

*Tierras
de
España*

CATALUÑA

CATALUÑA



Tierras de España

CATALUÑA

Fundación Juan March

Noguer



*Fundación
Juan March*

Noguer

Tierras
de
España

CATALUÑA

CATALUÑA



Tierras de España

Una espléndida síntesis de la literatura catalana y del arte de Cataluña desde el Renacimiento a nuestros días, obra de Martí de Riquer, Guillem Díaz-Plaja, Joan Ainaud de Lasarte, Enric Jardí, Alexandre Cirici, Francesc Fontbona y Daniel Giralt-Miracle

Noguer

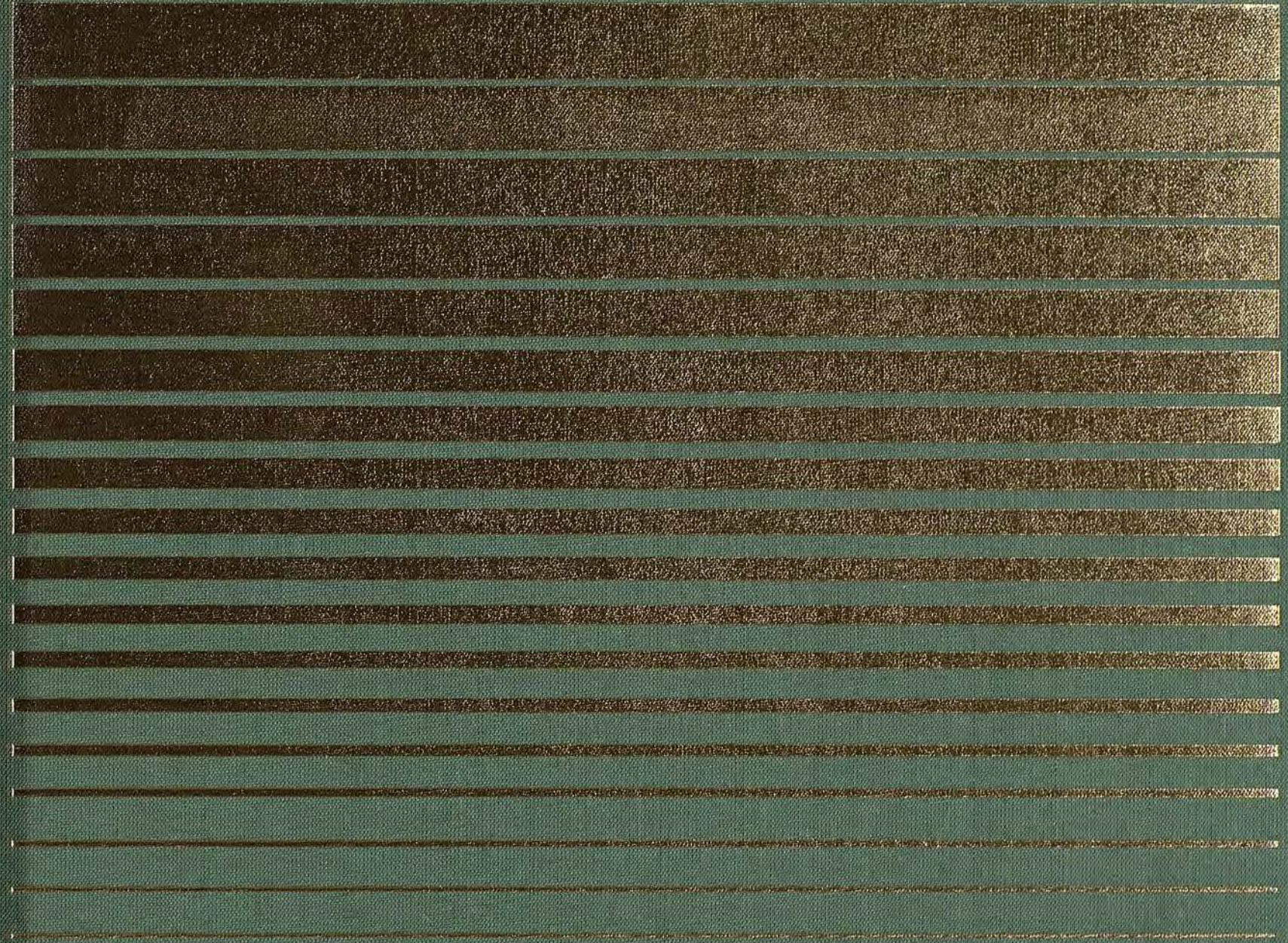
Fundación Juan March (Madrid)

Tierras
de
España

**

CATALUÑA

Riquer
Díaz-Plaja
Ainaud
Jardi
García
Fombona
García-Morales



CATALUÑA



Fundación Juan March • Editorial Noguer

Tierras de España

La cultura española posee una diversidad que es una de las bases de su riqueza. Partiendo de esa realidad, esta colección pretende ofrecer un mosaico de las distintas regiones españolas. A cada una se dedicará un volumen o, en algunos casos especiales (CATALUÑA, CASTILLA LA VIEJA • LEÓN y ANDALUCÍA), dos tomos.

La colección se centra en el amplio estudio del arte en cada región, precedido de unas breves introducciones a la geografía, historia y literatura que lo explican y condicionan.

Los textos han sido redactados por más de sesenta especialistas. Se ha realizado un gran esfuerzo para ofrecer unas ilustraciones de primera calidad, rigurosamente seleccionadas por su belleza o significado cultural y cuidadosamente impresas.

El título, TIERRAS DE ESPAÑA, no alude a un puro ámbito geográfico sino al escenario histórico de la actividad creadora de unos hombres. Esta colección intenta ofrecer, con la debida dignidad, una visión amplia del legado artístico y cultural de esa "hermosa tierra de España" que cantó Antonio Machado.

Títulos publicados:

CATALUÑA I
BALEARES
CASTILLA LA VIEJA • LEÓN I
CASTILLA LA VIEJA • LEÓN II
GALICIA
MURCIA
ARAGÓN
CATALUÑA II
ASTURIAS

De próxima aparición:

ANDALUCÍA I
EXTREMADURA
ANDALUCÍA II
VALENCIA

Sobrecubierta:

Josep Maria Jujol. Una de las rodela musivas del techo de la sala de las cien columnas, en el Parc Güell de Barcelona.



L' ARAGONA
E
LA CATALOGNA
DELINEATE
SULLE ULTIME OSSERVAZIONI
Roma, Presso la Calcografia Cam^{le}

1794



TIERRAS DE ESPAÑA

Comisión coordinadora de la colección
TIERRAS DE ESPAÑA

José M.^a de Azcárate Ristori

*Catedrático de Historia del Arte Medieval, Árabe y Cristiano
de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad
Complutense de Madrid*

José Cepeda Adán

*Catedrático de Historia Moderna de España
en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad
Complutense de Madrid*

José Gudiol

*Arquitecto. Director del Instituto Amatller
de Arte Hispánico*

Antonio López Gómez

*Catedrático de Geografía de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Autónoma de Madrid*

Juan Maluquer de Motes

*Catedrático Director del Instituto de Arqueología
de la Universidad de Barcelona*

Gratiniano Nieto Gallo

*Catedrático de Arqueología, Epigrafía y Numismática de la
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma
de Madrid*

Francisco Yndurain Hernández

*Catedrático de Lengua y Literatura Española de la Facultad
de Filología de la Universidad
Complutense de Madrid*

CATALUÑA

Tomo II



PUBLICACIONES DE LA FUNDACION JUAN MARCH
EDITORIAL NOGUER, S. A.

INTRODUCCION LITERARIA

La Edad Media

Martí de Riquer

*De la Real Academia Española
Catedrático de la Universidad de Barcelona*

Del Renacimiento a nuestros días

Guillem Díaz-Plaja

De la Real Academia Española





LITERATURA MEDIEVAL

El catalán literario

En la aparición del catalán como lengua literaria se observan algunas características singulares en comparación con lo que sucede en otros dominios neolatinos. Es bien cierto que, como suele ocurrir, las primeras muestras lingüísticas que rastrea el filólogo son palabras y frases romanceadas que aparecen de vez en cuando en documentos escritos en latín, debidas o bien a ignorancia de los escribanos o bien a que éstos deliberadamente han querido acercarse a las personas que ignoran la lengua sabia. Los primeros textos conocidos en prosa intencionadamente redactada en catalán son una versión del *Forum iudicum*, conservada muy fragmentariamente, y unas curiosas *Homilies* procedentes de la localidad de Organyà (Alto Urgel), en las cuales hay momentos en que advertimos cierta emoción por encima de su finalidad doctrinal. Pero estos primitivos textos, cuyo interés esencial es el filológico, fueron redactados en la segunda mitad del siglo XII, cuando, como veremos en seguida, en ciertos ambientes de la sociedad catalana ya eran familiares los principales géneros y temas literarios de la Europa románica y ya existían poetas catalanes de recia personalidad y de gran virtuosismo estilístico que escribían versos en lengua romance. Hay un acusado contraste entre la prosa que escriben los catalanes, que es su auténtica y genuina lengua materna, a la que pronto (en el paso del siglo XIII al XIV) Ramon Llull otorgará su mayor perfección y eficacia, y los versos que componen los poetas catalanes, redactados en una lengua vecina, el provenzal, del que la poesía no se emancipará totalmente hasta entrado el siglo XV.

Por otra parte el catalán hablado y escrito irá ensanchando su área lingüística al compás de la Reconquista (la del reino de Mallorca en 1229, la del reino de Valencia en 1238) y el hispánico fenómeno de la repoblación hará que, ya existiendo una literatura catalana, ésta vaya ganando

dominio geográfico, hecho que conviene destacar porque, aunque también se da en la literatura castellana (con la Reconquista medieval y la portentosa proyección a Ultramar desde finales del XV), es inimaginable en otras zonas neolatinas, como la francesa o la italiana. Por esta razón, en el presente panorama, en la parte circunscrita a la época medieval, trataremos conjuntamente de fenómenos, escritores y obras tanto de la Cataluña propiamente dicha (con el Rosellón) como de los reinos de Mallorca y de Valencia, entre otras razones porque a veces ignoramos en cuál de estas tres unidades se ha producido una obra o ha nacido un escritor.

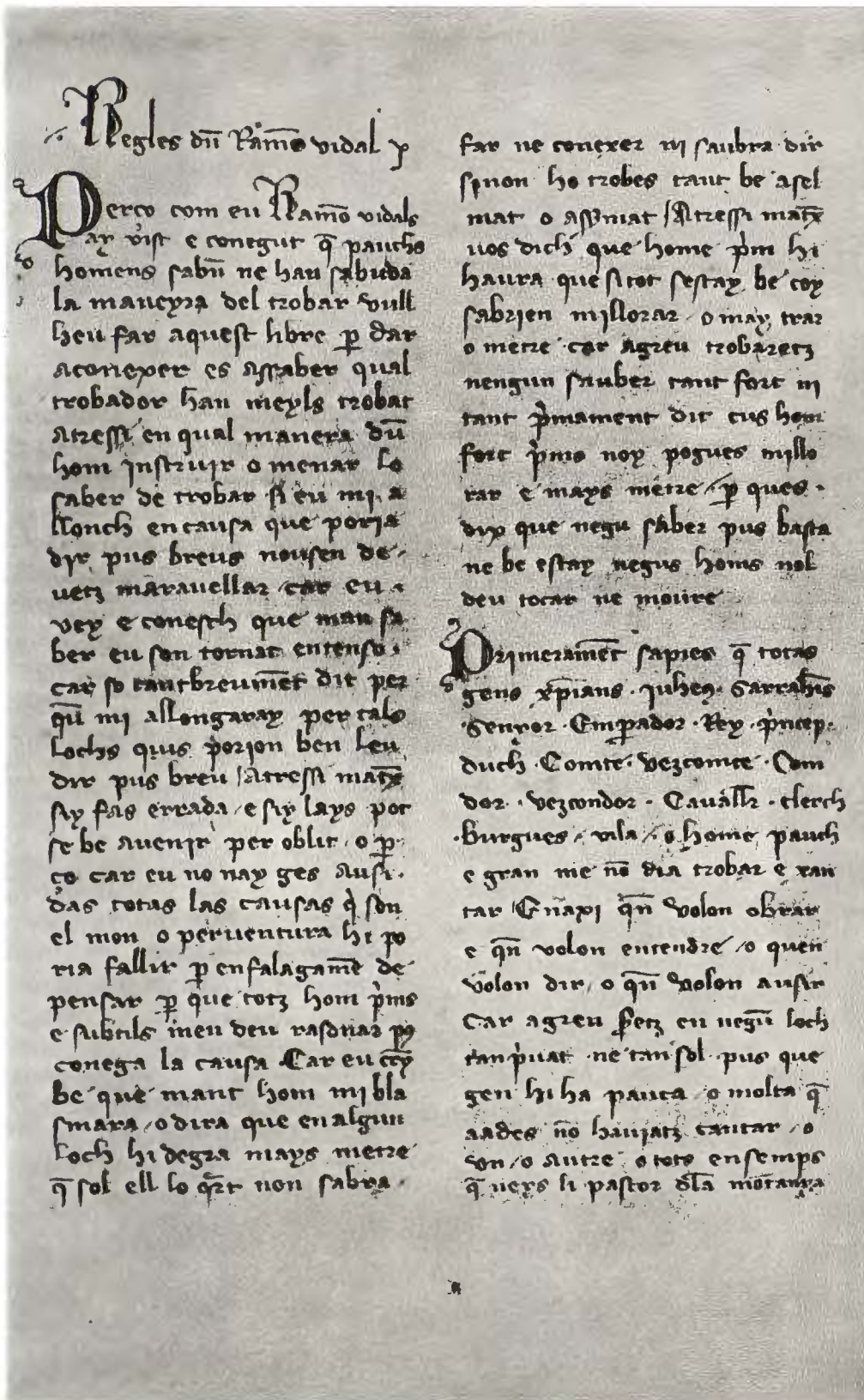
No debemos olvidar, además, la coexistencia de una literatura culta, que se escribe y por lo tanto tiene posibilidades de llegar intacta hasta nosotros, y de una literatura popular, que se canta y se narra, y que forzosamente conocemos por medios indirectos. La existencia de ésta se encuentra magníficamente corroborada por Ramon Vidal de Besalú, quien en su tratado de gramática y de poética *Las rasós de trobar*, escrito hacia el año 1200, afirma que los hombres de toda condición, desde los reyes hasta los villanos, y tanto cristianos como judíos y moros, «ponen a diario todo su empeño en trovar y en cantar», y que difícilmente se puede encontrar lugar tan escondido y solitario, mientras haya en él algún ser humano, «que al punto no oigas cantar a uno o a otro, o a todos conjuntamente, pues incluso los pastores de la montaña el mayor solaz que tienen está en cantar». Según estas tan claras e importantes manifestaciones hubo en el siglo XII catalán poesía trovada por reyes (y es ello bien cierto, pues fue poeta el rey Alfonso II) y cantada por pastores (que podemos entrever gracias a algunas composiciones de imitación popular hechas por escritores cultos, como Cerverí de Girona), lo que supone un ambiente poético denso y vario.

Efectivamente, antes del año 1160 Guerau de Cabrera, vizconde de Gerona y de Urgel, escribió un *Ensenhamen* en verso

en el que, con evidente exhibicionismo y una buena dosis de pedantería, hace una larga enumeración del repertorio literario que ignora su juglar Cabra. Le echa en cara que desconoce una serie de temas de cantares de gesta (sobre la batalla de Roncesvalles, sobre Guillermo de Tolosa, sobre vasallos rebeldes como Raoul de Cambrai, Ogier de Dinamarca, Gormond e Isembard, etc.), buen número de narraciones de la llamada materia de Bretaña (el Erec, cuentos del rey Artús, los amores de Tristán e Iseut), novelas sobre la Antigüedad (las de Píramo y Tisbe, de Troya, de Tebas, de Alejandro Magno), y le reprocha que no tenga conocimiento de picantes *fabliaux* y de cultas canciones de trovadores provenzales entonces contemporáneos, como Marcabré, Jaufré Rudel, Ebles de Ventadorn, etc. Este precioso texto de Guerau de Cabrera nos da un valioso índice de la literatura que debía de estar en boga en los ambientes feudales catalanes y nos hace perfectamente explicable el fenómeno de la prolongación de la lírica provenzal en tierras catalanas.

