Consorci del Patrimoni de Sitges, estiu 2017.

Rusiñol, Santiago, *L'Auca del señor Esteve* (1907), Barcelona, Editorial Selecta, desena edició, 1973.

Rusiñol de Planas, Maria (1950), *Santiago Rusiñol vist per la seva filla*, Barcelona, Aedos, 1950, p. 87 i ss.

#### BIBLIOGRAFIA

Ainaud de Lasarte, Joan (1972), *Joaquín Mir (1873-1940)*, Barcelona, Museu d'Art Modern de Barcelona, Parc de la Ciutadella, Ajuntament de Barcelona, maig-juny.

Camps, T. (1999), «La relació de mecenatge entre l'industrial Avelino Trinxet i el pintor Joaquim Mir», *Miscel·lània a Joan Ainaud*, v. II, Abadia de Montserrat, p. 219-224.

Marfany, Joan Lluís (1975), *Aspectes del Modernismo*, Barcelona, editorial Curial, p. 21.

Jardí, Enric (1971), *Joaquín Mir (1873-1940). Exposición Antològica*, Madrid, Biblioteca Nacional, Salas de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, juny 1971.

#### Exposicions posteriors:

*Joaquim Mir: cinquanta anys després* (cat.exp.) Barcelona, Banco Bilbao Vizcaya, novembre, 1990.

*Joaquim Mir al camp de Tarragona, 1906-1914* (cat.exp.) Barcelona, Sala Sant Jaume de la Fundació La Caixa, 14 de maig – 22 de juny de 1991.

*Joaquim Mir, itinerari vital* (cat.exp.), Centres Culturals de la Fundació La Caixa, Palma de Mallorca, 3 de desembre de 1997 – 25 de gener de 1998; Lleida, 6 de febrer- 8 de març de 1998; Girona, 18 de març-19 d'abril de 1998.

*Joaquim Mir, Mallorca i altres paisatges* (cat.exp.), Girona, Fundació Caixa de Girona, 27 de maig - 4 de juliol 2004.

*Joaquim Mir 1873-1940* (cat.exp.), Madrid, Fundación cultural Mapfre Vida, 11 novembre 2004-16 gener 2005.

*Joaquim Mir 1873-1940* (cat.exp. Mapfre 2004), Museu de Montserrat, 4 de febrer – 3 d'abril 2005.

*Joaquim Mir a Vilanova* (cat.exp.) Vilanova i la Geltrú: Biblioteca Museu Víctor Balaguer, 14 de desembre de 2006 -1 d'abril 2007.

*Joaquim Mir: antològica 1873-1940* (cat.exp.) Barcelona, Obra social La Caixa, 2009.