Los trovadores catalanes

La lírica culta en Cataluña empieza siendo una provincia de la poesía provenzal trovadoresca, que de su núcleo originario, el mediodía de las Galias, se extendió más allá de sus fronteras lingüísticas por el norte de Italia y el condado de Barcelona. El hecho es que desde la segunda mitad del siglo XII hasta finales del XIII y principios del XIV tenemos cerca de doscientas poesías escritas por unos veinticuatro autores nacidos en Cataluña, que son auténticos trovadores que componen en lengua provenzal. Y que tal vehículo lingüístico no era su lengua materna lo revela el hecho de que en algunos podamos sorprender, de vez en cuando, incorrecciones lingüísticas (catalanismos, sobre todo en la rima y en la declinación) y que hacia el año 1200 un catalán, Ramon Vidal de Besalú, escribiera, como ya se ha recordado, el

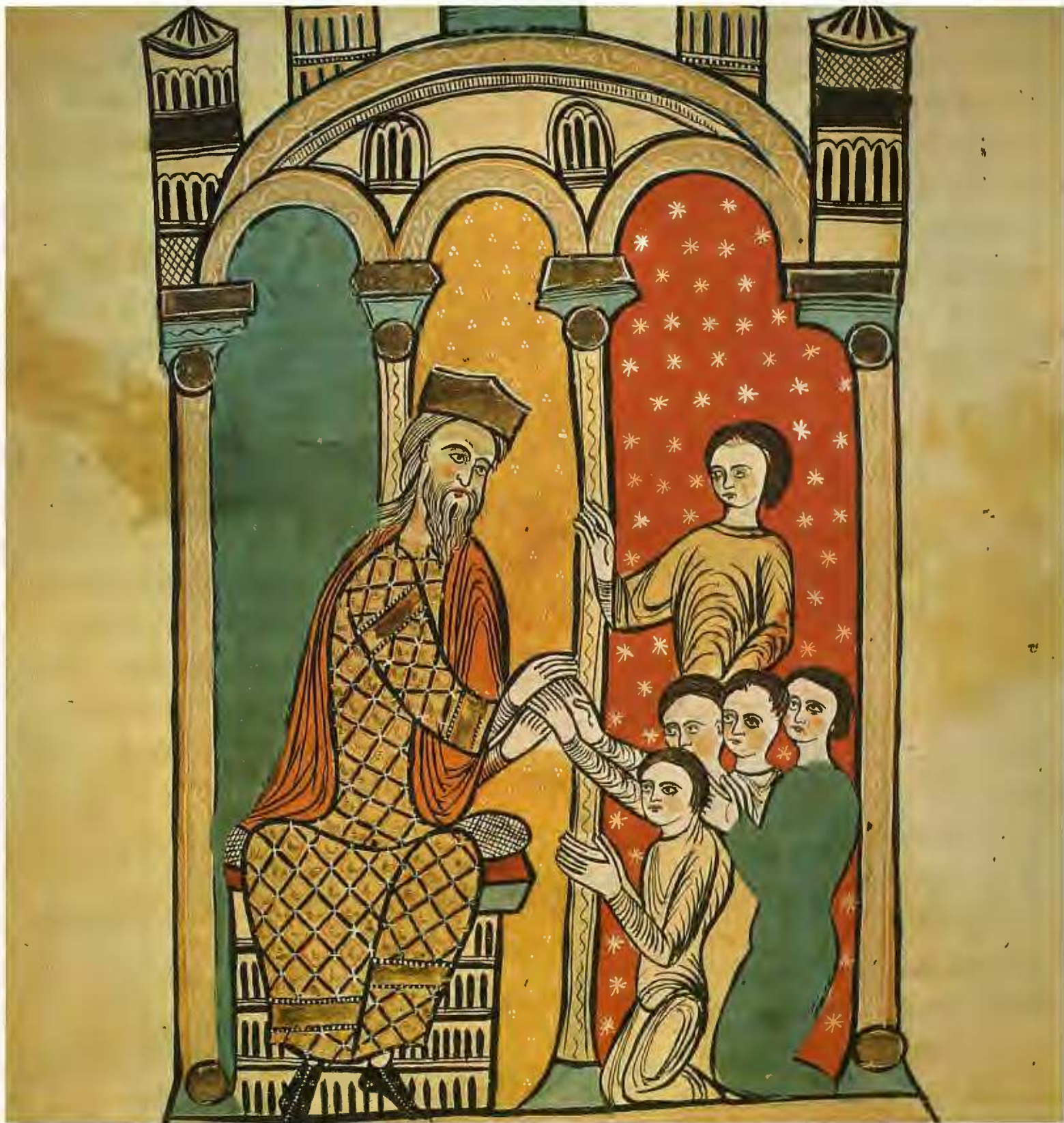


tratado de gramática y de poética *Las rasós de trobar* a fin de que sus coterráneos aprendan no tan sólo la mejor manera de componer versos sino también «la drecha parladura», o sea el provenzal de los trovadores. Señalemos, pues ello es importante, que este tratado de Ramon Vidal es la más antigua gramática y preceptiva escrita en lengua romance.

La incorporación de catalanes a la lírica provenzal, cuando ésta por lo menos hacía tres cuartos de siglo que daba trovadores de gran valor, tiene una explicación histórica.

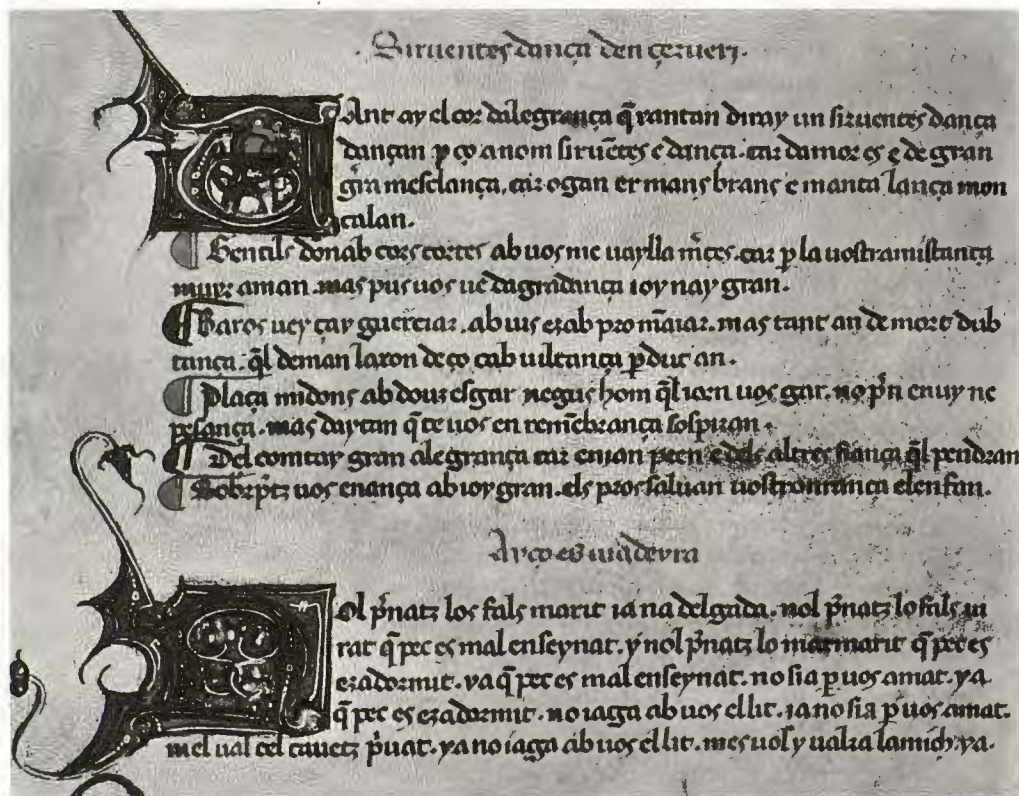
El año 1166 al heredar Alfonso, II como rey de Aragón y I como conde de Barcelona, la Provenza, los dominios de este soberano se ensanchaban más allá de los Pirineos y por la costa hasta Marsella y se unían así bajo la misma corona tres zonas de lengua distinta: el catalán, el aragonés y el provenzal. Pero así como en sus dominios cispirenaicos la autoridad y la legitimidad del rey Alfonso no era objeto de discusión digna de ser tenida en cuenta, la del marquesado de Provenza encontraba la seria oposición de Ramón V, conde de Tolosa. Alfonso ejerció una hábil política para atraerse y someter esta importante zona, y para ello llevó a término una incansable labor de alianzas feudales y se hizo reconocer el vasallaje de grandes señores provenzales; y con la finalidad de asegurar su fidelidad y de disponer de elementos de difusión de su política frente a las aspiraciones de su rival, no tan sólo atrajo a su corte a los trovadores ultrapirenaicos más famosos de su tiempo (Giraut de Bornelh, Folquet de Marselha, Arnaut Daniel, Arnaut de Maruelh, Peire Vidal, etc.), sino que fomentó entre sus vasallos catalanes el cultivo de la poesía en lengua provenzal, y él mismo compuso versos en esta lengua, lo que en su caso no significa en modo alguno extranjerización pues no hacía sino escribir en una de las lenguas propias de parte de sus dominios y de muchos de sus vasallos. No olvidemos que en la poesía trovadoresca, al lado de la canción de tipo amoroso, tenía gran arraigo y popularidad el género

4. Alfonso II el Trovador. Miniatura del «Liber Feudorum Maior». Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona



5. El trovador Guillem de Cabestany.
Miniatura del Cancionero provençal A.
Biblioteca Vaticana, Roma

6. Poesías de Cerverí de Girona. Parte
central del folio 45 v del Cancionero Gil.
Biblioteca de Cataluña, Barcelona



llamado sirventés, vehículo de puntos de vista, de pasiones y de polémicas, eficaz arma de toda suerte de ataques y de defensas, pues, divulgado juglarescamente por cortes, castillos y plazas, y a veces cargado de notas satíricas o denigrantes, venía a equivaler a las modernas campañas de prensa. La política provençal del rey Alfonso se vio fuertemente secundada por el sirventés de los trovadores, aunque, como es natural, muchos de ellos lo atacaran y denigraran su persona (como Bertran de Born, Giraut del Luc y hasta el catalán Guillem de Berguedà). Pero a la vez instauró en Cataluña un tipo de poesía culta que, en lenta evolución, persistirá hasta el siglo xv.

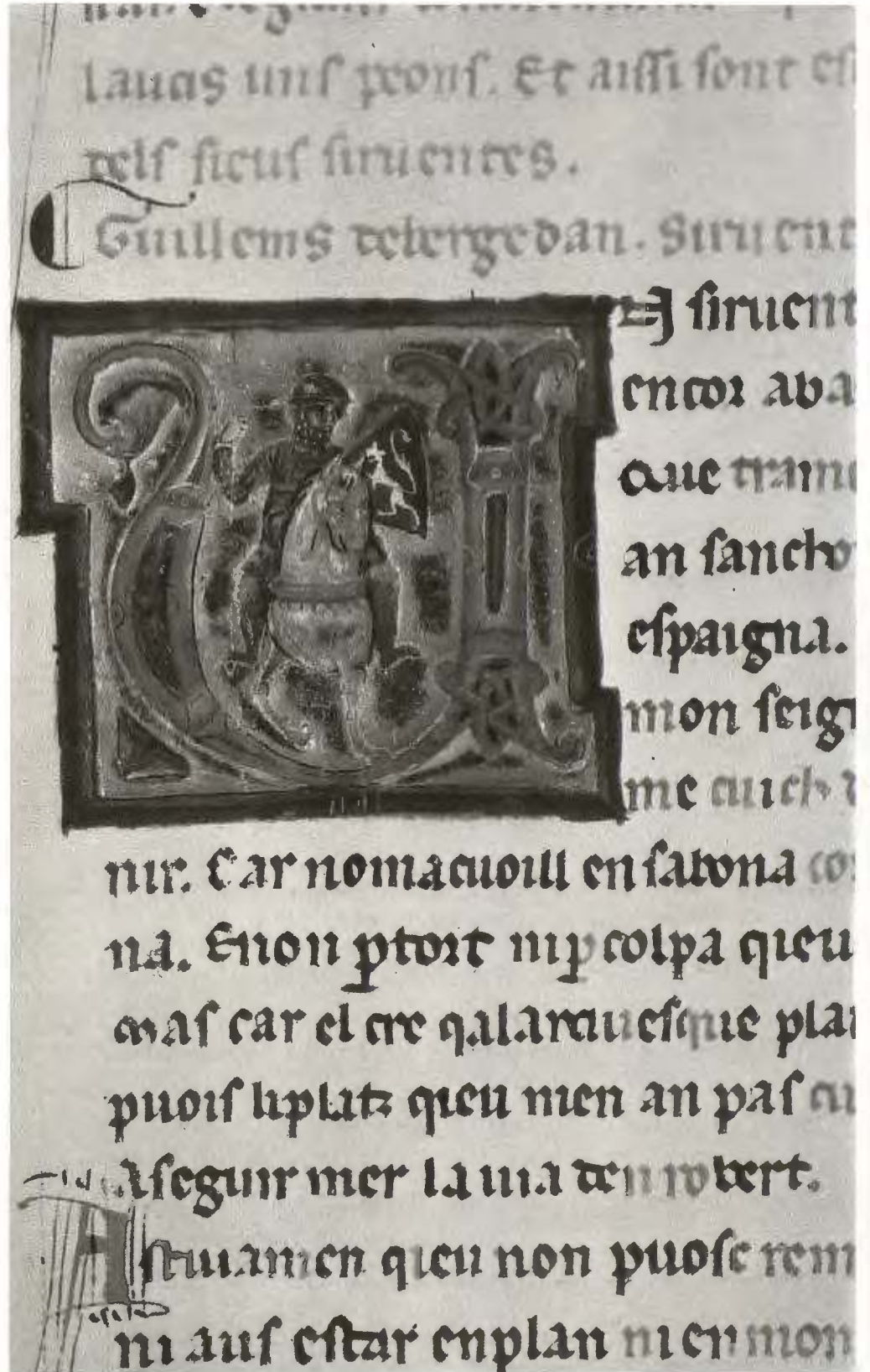
Si la cronología propuesta por la crítica es cierta, el primer trovador catalán sería el rosellonés Berenguer de Palou (o Palol) de quien se conservan ocho canciones amorosas con notación musical, que al parecer produjo hacia 1160. Unos quince años después escribe el elegante y algo preciosista Ponç de la Guàrdia (de las proximidades de Ripoll).

Guillem de Berguedà, documentado entre 1138 y 1196, es el trovador catalán de personalidad más recia y más interesante, pues, señor feudal violento, orgulloso, destemplado y cínico, capaz de injuriar del modo más soez a las más altas jerarquías eclesiásticas y de asesinar a traición, en su obra poética (31 poesías de atribución segura) no tan sólo no hizo nada para disimular o paliar su pasión y su temperamento sino que se reflejó tal cual era. Si bien en sus canciones amorosas se nos muestra hombre elegante y cortés y que, sin llegar al apasionamiento ni a la ternura, traslada los conceptos feudales al servicio amoroso con la naturalidad de quien se hallaba perfectamente integrado en la sociedad feudal, en sus sirventeses une la acritud y el sarcasmo a la ironía malintencionada, la caricatura eficaz y la desenvoltura chistosa. Aproximadamente entre los años 1170 y 1175 escribió violentos sirventeses contra su vecino Pere de Berga, al paso que se envanece del amor de su esposa, contra Arnau de Preixens, obispo

7. *El trovador Guillem de Berguedà, a caballo.*
Miniatura del Cancionero provenzal A.
Biblioteca Vaticana, Roma

de Urgel, a quien atribuye acciones viles, deshonestas e insulta del modo más bochornoso, contra el vizconde Ramon Folch de Cardona, de quien se sabe que fue asesinado por nuestro trovador, e inicia su violenta campaña contra Ponç de Mataplana, a quien acusará de nefandos vicios, pero a quien llorará con sinceridad y arrepentimiento al enterarse de que ha muerto luchando valerosamente contra los moros. Entre 1190 y 1192 Guillem de Berguedà milita activamente en la guerra civil desencadenada por los turbulentos vizcondes de Castellbó y de Cabrera contra Alfonso II y en los sirventeses que escribe en tales circunstancias transmite el vivo documento de facciones y luchas feudales. Su estilo es incisivo, agudo y mordaz; en su léxico campea una obscenidad pocas veces alcanzada por otros poetas y a veces da a sus poesías una vivaz ligereza y tono popular que las hacen aptas para una gran difusión y para aprenderse fácilmente de memoria. Gozó Guillem de Berguedà de gran prestigio en diversas cortes (en la de Alfonso VIII de Castilla, en la de Ricardo Corazón de León, por ejemplo) y del respeto artístico de grandes trovadores, como Bertran de Born, Peire Vidal, Aimeric de Peguilhan.

Otro señor feudal, Huguet de Mataplana (documentado entre 1185 y 1213), no tan sólo acogió en su corte a trovadores y juglares sino que debatió poéticamente por lo menos en tres ocasiones, una de ellas para zaherir al trovador de Cascassés Raimon de Miraval al que acusaba de descortesía porque no había soportado con paciencia que su esposa, que era también trobairitz, celebrara en sus poesías a su enamorado, curiosa defensa del feminismo y de lo que hoy llamaríamos la mujer intelectual. El rosellonés Guillem de Cabestany (en el paso del siglo XII al XIII) más que por sus siete canciones amorosas, correctas y elegantes, pero dentro de la temática más recibida, es famoso por habersele atribuido la leyenda del corazón comido, más adelante desarrollada literariamente por Boccaccio y por Stendhal.



Prescindiendo de otros trovadores menores hay que destacar la extensa y variada obra de Cerverí de Girona (llamado también Guillem de Cervera), que produjo entre 1259 y 1285. Se trata de un auténtico poeta profesional, pues vivía de su arte vinculado a las cortes de Jaime I, de Pedro el Grande y de los condes de Cardona, sin que en ningún momento esta dependencia torciera su recta moral ni su imparcial opinión ante los hechos políticos e históricos que vivió y de los que nos dio el eco del sentir de la gente, y en tono grave y dicción valiente atacó a ricos y poderosos sin caer nunca en la demagogia. Cerverí se entrega a menudo a la paradoja y al juego de ingenio, a veces en actitud irónica y con un ligero humorismo. Su poesía amorosa es en ocasiones afiligranada, artificiosa y hasta conscientemente hermética, pero también se dio cuenta de los valores del arte popular y asimiló perfectamente la canción tradicional.

La eficacia del sirventés trovadoresco se advierte en un curioso ciclo de poesías encadenadas que se compuso en la primavera del año 1285 cuando las tropas francesas de Felipe el Atrevido invadieron Cataluña: un trovador de Beziers, Bernart d'Auriac, escribió una composición animando a los invasores y contra el rey don Pedro. Éste, a pesar de la gravedad del momento y de que estaba organizando lo que hoy llamaríamos la movilización general de sus fuerzas, llamó a su lado al trovador Peire Salvatge «ad inferendum malum inimicis», misión que consistió en escribir una poesía en respuesta de la de Bernart d'Auriac, manteniendo la misma métrica y las mismas rimas a fin de replicarle sobre su misma melodía. El rey y Peire Salvatge compusieron sendas estrofas contra los franceses, y desde el campo de éstos fueron replicados, siempre con el mismo estrofismo y rimario, por un anónimo afrancesado y por el conde de Foix, entonces al servicio de Felipe el Atrevido. No es grande el valor literario de todos estos versos, pero son muy significativos porque revelan la eficacia de la poesía al servicio de un

conflicto bélico y expresan la pasión de una sangrienta guerra que también refleja, en bella prosa catalana, el cronista Bernat Desclot.

Este siglo y medio de poesía provenzal en Cataluña señalará una dirección y un estilo líricos que recogeremos más adelante. Por otra parte, desde mediados del XII aparecen en Cataluña dos tipos de poeta: el gran señor que cultiva las letras por interés personal, a veces político, o porque ello es un adorno necesario a su elevada condición (caso de Guillem de Berguedà o de Huguet de Mataplana), y el auténtico profesional de la literatura, o sea el que escribe para ganarse la vida (caso de Cerverí de Girona o de Peire Salvatge, ambos a sueldo de la Corona). Estos dos tipos de escritor persistirán durante toda la Edad Media en Cataluña.

Ramon Llull

La evolución de la prosa catalana se da de un modo singular e insólito en otras literaturas. Después de sus balbuceos en documentos latinos, de sus primerizos ensayos en versiones jurídicas o históricas y en sermonarios y cuando ha emprendido el lento camino evolutivo que siguen las demás literaturas, súbitamente, gracias a la labor personalísima de un escritor extraordinario en más de un aspecto, el catalán salta de su etapa inicial y de tanteo a la mayor perfección que jamás ha alcanzado en siete siglos de cultivo literario. Contra los principios de los que defienden la evolución gradual de las lenguas, en total apartamiento de cualquier factor de tipo social o económico y sin que se advierta ningún ambiente u hogar de cultura que lo prepare o justifique, un hombre solo, Ramon Llull, que lucha contra la hostilidad de los demás, convierte en pocos años de fecundísima labor (se conservan 250 libros suyos) un romance incipiente en una lengua capaz de expresarlo todo, de matizar lo más sutil, de razonar lo más abstruso, de polemizar sobre lo más intelectual y de elevarse a altas cumbres

de lirismo y misticismo, y lo hace de tal suerte que hoy nos acercamos a su prosa sin que apenas advirtamos arcaísmo. La biografía de Ramon Llull (nacido en Ciutat de Mallorca, hoy Palma, entre 1232 y 1235, y muerto en Túnez a finales de 1315) es harto conocida y tan movida y compleja que aun en breve síntesis nos ocuparía mucho espacio. Hijo de padres barceloneses y por lo tanto perteneciente a la primera generación de mallorquines cristianos posteriores a la Reconquista, fue cortesano, cultivó de joven la poesía amorosa trovadoresca (toda ella perdida, sin duda porque él mismo se encargó de hacerla desaparecer), pero a los treinta años sufrió una profunda crisis espiritual que le movió a romper los lazos con la vida profana e incluso con su familia y a entregarse plenamente a una vasta y ambiciosa labor de defensa filosófica del cristianismo y de propagación de la fe que le llevó no tan sólo a intervenir arduosamente en concilios y a profesar en universidades, como la de París, sino a emprender largos y azarosos viajes misionales por Oriente y el norte de África. Estudió filosofía, latín y árabe, y se sirvió de estas dos lenguas y, sobre todo, del catalán para su ingente obra, toda ella escrita con verdadero espíritu de servicio a sus altos ideales.

Llull irrumpe en la literatura de un modo torrencial y con total madurez a partir de una fecha que unos fijan en 1272 y otros en 1275 y que seguirá a ritmo creciente hasta el momento de su muerte. Una de sus primeras obras es la más extensa, el *Libre de contemplació*, de conjunto tan rico y tan variado que uno se siente tentado a compararlo con una especie de enciclopedia, en la que no tan sólo se analizan conceptos filosóficos, teológicos y puras abstracciones sino que se refleja, en notas íntimas y puntuales, el mundo que rodea al escritor: médicos, abogados, mercaderes, menestrales, juglares, etc. En el *Libre del gentil e los tres savis*, que redactó primero en árabe y después en catalán, Llull hace debatir «por razones necesarias» (es decir sin el apoyo de los libros sagrados) a un judío,



un cristiano y un mahometano sobre los dogmas que les son comunes y sobre los que les separan. Pero como el debate tiene lugar en un ameno prado y frente a la Inteligencia personificada en una hermosa doncella, la discusión transcurre en un clima de respeto a la opinión ajena y hasta de afecto y cordialidad frente al adversario, pocas veces se ha dado en la historia más noble lección de lo que hoy algunos llaman «el diálogo». Parece que este libro fue sugerido por la polémica suscitada por san Ramon de Penyafort y presidida por Jaime I que tuvo lugar en Barcelona del 20 al 31 de julio de 1263 y en la que debatieron, en defensa del cristianismo, el converso y dominico Pau

Cristià, y, en defensa del judaísmo, el rabino gerundense Mossé ben Nahaman, llamado Bonastruc de Porta.

Con la finalidad de exponer de un modo asequible y convincente sus ideas de formación del cristiano, Ramon Llull recurre, principalmente dos veces, a un tipo de narración episódica que corresponde a nuestro concepto de novela utópica. En el *Blanquerna*, que él designa con el significativo nombre de *romanc*, sigue la historia de un matrimonio perfecto, Evast y Aloma, y la educación y biografía completa de su hijo Blanquerna, lo que le permite dar el modelo perfecto y «luliano» de la vida matrimonial y de los estados de monje, abad, obispo y fi-

nalmente papa, jerarquía a la que llega el protagonista y desde la que organiza la cristiandad según los anhelos y sistemas de Llull, para luego recluirse en una ermita, ideal que sentía desde joven. El libro está lleno de episodios emotivos en los que cruzan personajes cargados de intención simbólica, como el Juglar de Valor, Ramon «lo fol» (el propio Llull) y un Emperador en el que tal vez hay que ver un reflejo de Alfonso X de Castilla. Es posible que el *Blanquerna*, escrito entre los años 1283 y 1286, influyera en la insólita decisión del papa Celestino V, quien en 1295 renunció a la tiara y se hizo ermitaño. El *Libre de meravelles*, llamado también *Fèlix*, nombre del pro-

9. Detalle de la estatua yacente de Ramon Llull, en su sepulcro. Iglesia de San Francisco, Palma de Mallorca



tagonista, es otra novela utópica, aunque de acción menos movida, que describe el viaje de un joven que va por el mundo para aprender sus «maravillas» de labios de sabios y ermitaños que va encontrando en lugares apartados y desiertos. Así va adquiriendo el conocimiento sobre los ángeles, el hombre, las plantas, los metales y los fenómenos de la naturaleza en forma de lecciones dialogadas en las que la doctrina se suele exponer a base de comparaciones y apólogos. Hay que resaltar que el rígido sistema expositivo es sintomáticamente roto cuando, en el momento que esperaríamos un tratado de zoología al estilo de los bestiarios medievales, se intercala el *Libre de les bèsties*, en el que no se expone la naturaleza de los animales sino que se desarrolla un amplio apólogo animalístico, influido por el *Calila e Dimna* y por el *Roman de Renart*, que tiene una evidente intención política.

La mística luliana se hace manifiesta en varias obras del gran escritor, pero se sintetiza magníficamente en el *Libre de Amic e Amat*, conjunto de breves metáforas morales o jaculatorias, y culmina en el *Arbre de filosofia d'amor*, escrito en París en 1298 y que tal vez quiere ser una réplica mística y cristiana al profano alegorismo del *Roman de la Rose*. El fervor mariano de Llull, presente en toda su producción, se concentra en una obra tan rígidamente estructurada como es el *Libre de Sancta Maria*.

En lo que atañe a lo fundamentalmente doctrinal hay que señalar el extenso *Arbre de Sciència*, que pretende ser un eficaz instrumento para entender fácilmente todas las ciencias, basado en el sistemático simbolismo del árbol, tan caro a Ramon Llull, pero en el que el afán didáctico lleva a unas abstracciones tan sutiles e inesperadas que crean un sorprendente mundo poético. Muy famoso fue durante toda la Edad Media el *Libre de l'orde de cavalleria* de Llull, tratadito sobre la misión y virtudes que deben adornar al perfecto caballero.

Hay que advertir que en la inmensa producción luliana el concepto de «obra

rimada» no es siempre equivalente al de «obra poética». En obras en prosa como el *Libre de contemplació*, el *Libre de Amic e Amat* o el *Arbre de filosofia d'amor* Llull alcanza sus momentos de mayor lirismo. En cambio cuando escribe en mil seiscientos versos bien rimados la *Lògica del Gatzel* se trata de un puro tratado de lógica, con definiciones y silogismos, en el que no se advierte ni una chispa de poesía, ya que el autor lo ha compuesto en verso pura y simplemente para que la doctrina expuesta se pueda aprender fácilmente de memoria, viejo recurso pedagógico y mnemotécnico. No obstante, Llull tiene obras en verso de alto valor poético, como el largo poema *Lo desconhort* («El desconuelo»), en el que plantea el debate entre el hombre de acción y el contemplativo, que en el fondo no es sino su problema personal. En uno de sus momentos de desánimo escribe el breve y magnífico poema *Cant de Ramon*, confesión íntima y dolorida, y su fervor mariano se expone con dramatismo y pasión en *Plant de la Verge*.

Las obras rimadas de Ramon Llull están escritas en una lengua en la que llama la atención cierto hibridismo, ya que numerosas soluciones fonéticas y morfológicas provenzales se inmiscuyen en un plano fundamentalmente catalán. Pesa sobre él la tradición de la lírica culta provenzal (no olvidemos que fue trovador en su juventud), pero en este aspecto lingüístico también influye, sin duda, el hecho de que residiendo Llull tan a menudo en la ciudad de Montpellier, que no olvidemos que formaba parte del reino de Mallorca y en ella residieron con frecuencia los reyes, soberanos directos del escritor, el languedociano no era para él ni para sus más inmediatos lectores una lengua extraña.

Las obras en prosa de Llull, en cambio, están escritas en un puro catalán, naturalmente exento de provenzalismos. La labor que él realizó en pro de la elevación y dignidad del catalán literario es sencillamente asombrosa. Dado el carácter enciclopédico y vario de muchas de sus obras se vio obligado a utilizar un léxico



11. *El campamento de Jaime I en Mallorca, durante la conquista de la isla. Pintura mural del palacio Aguilar, de Barcelona. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona*



muy amplio, que va desde lo más inmediato y cotidiano hasta lo más abstracto y complicado, y muy a menudo, como manifiesta él mismo, al no hallar para un concepto palabra que lo exprese ni en romance ni en latín, inventó voces con un inteligente sentido de la derivación y del espíritu de la lengua. Su sintaxis es impecable, sin fallos ni anacolutos, y es capaz de redactar frases muy largas sin que se malogre el régimen y con incisos en perfecta inclusión y distribución, lo que obedece a que, teniendo una mente perfectamente dotada para la lógica, la corrección sintáctica le era connatural. Hombre sumamente intelectual (no toleraba al «clérigo ignorante» al estilo del personaje de Berceo), rehúye en su prosa los casticismos, popularismos, frases hechas familiares y expresiones vulgares, gracias a lo cual alcanza una severidad intemporal que le permiten ser hoy leído por personas sin especial preparación filológica. Para Lluïl la palabra es un medio imperfecto de expresión pues «no alcanza a significar tanta verdad como el entendimiento puede entender» y está dotada de belleza no precisamente en atención a sus posibles valores musicales ni sonoros sino en cuanto es «vox significativa», ideas que le llevan a postular conceptos que se aproximan a los modernos de «significante» y «significado». Cuando la palabra no alcanza a expresar la

verdad del entendimiento, Lluïl echa mano de la «semblanza» o metáfora, por lo general difícil y hermética, lo que le lleva a singulares aciertos poéticos. No en vano formuló aquella tan significativa proposición: «La retórica lleva al príncipe a la piedad, y la lógica lo lleva a la justicia».

Arnau de Vilanova

Nacido seguramente en la ciudad de Valencia poco después de su conquista (1238) Arnau de Vilanova fue un médico de gran saber, constantemente llamado por reyes y papas en sus dolencias, autor de libros capitales en la historia de la medicina y un fantástico visionario, anhelante de cierto primitivismo cristiano, amigo de espirituales y beguinos, y en más de una ocasión vaticinó formalmente la próxima venida del Anticristo y el inmediato fin del mundo (que debía acaecer en 1345 o en 1340, etc.). Su obra médica está escrita en latín, así como gran parte de su producción espiritualista. En catalán sólo se ha conservado cierto *Raonament d'Avinyó*, en el que expone ante la corte pontificia su interpretación de unos sueños de los reyes hermanos Federico III de Sicilia y Jaime II de Aragón, la *Confessió de Barcelona*, autodefensa pronunciada en el salón del

Tinell de Barcelona frente al rey y a la corte, en 1305, con osadas interpretaciones de textos bíblicos y de suspectas profecías y con violentos ataques contra los dominicos, y la *Liçó de Narbona*, especie de plácido sermón o conferencia (en el sentido actual de la palabra) ante legos que vivían en pobreza evangélica. En estos escritos, sin duda restos de una obra en vulgar más extensa, Arnau de Vilanova impresiona por su estilo directo, sus momentos vaticinadores, agrios o amenazantes y sus osadías en lenguaje muy directo y a veces popular. Murió en 1311 navegando entre Mesina y Génova.

Las grandes crónicas

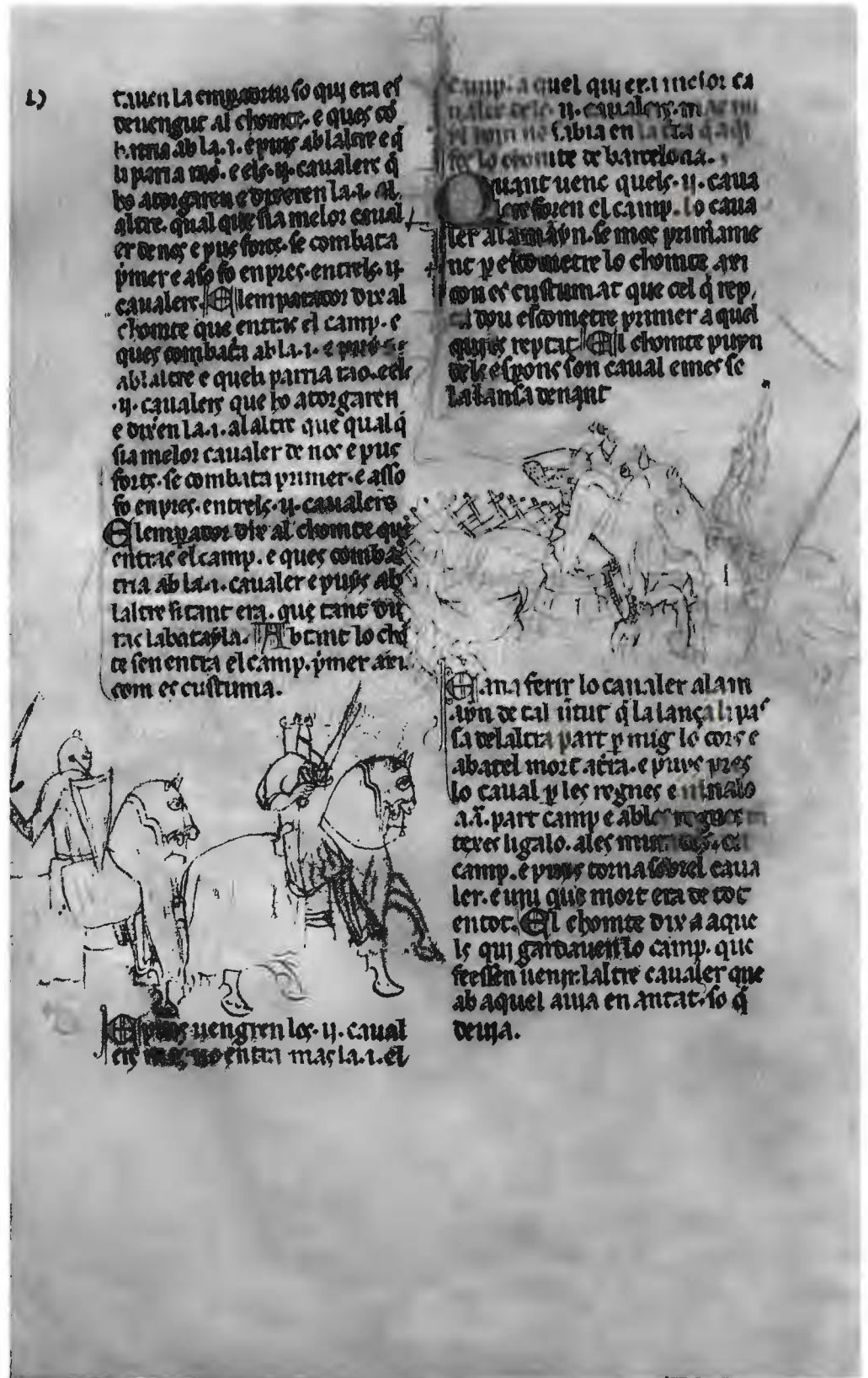
La historiografía catalana, que se inicia en la segunda mitad del siglo XIII con versiones de las obras de Rodrigo Ximénez de Rada, arzobispo de Toledo, y con la crónica *Gesta comitum barcinonensium* (dos redacciones latinas y una catalana), tiene su gran momento desde finales de aquel siglo hasta finales del XIV, cuando se redactan las cuatro grandes crónicas de Jaime I, Bernat Desclot, Ramon Muntaner y Pedro el Ceremonioso.

El *Libre dels feyts* o crónica de Jaime I el Conquistador es un libro seguramente dictado por el monarca a sus ayudantes o secretarios tal vez en dos ocasiones: en

1244, y en 1274. Lo que impresiona de esta crònica es que constituye lo que hoy dudariamos en denominar «autobiografía» o «memorias», y ello asume una gran importancia porque, habiendo Jaime I gobernado personalmente sus dominios, el libro es esencialmente las confesiones de un hombre de Estado, que resalta lo que más le conviene que quede patente, matiza determinadas realidades e incluso disimula o calla acontecimientos que prefiriere que se olviden. Con íntimas notas personales y detalles minúsculos logra a menudo hacernos penetrar en una realidad cotidiana y a veces inserta largas conversaciones en forma dialogada que nos acercan al hablar de la época, con modismos vivaces y populares, que contrastan con otros momentos de solemnidad cortesana y de formulismo cancilleresco. Documento histórico de primera categoría y muy a menudo insustituible, también es un precioso documento humano, en el que el rey nos habla de sus noches de insomnio, de la golondrina que anida en su pabellón real, de sus deseos de comer con su mujer después de una acción guerrera. Afortunadamente Jaime I no siempre está «haciendo historia» y recoge el detalle intrascendente y fugaz.

En algunos episodios del *Libre dels feyts*, sobre todo en aquellos en que dominan las narraciones belicosas, como las conquistas de Mallorca y de Valencia, se advierte que el autor va prosificando textos versificados, gracias a lo cual tenemos noticias, siempre indirectas, de una epopeya catalana que no ha dejado otros rastros. Ello también ocurre en algunos capítulos de las crónicas de Desclot y de Muntaner, y todo ello nos lleva a dar como segura la existencia de unos relatos versificados en catalán sobre acontecimientos históricos recientes, aunque también se puede inducir que existió una epopeya sobre temas legendarios más lejanos.

Fundamentalmente dedicada al breve reinado de Pedro el Grande está la crónica que va firmada por Bernat Desclot, tal vez identificable con Bernat Escrivà, que



13. Ramon Muntaner escribiendo.
 Miniatura de la crónica de Muntaner.
 Biblioteca de El Escorial



se acabó de redactar en 1288. Desclot es un prosista excelente y un escritor muy hábil que logra despersonalizarse para narrar objetivamente y sin dejar escapar datos que permitan acercarse a él. Ello no obsta para que, a pesar de que, como un historiador moderno, tome datos de documentos que se custodiaban en la Cancillería, se llene de pasión y manifieste sus emociones cuando lo que ocurre a su alrededor adquiere una gravedad trágica, como es la invasión de Cataluña por la hueste francesa de Felipe el Atrevido, o cuando narra hechos heroicos de mar o de tierra, rasgos de gallardía y hasta espeluznantes crueldades por ambos bandos.

Muy distinta es la crónica de Ramon Muntaner, ampurdanés de Peralada, hombre de larga y azarosa vida militar, que fue uno de los grandes jefes de la famosa expedición a Oriente acaudillada por Roger de Flor. Muntaner es un hombre apasionado y exagerado, y aunque jamás desfigura la realidad de los hechos y es un puntual y vivaz narrador de los acontecimientos que presenció y en los que a menudo intervino de modo decisivo, en sus digresiones y en sus comentarios marginales patentiza su extremado entusiasmo por los reyes y príncipes de la casa de Aragón, por Cataluña, por su villa nativa Peralada, por los almogávares que tan bien conocía y cuyas hazañas pondera con auténtico fervor. Su estilo es tan personal y directo que incluso llega a interpelar al lector y a fingir que éste le responde o le pregunta. Capaz de narrar episodios de gran ternura o de sorprendente realismo, la prosa de Muntaner es de una belleza y de un colorido extraordinarios, y su cuidado por el idioma es producto de su entusiasmo por la lengua, el «bell catalanesc», que sabe apreciar sobre todo en los no catalanes que saben hablarlo bien, como los almirantes sicilianos Roger de Lauria y Corral de Llança o los pobladores de la ciudad de Murcia. Muntaner acabó de redactar su crónica en 1325.

Pedro el Ceremonioso, gran admirador de su antepasado Jaime I, siguió su ejemplo



15. Miniatura de la «Crònica dels reys d'Aragó e comtes de Barcelona», comúnmente llamada Crònica de San Juan de la Peña. Universidad de Salamanca



16. Parte superior de un folio miniado de «Lo Chrestian», de Francesc Eiximenis. Biblioteca Nacional, Madrid



escribiendo una crónica de su reinado en primera persona, aunque en su caso es de creer que la colaboración de los que le ayudaron fue más intensa. No obstante, se trata de otro libro de memorias reales o autobiografía de un rey, y precisamente de un rey de complicada psicología, de largo reinado con momentos felices y desdichados, y en el que abundan las intrigas y las revueltas. Aunque narra campañas guerreras, lo que más llama la atención de esta crónica son los tensos episodios urbanos, principalmente aquellos en los que no oculta su dignidad real humillada a los que siguen los de las terribles «justicias» con que castigaba a quienes se le habían opuesto. Lo que en las tres anteriores crónicas fue colorido, heroísmo y vivir caballeresco, en la del Ceremonioso es sutil e inteligente política, a veces sin escrúpulos, e intriga eficaz. Una primera redacción de esta crónica se acabó entre 1375 y 1383 y la última y definitiva en 1383. Pedro el Ceremonioso inspiró la redacción de una *Crònica dels reys d'Aragó e comtes de Barcelona*, de la que existen redacción catalana, aragonesa y latina, comúnmente llamada Crónica de San Juan de la Peña.

Fra Francesc Eiximenis

Numerosas son las obras de carácter religioso y moral escritas en catalán durante los siglos XIV y XV, desde versiones bíblicas y patristicas hasta catecismos, libros de horas y artes de bien morir. Se nos impone, pues, reparar sólo en aquellos escritores que destacan por la extensión de su obra o por su peculiar personalidad literaria. Ambas cosas coinciden en el franciscano fra Francesc Eiximenis, nacido poco antes de 1327 en Gerona, muchos años residente en Valencia y que murió siendo obispo de Elna (en el Rosellón) en 1409. Eiximenis escribió mucho, y ya bastarían para medir su importancia su *Vita Christi* (en catalán, a pesar del título), su *Libre dels àngels* y su famoso *Libre de les dones*, manual de educación de la mujer cristiana. Pero su obra máxima es *Lo*

Chrestian, vastísima enciclopedia sobre todo lo que debe saber el hombre cristiano, que planeó en trece libros de los que sólo llegó a redactar cuatro, que ya forman un conjunto de 2.582 capítulos a veces de regular extensión. Partiendo de una férrea estructura escolástica Eiximenis, en este colosal libro, habla de todo lo imaginable, no tan sólo de vicios y virtudes y de normas de vida cristiana sino de modas, del comportamiento en la mesa y etiqueta de los banquetes, de las costumbres de los juglares, de anécdotas sobre borrachos, de conflictos matrimoniales, etc., pero también, y sobre todo, del arte militar y de la táctica en la guerra, de la navegación, de cuestiones de urbanismo en las poblaciones y de los problemas del gobierno de la ciudad, expuestos precisamente en momentos en que hay una grave crisis entre el poder del consejo real y los municipios. Las digresiones de Eiximenis, en las que inserta cuentos, fábulas, anécdotas, historietas y minúsculos hechos que ha presenciado, constituyen un magnífico reflejo de la sociedad de finales del siglo XIV, todo ello acrecentado por una prosa viva, matizada y sumamente expresiva. A pesar de que en su tiempo ya había entrado en Cataluña el primer humanismo italiano, Eiximenis aparece como un hombre fundamentalmente escolástico y medieval (menos en algunos aspectos de su pensamiento político), siente aversión por los autores «paganos», como Cicerón, Ovidio o Séneca, y en sus frecuentes citas a toda suerte de autores no es raro que recoja autoridades inexistentes o inventadas por él.

San Vicente Ferrer

La figura de san Vicente Ferrer (nacido en Valencia en 1350, muerto en Vannes en 1419 y canonizado en 1455) es capital y harto conocida desde el punto de vista eclesiástico y político. Lo que aquí nos interesa es su oratoria en lengua vulgar, ya que se han conservado unos doscientos ochenta sermones que predicó en di-



18. Portada de la edición del «Libre de les dones», de Eiximenis, hecha en Barcelona en 1495. Biblioteca de Cataluña, Barcelona



19. Profesión de san Vicente Ferrer. Detalle de una tabla de Pere Garcia de Benabarre. Musée des Arts Décoratifs, Paris



versas partes de Europa, siempre en una peculiar y castiza modalidad valenciana. Caso singular en la historia literaria medieval, tales sermones han llegado a nosotros gracias a transcripciones estenográficas tomadas por hombres rápidos de pluma que seguían al santo en sus campañas misionales, lo que nos proporciona el documento preciosísimo del sermón directo, sin retoques ni reestructuras, y ello es de un valor capital desde el punto de vista lingüístico. En estos sermones nos aproximamos a la lengua vulgar y descuidada que se hablaba comúnmente, a la dicción familiar y directa y, sobre todo, a la poderosa y extraordinaria expresividad de este orador, que recurre a

toda suerte de medios para llegar a su auditorio: imprecaciones, onomatopeyas, gritos y extremada gesticulación. Y todo ello organizado en una perfecta estructura del sermón y con una argumentación lógica y eficaz. El popularismo de san Vicente, que recoge fragmentos de diálogo que ha oído por las calles, que actualiza el comportarse y el hablar de personajes bíblicos para acercarlos a la mentalidad y costumbres de su tiempo y que también le lleva a mencionar con desprecio autoridades de la Antigüedad (Aristóteles, Platón, Virgilio, Ovidio y hasta Dante), hace que estos impresionantes sermones constituyan un clarísimo y completo reflejo de una realidad coti-

diana y un tesoro de expresividad y contundencia.

La oratoria parlamentaria

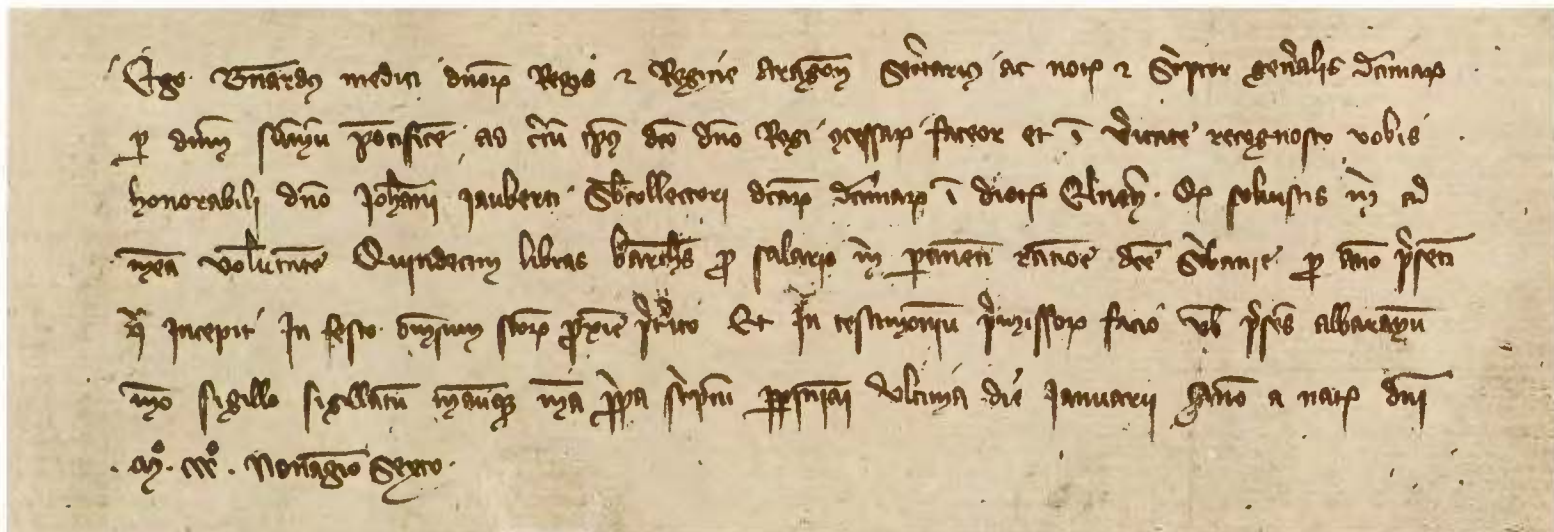
El severo y regularizado funcionamiento de los parlamentos privativos de Cataluña y de Valencia y, sobre todo, de las cortes generales del reino de Aragón, originaron una oratoria política de sumo interés desde el punto de vista literario. Se trata, claro está, y en oposición a los sermones de san Vicente Ferrer, de piezas oratorias que eran leídas en las sesiones, y por lo tanto previamente habían sido escritas en la soledad y la reflexión. Entre los cente-

*Laudatio et aprobatio oīz in hoc libro
missimū Martimum iam Regem in fine
terio facta de orto de xerica dicto de pa
et timentia de xerica et terminis de alti*



*De Mart
lenae
Comeloz
Hons la
ore alti
suans p
uitate
na nra*

*aulam superno Regi constru
rum infra scriptum scdm o
laudem fundare diligenti a
Voc siquidem desiderium t*



nares de parlaments conservados se advierten piezas de gran valor oratorio que permiten tener en consideración desde este punto de vista a Pedro el Ceremonioso, a Martín el Humano (cuya vibrante proposición en las cortes de Perpiñán de 1406 es una pieza antológica en cuya redacción parece advertirse la mano de Bernat Metge), la reina María de Castilla, esposa del Magnánimo, Juan II, Fernando el Católico y hasta el nieto de éste, el emperador Carlos V, cuya proposición pronunciada en Barcelona en 1519 está en un catalán correctísimo. Entre los particulares destacan como oradores Pere de Fenollet, vizconde de Illa, Alfonso de Ejea, Marc de Villalba, abad de Montserrat, el cardenal Joan Margarit, etcétera.

La prosa de la Cancillería y la humanística

La perfecta prosa catalana de Ramon Llull, autor que siempre fue muy copiado y muy leído, ejerció una evidente influencia unificadora de rasgos dialectales y depuradora de vulgarismos que recogió, desde mediados del siglo xiv, la Cancillería real, tan sabia y detalladamente reorganizada por Pedro el Ceremonioso. Allí tenían a su cargo la redacción de documentos reales unos funcionarios que eran cuidadosamente elegidos en atención

a su saber político y administrativo y a su perfecto conocimiento de las que podríamos llamar las tres lenguas «oficiales» de la Corona de Aragón: el latín, el catalán y el aragonés, lengua ésta que todavía no se había confundido con el castellano en pluma de los hombres cultos. Eran estos funcionarios buenos latinistas, que redactaban con elegancia y la retórica precisa en un documento oficial, y con esta práctica, adquirida en las *artes dictandi*, al escribir en catalán mantenían unos valores de rigor sintáctico, propiedad léxica y armonía en el *cursum*, que dieron a la lengua vulgar precisión y elegancia al mismo tiempo. Ésta estaba ya muy fragmentada dialectalmente —lo revelan los valencianismos de los sermones de san Vicente Ferrer y procesos judiciales en los que se transcribían al pie de la letra las declaraciones de los testigos—, y la Cancillería, en la que trabajaban secretarios y escribanos de todo el dominio lingüístico, además de los aragoneses, puso un verdadero empeño en unificar la prosa de los documentos reales, sin duda tomando como base el catalán luliano y el hablado en la corte. La riquísima documentación conservada en el Archivo de la Corona de Aragón (con toda seguridad más de un millón de documentos en vulgar) permite no tan sólo seguir día a día la evolución de la prosa catalana sino también advertir que los

escribanos seguían consignas o normas de lenguaje que se amoldaban a la evolución de la lengua y a las modas estilísticas. Así el catalán cancilleresco se proyectó fuera de la corte, de suerte que los copistas de manuscritos y los escritores con deseo de cuidar el idioma se amoldaron a esta especie de lengua académica, que hará que no existan diferencias sensibles entre los escritos de un barcelonés, como Bernat Metge, de un valenciano, como fra Antoni Canals, o de un mallorquín, como Ferran Valentí, a pesar de que estos dos últimos afirmen que escriben en «valenciano» y en «mallorquín», localismo que tal vez hay que explicar por razones extralingüísticas.

En el decenio de 1380 a 1390 aparece un nuevo estilo en la prosa de la Cancillería, pues se advierten transposiciones hechas con el propósito de dar preponderancia al *cursum planus*, se procura que la cadencia domine en toda la frase en vez de limitarla a las cláusulas finales, los cultismos son admitidos en una proporción mucho mayor y hay una evidente tendencia a la amplificación de la frase y al período largo. Ello evidencia que en la Cancillería ha entrado un estilo nuevo, la prosa de tipo humanístico, debido a la labor de secretarios jóvenes que están al día de lo que ocurre en Italia, han leído los clásicos con ojos nuevos y conocen las obras latinas de Petrarca.

22. Antoni Canals ofrece su obra al cardenal de Valencia Jaume d'Aragó. Miniatura del folio 1 de la copia del manuscrito de la traducción catalana de Valerio Máximo. Archivo Histórico de la Ciudad, Barcelona

Bernat Metge y otros humanistas

En la Cancillería se formó y trabajó gran parte de su vida el barcelonés Bernat Metge (nacido entre 1340 y 1346 y muerto en 1413), que fue escribano y secretario de la reina Leonor de Sicilia (esposa de Pedro el Ceremonioso), de Juan I, cuando infante y cuando rey, y de Martín el Humano. Su producción juvenil tiene todavía cierto sello medieval, como ocurre en su poema *Libre de Fortuna e Prudència* (1381), escrito en un catalán en el que abundan los provenzalismos, y con su traducción en prosa del libro segundo del poema latino *De vetula*, que se creía obra de Ovidio. Pero en 1388 Bernat Metge tradujo la historia de Valter y Griselda sobre la versión latina de Petrarca (que a su vez es traducción de la última novela del *Decamerón* de Boccaccio), y ello constituye la más antigua incorporación de un texto de Petrarca en España, al que el escritor barcelonés elogió en términos entusiastas. En esta traducción Bernat Metge da a la prosa catalana una ágil maleabilidad sintáctica de corte latinizante, pero sin caer nunca en la exageración, y la enriquece con un léxico bellamente cultista. En 1395, cuando Barcelona era presa de la peste, Bernat Metge inicia una obra, titulada platónicamente *Apologia*, en la que se propone plantearse el problema de la Providencia divina en forma dialogada al estilo del *Secretum* de Petrarca, pero debe interrumpir su labor apenas iniciada, y cuando la reemprenda la convertirá en su obra máxima, *Lo somni* («El sueño»).

Al morir súbitamente Juan I en mayo de 1396, la camarilla que había acaparado la voluntad del monarca y que había llevado la política del país de un modo despótico, absolutista e inmoral, a la que estaba estrechamente vinculado Bernat Metge, fue objeto de un escandaloso proceso y sus elementos más destacados, entre ellos el escritor, fueron encarcelados a instancias de los consellers de Barcelona, ciudad que había sufrido la tiranía de los que hasta entonces habían sido tan poderosos. Entre las muchas y



23. Relicario ofrecido por Felip de Malla a una cofradía barcelonesa en 1410.
Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona



graves acusaciones que se les imputaba figuraba la de ser culpables de la muerte súbita de Juan I, que había fallecido sin confesión ni los auxilios necesarios al cristiano. A principios de 1399, al salir de la cárcel, Bernat Metge redactó en prosa dialogada *Lo somni* en el que, entre otras cosas, se descarga de aquella grave acusación al imaginar que se le ha aparecido el espectro de Juan I, cuya alma se encuentra en el Purgatorio en espera de la salvación. Esto, y los elogios a Martín el Humano, su aparente renuncia al materialismo del que se le había acusado y sus claros propósitos de volver al poder en la Cancillería, constituyen la faz actual y personalísima de *Lo somni*, tan hábilmente argumentada que cinco años después Bernat Metge volvía a ser secretario del rey. Pero *Lo somni* es fundamentalmente la primera manifestación literaria de envergadura de la prosa humanística catalana, con unos valores estilísticos y un buen gusto que no serán igualados ni superados por otros escritores del siglo xv, y es, al propio tiempo, la primera muestra de diálogo filosófico al estilo de los de Platón y Cicerón redactado en una lengua neolatina.

Contemporánea a la de Bernat Metge es la producción del dominico valenciano fra Antoni Canals (nacido hacia 1352 y muerto entre 1415 y 1419), autor de una ascética *Escala de contemplació*, pero que se aproximó al humanismo renacentista con la catequística finalidad de combatir el escepticismo que se extendía entre los caballeros y funcionarios que acogían las novedades filosóficas y literarias. Y así tradujo al catalán el *De providencia* de Séneca para poner de relieve que un autor pagano, como fue Séneca, llegó en este punto a conclusiones coincidentes con las verdades del cristianismo. También adaptó unos pasajes del *Africa*, poema latino de Petrarca, en su obra *Scipió e Anibal*.

Durante el siglo xv abundan los traductores de obras clásicas y humanísticas, de Tito Livio, Séneca, Ovidio, Cicerón, Boecio, etc., que suponen curiosidad y entusiasmo. Merece destacarse el prólogo de

24. Primer folio del «Libre dels bons amonestaments», de Anselm Turmeda. Manuscrito 68 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona

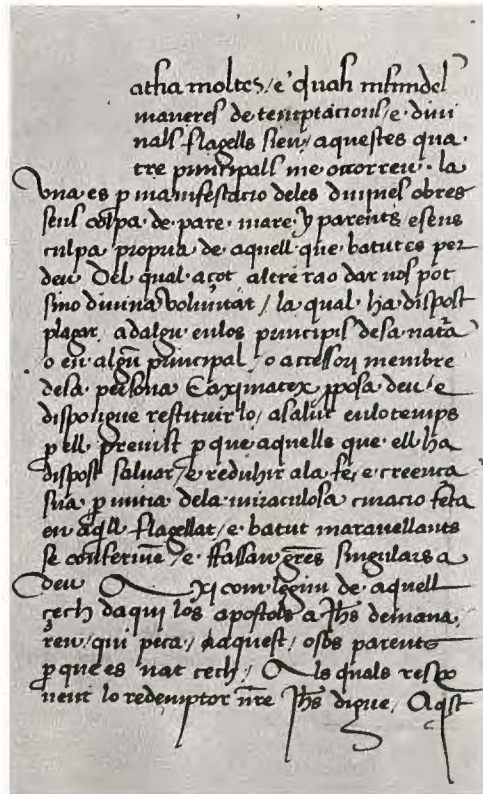
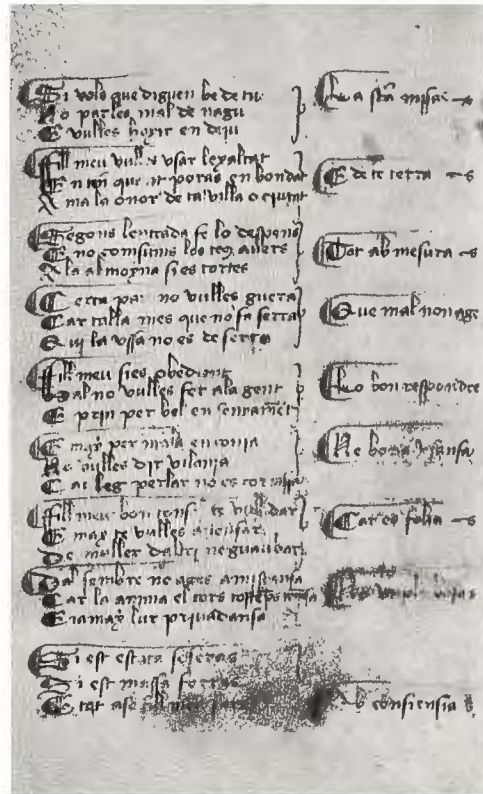
25. Inicio del capítulo segundo del «Mirall dels divinals assots», de fra Pero Martínez. Manuscrito 1.030 de la Biblioteca de Cataluña, Barcelona

la traducción de las *Paradojas* de Cicerón por el mallorquín Ferran Valentí, que se fecha hacia 1450, porque en él se ensaya, por vez primera, una especie de historia literaria de Cataluña, al estilo del famoso *Prohemio* del marqués de Santillana. Se tradujeron también varias obras de Petrarca y de Boccaccio, y hay que destacar, por su acierto y bella asimilación, la del *Decamerón* hecha en 1429.

El teólogo barcelonés Felip de Malla (nacido en el decenio 1370/80 y muerto en 1431) fue un predicador pomposo, afiligranado y cortesano, en franca oposición al estilo popular de san Vicente Ferrer. Su larguísimo tratado ascético *Lo pecador remut* («El pecador redimido»), basado en una complicada teoría de abstracciones y metáforas, es un libro ampuloso en el que no faltan momentos de belleza, largos trechos en prosa rimada y en el que se advierte cierto humanismo enquistado en una temática típicamente medieval.

Anselm Turmeda

Singular es la personalidad del mallorquín Anselm Turmeda, nacido a finales del siglo XIV, que ingresó en la Orden de San Francisco y hacia 1385, en Túnez, abjuró del cristianismo, se hizo mahometano y tomó el nombre de Abd Allah al-Tarchumán, se casó, desempeñó el cargo de jefe de la aduana y murió allí después de 1423. En sus obras catalanas no escondió nunca su doble condición de franciscano y musulmán, pues las firmaba «frare Anselm Turmeda, en altra manera apellat Abdal·là» y en todas ellas aparece como cristiano. Destacan la *Disputa de l'Ase* (perdida en su texto genuino, pero conservada en traducción francesa impresa en 1544), sobre la polémica de la preeminencia del hombre o del animal, basada en un apólogo árabe, pero acrecentado con cuentos antimonásticos situados en lugares concretos de Cataluña y de Mallorca, y el agudísimo y divertido *Libre dels bons amonestaments* (1398), en verso, donde al lado de sensatos y elementales consejos morales y cristianos



hay cínicas y desenvueltas amonestaciones y, sobre todo, una intencionada digresión sobre el poder universal del dinero. En lengua árabe Turmeda escribió el tratado llamado *Tuhfa*, cuyo título completo es *Regalo del letrado para refutar a los partidarios de la Cruz*, intento de refutación y caricatura de los dogmas de la fe cristiana, que ha gozado hasta nuestro siglo de cierta difusión. Turmeda, que constantemente recibió misivas del papa y de sus reyes para que se redujera al cristianismo, mantuvo en su obra en catalán y en árabe una rara duplicidad, tal vez fruto de un real indiferentismo.

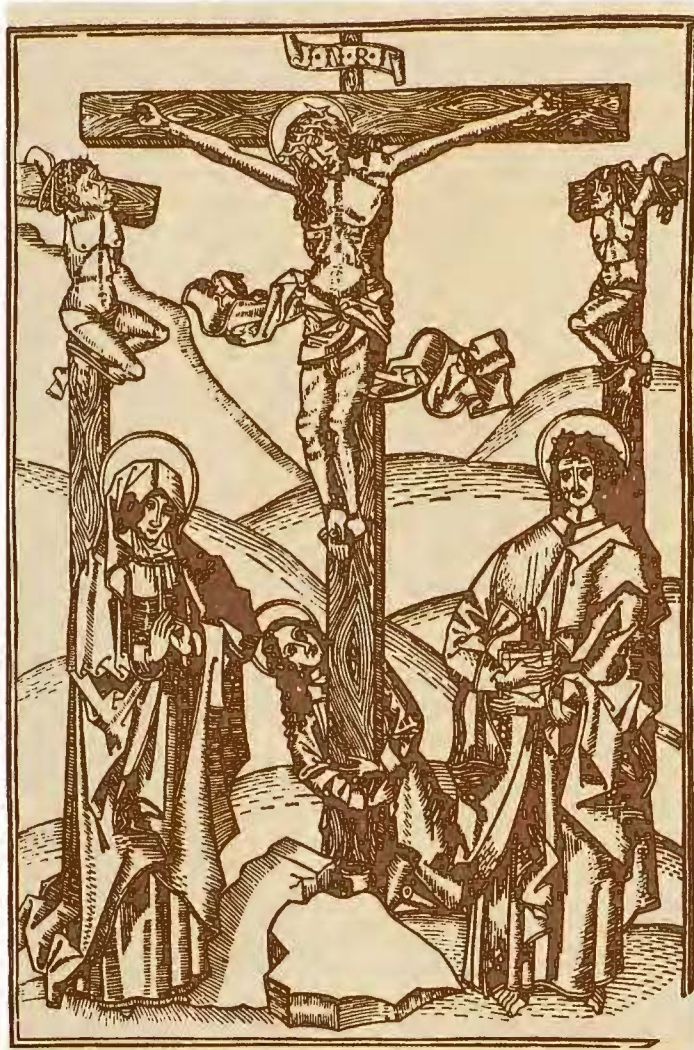
Fra Pero Martínez y sor Isabel de Villena

En 1463, antes de ser cruelmente ejecutado y sabiendo la terrible suerte que le esperaba, el dominico fra Pero Martínez, ferviente partidario del príncipe Carlos de Viana, prisionero en la Mallorca realista, escribió un impresionante tratado ascético, *Mirall dels divinals assots*, en una prosa bella y directa y con páginas de emocionante patetismo y de auténtica resignación cristiana. El valor de este libro reside primordialmente en la verdad que respira, eco de las trágicas circunstancias en que fue escrito.

Sor Isabel de Villena, hija natural del escritor castellano don Enrique de Villena, es la única figura femenina importante de la literatura catalana medieval. Abadesa de la Trinidad de Valencia desde 1463 hasta su muerte en 1490, escribió para las monjas que de ella dependían una extensa *Vita Christi*, en catalán con abundantes valencianismos y algunos castellanismos, sin el propósito de que fuera leída más allá de los muros de su convento (instó su impresión Isabel la Católica en 1497). Esta vida de Cristo, en la que se da más relieve y extensión a tradiciones procedentes de los apócrifos que a lo narrado en los Evangelios canónicos y en el que toda una hábil y complicada máquina alegórica se interfiere constantemente en lo real, está escrita con inge-

26. Ilustración de la edición de la «*Vita Christi*», de sor Isabel de Villena, hecha en Valencia en 1513

27. Xilografía de «*Lo quart del Cartoixà*», de Joan Roís de Corella, publicado en Valencia en 1495



nidad de buena ley y en estilo adecuado para enfervorizar a monjas sencillas. El elemento maravilloso, los detalles de ternura de la mejor índole (o sea sin caer en la ñoñería) y las suntuosas descripciones de «la corte celestial», con el ceremonial y la etiqueta de las cortes reales medievales, hacen de este libro una obra singular, en la que a veces se advierte una sana reacción contra el tan extendido misoginismo medieval.

Joan Roís de Corella

El caballero y maestro en Teología Joan Roís de Corella nació en Gandía entre

1433 y 1443 y murió en Valencia en 1497, y fue un escritor prolífico y vario, tanto en prosa como en verso. Escribió breves vidas de santos y tradujo la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia y los Salmos sobre el texto de la Vulgata. Son muy elegantes y artificiosas las prosas en que, siguiendo a Ovidio, narra fábulas mitológicas; pero su obra cumbre es una narración brevísima, *Tragèdia de Caldesa*, acertada descripción de un desengaño amoroso montada sobre una anécdota tan tenue como densa, que sin duda alguna refleja un hecho real. La prosa de Corella es siempre elevada y dignísima, culta, con énfasis y retórica declamatoria, pero no cae nunca en el ridículo ni en la pedan-

tería. Usa latinismos de bella factura y de rebuscada resonancia, y con sus elegantes audacias sintácticas da a la frase una adecuada armonía. En verso Joan Roís de Corella es el mejor de los poetas valencianos de la segunda mitad del siglo xv, tal vez excesivamente frío e intelectual, pero de una noble elegancia declamatoria y de marmórea belleza.

La poesía lírica en el siglo XIV y principios del XV

A mediados del siglo xiv se advierte una pequeña escuela de poetas, procedentes de la Mallorca insular y del Rosellón (que

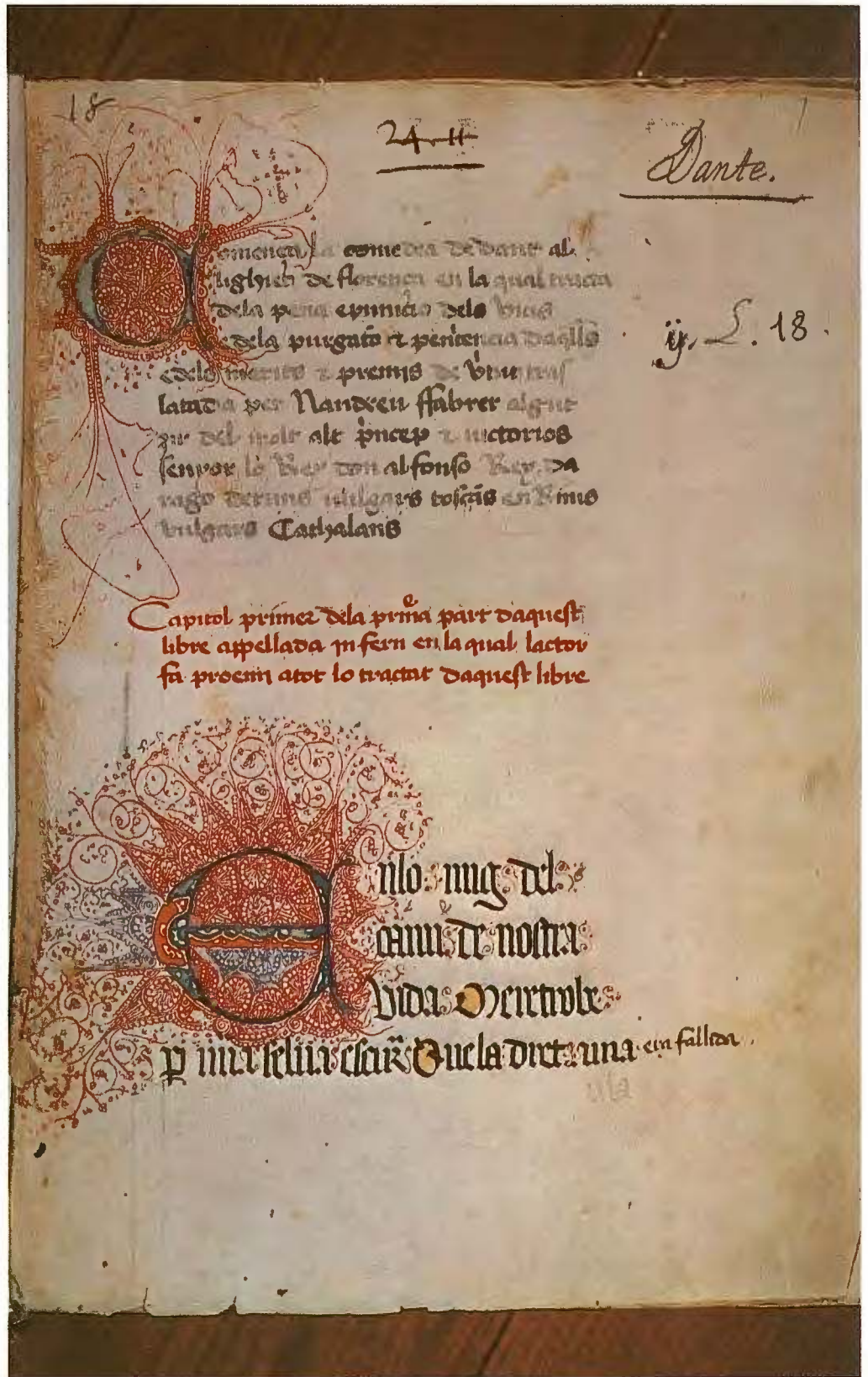
28. Folio inicial del manuscrito miniado de la traducción de la «Commedia» de Dante en verso catalán, por Andreu Febrer. Biblioteca de El Escorial

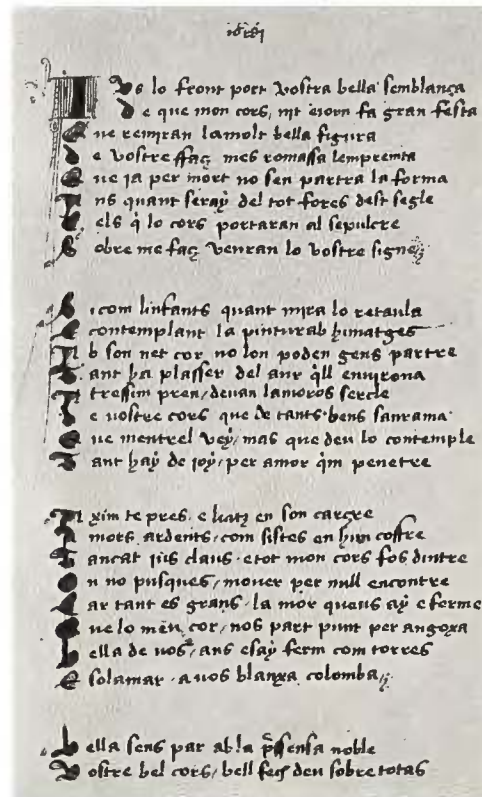
constituían una unidad política) que supone la transición entre los trovadores, sobre todo Cerverí de Girona, al que imitan con devoción, y los poetas de finales de la centuria. En esta pequeña escuela destacan el Capellà de Bolquera, que tiene momentos torturados y muy personales, y autores de afiligranadas danzas, todo ello escrito en una lengua que se podría identificar con el provenzal trovadoresco si no abundaran en ella los catalanismos. Algunos poetas catalanes concursaron en las justas poéticas del consistorio de Tolosa, creado en 1323; y su imitación, el consistorio de Barcelona fundado en 1393, poco significó en la evolución y progreso de la lírica. Entre el crecido número de poetas cuya obra se conserva en varios cancioneros, hay que destacar, a finales del siglo XIV, la obra de los hermanos Jacme y Pere March, del valenciano Gilabert de Pròxita y del ausetano Andreu Febrer, quien en 1429 llevó a término una interesantísima traducción de la *Commedia* de Dante en verso catalán.

Jordi de Sant Jordi, poeta valenciano que murió en 1424 cuando apenas tenía veinticinco años, es un lírico de gran delicadeza en su poesía amorosa, de ingenio en sus composiciones intrascendentes, y que trasladó con sinceridad y verismo sus sensaciones cuando en Nápoles cayó prisionero en manos de Francesco Sforza. Sus *Stramps*, o poesía en verso libre, constituyen uno de los mayores logros de la lírica catalana, y en ellos dio nueva fuerza y modernidad a algunos tópicos de los trovadores provenzales de la mejor época.

Ausiàs March

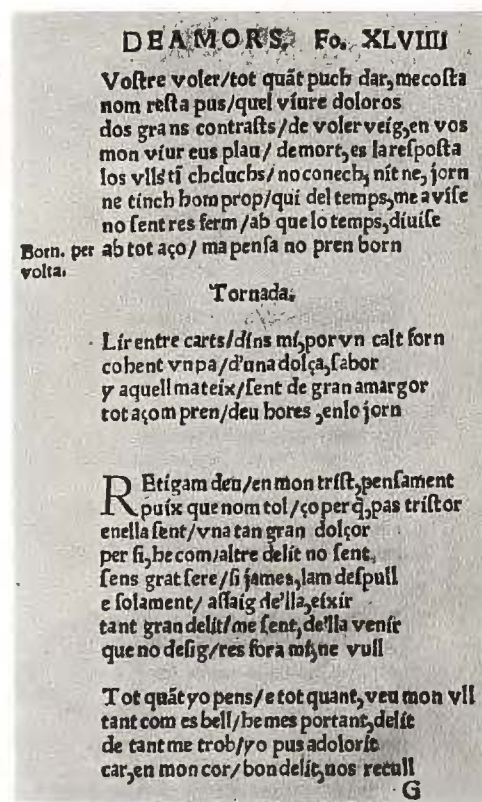
Ausiàs March (nacido en Gandía en 1397 y muerto en Valencia en 1459) es la figura máxima de la lírica catalana. Después de participar en campañas militares por el Mediterráneo se retiró a sus tierras con el cargo de halconero de Alfonso el Magnánimo, se casó dos veces con damas de las que no tuvo descendencia, si bien se le conocen varios hijos naturales. Tuvo conflictos con moros esclavos y vasallos





suyos y más de una vez intervinieron en desafíos con otros caballeros valencianos. Se conservan 138 poesías suyas (en un total de más de diez mil versos) escritas entre 1425 y 1459. Dejando aparte algunas que son meras piezas de circunstancias, lo que realmente importa en Ausiàs March es el nutrido conjunto de composiciones en que el poeta, situado en diversos trances sentimentales o de conciencia, se analiza despiadadamente y hace todo lo posible para presentar sus pasiones, sus angustias y sus dilemas morales ante el lector, un lector, afirma, que si no está triste y no es capaz de sentir lo que él siente, vale más que no lea sus versos. Varias de sus poesías se organizaban en dos ciclos dedicados a diversas vicisitudes de sus amores con dos damas, una de ellas escondida con el pseudónimo poético de «Plena de seny» («Llena de juicio»), y otra, llamada Teresa y cantada con el pseudónimo de «Llir entre cards» («Lirio entre cardos»). Otros amores tienen cabida en el extenso cancionero de Ausiàs March, casi siempre violentos y torturados, profunda y escolásticamente analizados por el poeta. El ciclo de largas composiciones sobre la muerte de una dama amada, en el que plantea graves problemas de conciencia ante el enigma del más allá, ofrece ciertas características que permiten suponer que va dedicado a la segunda esposa del poeta. El extenso *Cant espiritual* es una directa oración a Dios, con humanísimas reflexiones sobre la muerte y el pecado que constituyen la sincera confesión de un hombre que disecciona la esencia del pecado en general y de sus pecados.

Las reflexiones y sentencias que llenan las poesías de Ausiàs March son, muchas veces, de clara ascendencia escolástica, hasta tal punto que trechos de sus poesías llegan a parecer fragmentos de Aristóteles o de santo Tomás puestos en verso. Gracias a ello ahonda mucho en la introspección y en el análisis de las pasiones, y como es fundamentalmente un poeta, sus canciones se salvan del peligro de convertirse en un tratado moral en verso, ya que tal soporte escolástico está al servicio



de la tarea de exponer los problemas y las contradicciones de un alma torturada.

Es tal la sinceridad de Ausiàs March, que rompe con lo que hasta entonces parecía imprescindible para el «oficio» de poeta: la belleza externa del verso y la retórica. Afirma en una ocasión, en tono altivo y desafiante, que él carece de «bella elocuencia» y que en sus canciones no existe aquella armonía o dulzura que halaga el oído del hombre, y confiesa que sus versos, sin arte alguno, salen de un hombre fuera de juicio.

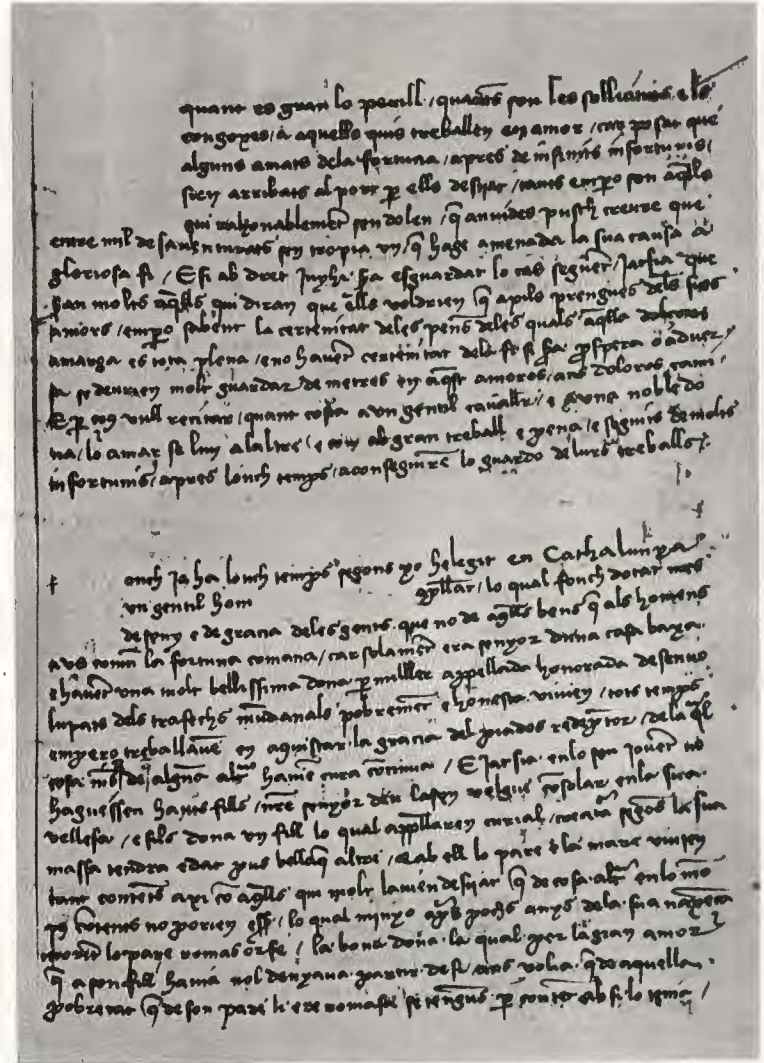
Aunque muy esporádicamente imite a algún trovador en pasajeras comparaciones, Ausiàs March, en la esencia de su arte y en su concepto de la mujer, se aparta totalmente de los cánones y de los temas de la lírica trovadoresca. En la lengua abandona decisivamente el tinte provenzal de sus predecesores y escribe en su genuino idioma materno. Y si en su cancionero hay algún escaso y vago recuerdo de Dante y de Petrarca, e incluso del francés Alain Chartier, en la esencia de su poesía y en su peculiar estilo expresivo es un poeta de total originalidad. Para él la mujer no es la feudal «domna» de los trovadores, ni la «donna angelicata» de los stilnovisti, ni la Teología de Dante ni la sublimadísima Laura de Petrarca, sino, sencillamente, una mujer de carne y hueso, con virtudes y defectos, capaz de pecar y de hacer pecar al poeta. No se entretiene en la descripción física de su belleza, y sólo insiste en algo tan vago y fugaz como es su «gesto», puro movimiento gracioso que, según el poeta, nadie es capaz de describir.

Ausiàs March no hace ni la más leve concesión a los valores formales de la poesía y ni tan sólo se esforzó en dar novedad y originalidad a la métrica y a la versificación.

A veces es duro y hasta tosco, se hace difícil por la excesiva condensación del pensamiento y da la impresión de que lucha entre lo que quiere decir y el estrecho y riguroso cauce del número de sílabas y de la rima, y a ello se debe, sin duda, que sus mayores aciertos se en-

31. Portada de la traducción castellana de las obras de Ausiàs March, publicada en Valencia en 1539

32. Folio 1 de la única copia conocida de la novela anónima «Curial e Güelfa». Manuscrito 9.750 de la Biblioteca Nacional, Madrid



cuentren en composiciones en versos *stramps*, o sea libres. La abstracción de la poesía de Ausiàs March queda paliada por las largas comparaciones, a veces de dos o tres estrofas, con que el poeta ejemplariza o ilustra sus reflexiones. Pero no esperemos, como en los trovadores y en los poetas italianos, comparaciones sugeridas por la primavera, la belleza del paisaje, el mar tranquilo o el canto de los pájaros. Los elementos de las comparaciones de Ausiàs March son ásperos, rudos, turbios y hasta macabros, lo que supone una actitud deliberada, sin duda adecuada a su temperamento. El mar tempestuoso, las naves que zozobran, experiencias por las cuales

debió de pasar el poeta en sus campañas marineras, son comparaciones frecuentes en su cancionero, donde en vano esperamos el mar bonancible de las costas valencianas. Los médicos, los enfermos y las enfermedades constituyen la temática de muchas de las comparaciones de Ausiàs March, quien en estos casos no cae en el viejo tópico del amor como enfermedad, sino que equipara sus estados de ánimo a la locura frenética, a la gota, a las deficiencias de la vista, a la parálisis y hasta una vez recurre a un símil basado en la anestesia. Carácter muy tétrico tienen sus sorprendentes comparaciones basadas en la triste suerte de los condenados a muerte.

La lírica después de Ausiàs March

Los numerosos poetas catalanes de la segunda mitad del siglo xv son, salvo la excepción ya indicada de Joan Roís de Corella, poetas de cancionero o de tertulia literaria, algunos de verdadero interés pero sin dimensión superior. La obra de Ausiàs March logró, por lo menos, desterrar el provenzalismo de la lengua poética, y desde ahora se escribirán los versos en puro catalán. Merecen ser recordados los nombres de Leonard de Sors, de Francesc Ferrer, de Joan Fogassot y de Joan Berenguer de Masdovelles. En el extenso cancionero de este último (poeta documentado entre 1442 y 1476) hay in-



Los cinco libros del esforçado e invencible cauallero Tirante el blanco de roca salada: Cauallero de la Barrayrotera. El qual por su alta caualleria alcãço a ser príncipe e cesar del imperio de grecia.

teresantes poesías políticas en defensa de la causa de Juan II durante la larga guerra civil catalana. Tanto la triste suerte del príncipe Carlos de Viana como la citada guerra civil suscitaron poesías, en pro de uno y otro bando, que tienen el gran interés de revelar estados de pasión y, en algún momento, recogen ecos de la virulencia del antiguo sirventés. Alguna de estas poesías políticas se debe al poeta ampurdanés Pere Torroella, que también escribió en castellano y se le conoce con el nombre de mossén Pero Torrellas. Hay también curiosos ciclos de poesías satíricas, entre ellas algunas que repiten el refrán de las coplas castellanas de *¡Ay panadera!*

En la ciudad de Valencia, libre de los horrores de la guerra civil que ensangrentaba y dividía a Cataluña y en momentos de gran auge y prosperidad económica, la literatura alcanza grandes vuelos y una decisiva primacía en todo el dominio del idioma. Existe una curiosa poesía valenciana de diálogo entre amigos, intrascendente y anecdótica, pero aguda, picante y enjundiosamente obscena, en la que destacan figuras como las de Bernat Fenollar, Narcís Vinyoles y Jaume Gassull. Este conjunto de poetas valencianos enlaza los tiempos de Ausiàs March, al que todos admiran y ninguno logra emular, con el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511).

A finales del siglo xv, restablecida relativamente la paz en Cataluña, aparecen en Barcelona algunos poetas de tipo aburguesado, como el conseller en cap Romeu Llull y el notario Antoni Vallmanya, especializado en dedicar poesías a monjas barcelonesas.

La narración novelesca

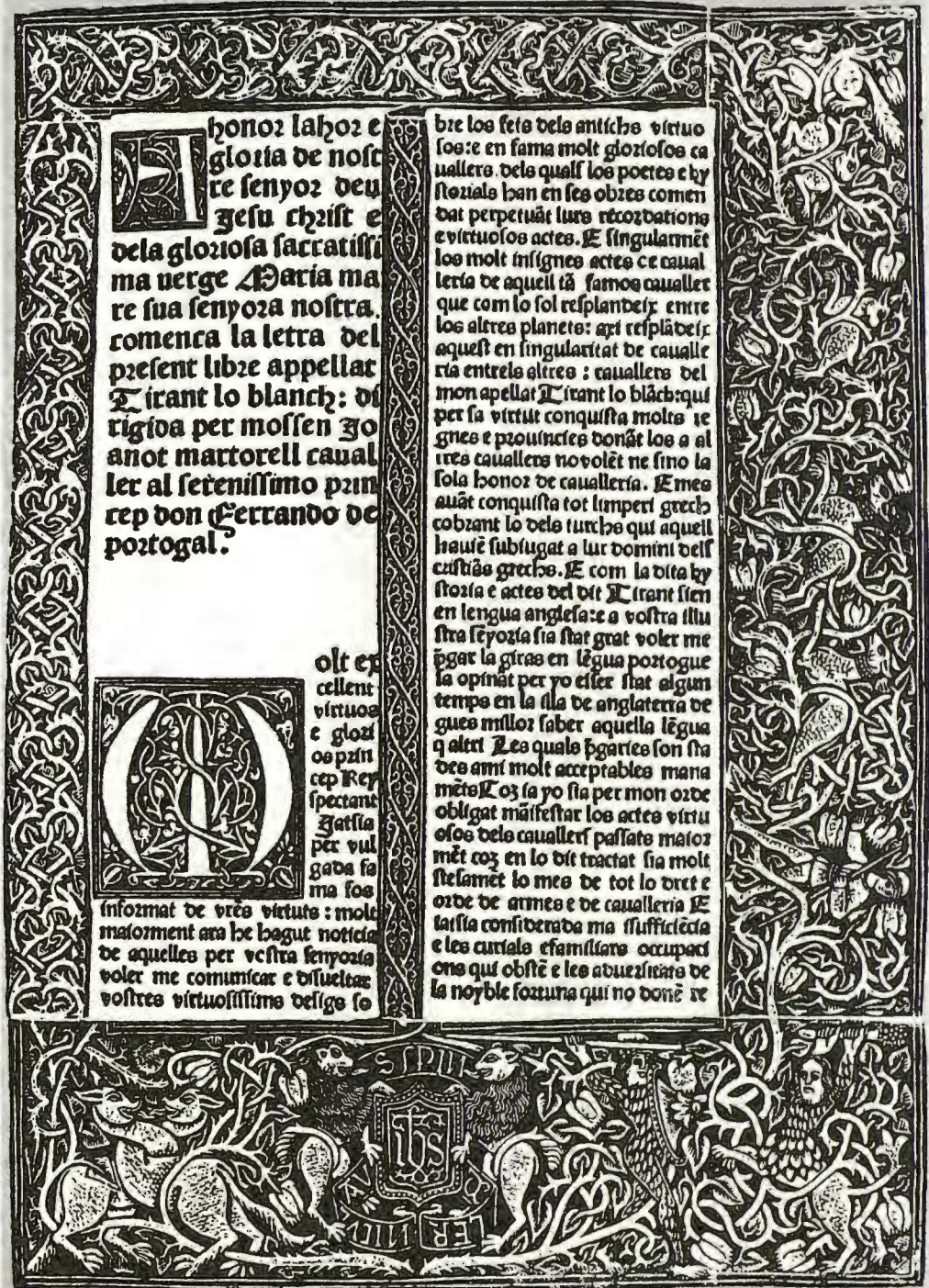
En los siglos xiv y xv persistió en Cataluña la costumbre de escribir narraciones con trama (lo que podríamos denominar novelas y novelas cortas o cuentos) en versos breves pareados. Merecen especial mención *La faula*, escrita poco antes de 1375 por el mallorquín Guillem de To-

roella, narración artúrica con curiosas interpretaciones de la leyenda del Santo Grial y notables elementos legendarios, varios cuentos de tipo alegórico y sentimental, como el *Salut d'amor* y el *Frayre de Joy e Sor de Plaser*, que recoge el tema popular de la Bella Durmiente, y una serie de relatos desenvueltos y anticlericales que podríamos calificar de *fabliaux*, como la *Disputació d'En Buch ab son cavall*, los *Planys del cavaller Mataró*, o *El sagristà i la burgesa*. En esta última dirección son de gran interés el *Libre de fra Bernat* del gerundense Francesc de la Via, autor de otras obras de consideración, y el curiosísimo *Testament d'En Serradell de Vich*, obra de un ausetano que efectivamente se llamaba Bernat Serradell.

Entre las narraciones en prosa que más o menos pueden integrarse en el concepto de novela es curioso el *Viatge al Purgatori* de Ramon de Perellós, vizconde de Perellós y de Roda, quien realmente en 1397 visitó la famosa cueva de san Patricio de Irlanda y luego fingió que había estado en el Purgatorio limitándose a traducir el viejo libro de Saltrey, al que añadió unos interesantes capítulos sobre las costumbres de los irlandeses y la aparición del espectro purgante de Juan I, en lo que muy medievalmente coincidió con el propósito de *Lo somni* de Bernat Metge, ya que Perellós también fue objeto de acusaciones a consecuencia de la súbita muerte de aquel rey. La anónima *Història de Jacob Xalabín*, de principios del siglo xv, es una auténtica novela de aventuras, pero con fundamento histórico, que tiene como protagonistas a importantes personajes del imperio otomano, escrita por un catalán (tal vez un renegado) que revela buen conocimiento de aquellas tierras y simpatía por los turcos, exceptuando Bayaceto.

El «Curial e Güelfa» y el «Tirant lo Blanch»

La novelística catalana cuenta con dos grandes libros que, por muchos aspectos, merecen la más atenta consideración y



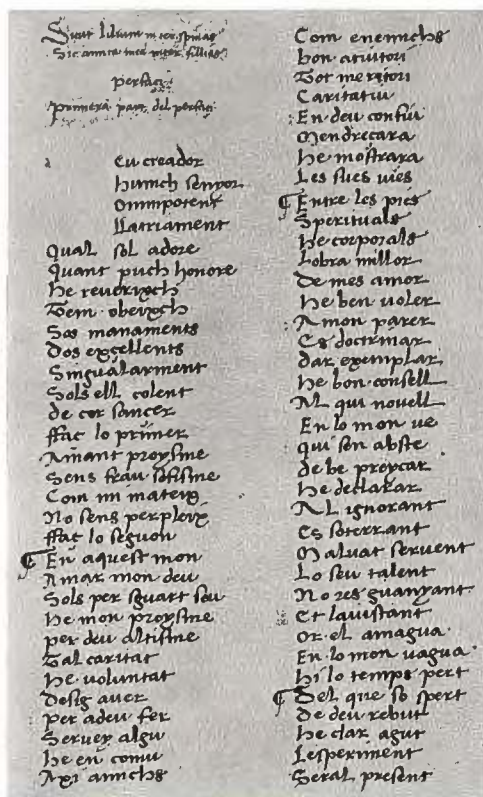
mantienen méritos que les otorgan una validez actual: el *Curial e Güelfa*, menos conocido por el público, y el *Tirant lo Blanch* cuyo bien merecido prestigio se debe en gran parte al juicio que sobre él emitió Miguel de Cervantes y que en estos últimos tiempos ha vuelto a ganar muchos lectores, incluso en ediciones populares.

El *Curial e Güelfa* es una novela anónima, escrita entre 1435 y 1462, cuyo autor supo aunar con traza y buena construcción una serie de anécdotas reales y fingidas, la temática fundamental de la novela caballeresca y de la sentimental de tipo italiano, el aliento épico de la crónica de Bernat Desclot y los ideales y empresas de la real caballería de mediados del siglo xv.

La trama de la narración, fundamentalmente un equívoco amoroso, es llevada con acierto, aunque intercalada de episodios secundarios en los que nunca decae el interés; los personajes responden a una caracterización psicológica bien definida, el diálogo es propio y vivo y las descripciones muy originales y exentas de los tópicos corrientes. El autor da acertados toques a los ambientes monferratés, francés, oriental y norteafricano en que se desarrolla la acción, es capaz de audacias de gran narrador y de describir escenas de finísima ironía, y a pesar de su erudición renacentista queda todavía en él mucho del espíritu medieval.

El *Tirant lo Blanch* es, sin duda alguna, la máxima novela catalana. La comenzó a escribir Joanot Martorell en 1460; la tenía muy adelantada al morir, en 1468, y la acabó Martí Joan de Galba, quien falleció a su vez en 1490, año en que fue impresa por vez primera. Sabemos del caballero valenciano Joanot Martorell que fue hombre pendenciero y dado a la aventura, y que con motivo de un lance caballeresco referente al honor de una de sus hermanas estuvo en Londres y frecuentó la corte inglesa, lo que influyó decisivamente en su novela.

La trama del *Tirant* (novela que alcanza los 487 capítulos) es sencilla y rectilínea: el joven caballero bretón Tirant lo Blanch



se hace famoso en justas y competiciones caballerescas celebradas en Londres y, convertido en un estratega y al mando de varias naves, acude en socorro de los sanjuanistas de Rodas, defiende al imperio bizantino de las acometidas de los turcos y simultáneamente se enamora, y es correspondido, de Carmesina, la hija del emperador; naufraga en el norte de África, donde pasa varios años al mando de milicias cristianas y finalmente regresa a Constantinopla, salva el imperio del peligro turco y muere de una normal pulmonía antes de las ceremonias de sus bodas con Carmesina.

En oposición al héroe paradigmático del libro de caballerías (Lancelot, Tristán, Amadís), Tirant es puramente un hombre fuerte y valiente, que lucha con «arte», pero que muchas veces recibe graves heridas y que necesita a menudo del cuidado de médicos que le imponen largas convalecencias, y que finalmente muere «en la cama» y antes de morir redacta su testamento, como subrayó Cervantes.

Esta «normalidad» del héroe y del tono general de la novela va acompañada, en numerosos episodios, de la ironía y del humorismo. Martorell escribe muy seriamente, con perfecta consciencia de lo que está haciendo y, como caballero que era, cree en la alta dignidad de la caballería y en unos principios que en su tiempo ya se estaban desmoronando; pero ello no le impide acusar de vez en cuando detalles grotescos y divertidos, ridiculizar de un plumazo o construir diálogos con pícaro ingeniosidad. Tirant es un enamorado leal y fiel y Carmesina una enamorada apasionada y firme, y muy a menudo ambos expresan sus sentimientos en un lenguaje engolado y retórico, con citas sabias y metáforas intelectuales; pero al lado de este engolamiento se desborda la pasión juvenil —Carmesina, al empezar los amores, sólo tiene catorce años—, y la pugna entre el caballero, que secundado por Plaerdemavida busca la posesión completa, y la princesa, que teme un deshonor ostensible, lleva a una bien matizada sensualidad que Martorell, como caballero profesional, a veces expresa con osadas metáforas militares, como se debería hablar de amores en las tiendas de campaña.

Lo inverosímil y lo maravilloso, características muy propias de los libros de caballerías del tipo del *Amadís de Gaula*, son evitados por Joanot Martorell, del mismo modo que la casualidad no obra sobre la novela, en la que no existen intriga ni suspenso exagerados. La realidad es acrecentada por el hecho, que también se da en el *Curial e Güelfa*, de que en el *Tirant* la geografía es auténtica y numerosos personajes de la novela llevan nombres que corresponden o se asemejan a los de personas reales del siglo xv, y que en la figura del caballero protagonista se pueden advertir una serie de «modelos vivos», como Roger de Flor, Juan Hunyadi («de chevalier Blanc», padre de Matías Corvino), el borgoñón Geoffroy de Thoisy, el castellano Pedro Vázquez de Saavedra, lo que fundamentalmente revela que Joanot Martorell ha creado un personaje real y con plena vitalidad en su tiempo.

El «Spill» de Jaume Roig

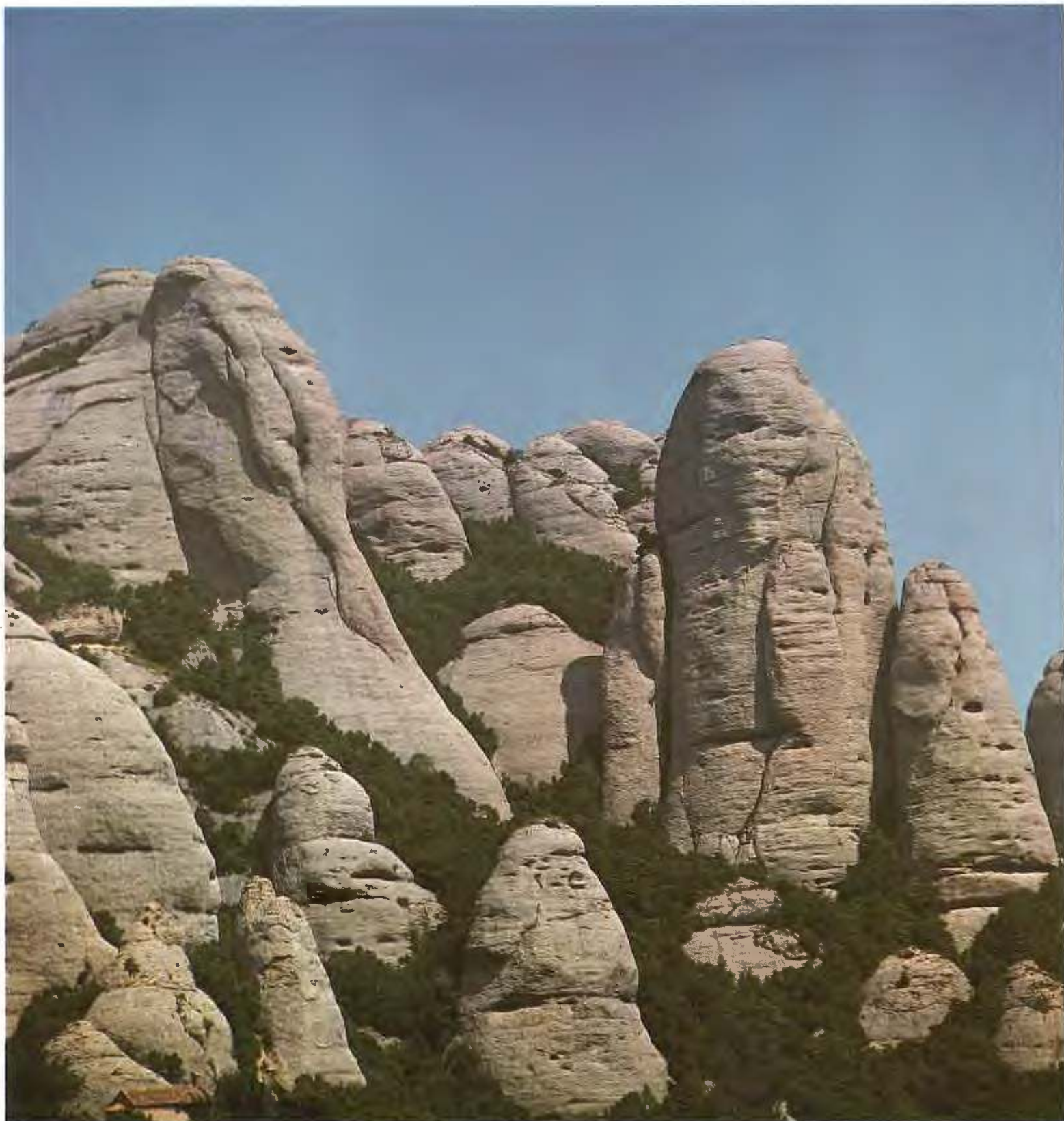
Hacia el año 1460, cuando Joanot Martorell empezó a escribir el *Tirant lo Blanch*, obra de técnica narrativa moderna, de brillante fastuosidad y militar heroísmo, de amores alegres y juveniles y de ironía ingeniosa, en la misma Valencia un aburguesado médico, que vivía acomodadamente interviniendo en el gobierno de la ciudad, acababa otra notable novela, el *Spill* (a veces intitulada impropriadamente *Libre de les dones*), pero escrita en una forma ya vieja de dos siglos (la sucesión de breves versos pareados), de téticas notas y de viles miserias, ferozmente enemiga de las mujeres y del amor y de negro pesimismo. Esta novela ofrece una primera singularidad en la época en que fue redactada: está escrita en primera persona, a pesar de que su protagonista es persona que en modo alguno puede ser identificada con el autor. Y también un siglo antes del *Lazarillo de Tormes* el narrador es un ser que empieza humilde y desgraciado, de madre poco digna, y que se ve forzado a ganarse la vida sirviendo a diversos amos y deambula por el reino de Valencia, Cataluña y Francia,

precisamente la Francia de Villon, donde se enriquece con el bandolerismo. Vuelto a Valencia contrae diversas veces matrimonio, y en todas ellas fracasa por culpa de la vileza y la maldad de la mujer; y finalmente decide vivir sin esposa entregado a prácticas de devoción, a la caridad y al cuidado de su jardín. El libro destila un terrible odio a las mujeres, pone de relieve las miserias e inhumanidades de los hospitales y dedica a las monjas las páginas más feroces y envilecedoras que se han escrito contra las religiosas; y nos consta que el autor, Jaume Roig, vivió feliz con su mujer, Isabel Pellisser, a la que incluso llega a poner al lado de la Virgen María, que fue un eficaz y celoso administrador de hospitales valencianos y que una de sus hijas fue monja precisamente en el convento de la Trinidad, del que era abadesa sor Isabel de Villena. Este contraste hace intrigante y hasta sensacional el *Spill*, redactado en un lenguaje de gran viveza y colorido y abundante en formas y rasgos populares introducidos con plena conciencia, pues el autor afirma que su libro está escrito en el habla de Paterna, Torrent y Soterna, lugares próximos a la ciudad de Valencia y habitados por la-

bradores: es posible que una de las intenciones del *Spill* sea dar una réplica a la novela caballeresca y a la narración sentimental. Las historietas y anécdotas que se intercalan en la trama principal ofrecen también un tético y miserable panorama social y en alguna de ellas se eleva a categoría artística lo repugnante y nauseabundo.

Narraciones sentimentales y alegóricas

Durante la segunda mitad del siglo xv se escribieron en catalán unas cuantas breves narraciones en prosa, de tenue trama sentimental o alegórica, que responden a una especial sensibilidad del momento. Entre estas obritas vale la pena destacar la *Regoneixença e moral consideració contra les persuasions, vicis e formes d'amor* del valenciano Francesc Carrós Pardo de la Casta (1477), el *Somni recitant lo procés d'una qüestió enamorada* del barcelonés Francesc Alegre, la curiosa y anónima *Faula de les amors de Neptuno i Diana* y *L'ànima d'Oliver* del rosellonés Francesc Moner (1469-1492), buen poeta en catalán y en castellano.



37. Portada de la edición de las obras de Boscán, y algunas de Garcilaso, hecha en Medina del Campo en 1544

38. Portada de «Dos libros de Pedro Seraphín, de poesía vulgar en lengua catalana», publicado en Barcelona en 1565

39. Efigie y firma del poeta Vicenç Garcia, más conocido como «el Rector de Valfogona»

DEL RENACIMIENTO A NUESTROS DÍAS

La singular concepción editorial de esta obra se apoya en la distribución geográfica de sus capítulos y, en este sentido, predomina el *genius loci* sobre cualquier otro. En el campo de la literatura, pues, habremos de ocuparnos primordialmente de las expresiones estéticas producidas en Cataluña y en lengua catalana¹.

Pero acontece que, por complejas razones históricas, la manifestación bastante frecuente del espíritu de Cataluña se produce también, en ocasiones, en lengua castellana y por ello, de acuerdo con el mencionado criterio, consideramos que dicha expresión literaria debe ser incluida en este mismo panorama².

El estudio de la evolución de las literaturas que se asientan en la Península Ibérica nos conduce a observar que una de ellas, la castellana, se caracteriza por un desarrollo biológico que pudiéramos

llamar «normal», en el sentido de que se produce paralelamente al de las demás literaturas europeas. La literatura catalana, con unos orígenes medievales prometedores y con un desarrollo admirable, centrado sucesivamente en Mallorca (siglo XIII, Ramon Llull), en Cataluña (siglo XIV, las grandes Crónicas) y en Valencia (siglo XV, Ausias March, *Tirant lo Blanch*), al llegar al siglo XVI, sin embargo, queda truncada por tres siglos de lánguida decadencia; análogamente la literatura gallega ofrece igual anomalía evolutiva, con un paralelo descenso de la expresividad vernácula que abarca el mismo período, es decir, los siglos XVI al XVIII. Una y otra literaturas tienen un espléndido recobramiento al llegar el siglo XIX. Recordaremos, finalmente, que la literatura vernácula en lengua vascongada no se inicia hasta el siglo XVI³.

Por lo que se refiere a la Corona de Aragón —dentro de cuyo ámbito se mueve el presente estudio— es evidente que la instauración de una dinastía castellana, la

de los Trastámara, y la posterior fusión, la de los troncos de Fernando e Isabel, significaron sin duda una pérdida de la mismidad de la expresión catalano-aragonesa. Pérdida no absoluta, en dos sentidos: ni la lengua literaria deja de ser utilizada del todo, ni la «decadencia» comporta agonía o muerte, sino posibilidad de restauración admirable, como estudiaremos más adelante⁴. Martí de Riquer, al estudiar este fenómeno, descarta el posible origen de una depresión socioeconómica, pero hace hincapié en el hecho de la castellanización por los Trastámara de una corte⁵ en la que, dato importante, el elemento lingüístico aragonés (muy próximo al castellano) tuvo un lugar predominante frente al catalán. De hecho, pues, la corte catalano-aragonesa era bilingüe, como lo muestran los *Cancioneros* de la época de Alfonso el Magnánimo. En 1511, el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, publicado en Valencia, trae nombres de poetas valencianos que escriben en castellano. Para Riquer, en última



instancia, el complejo fenómeno de la descatalanización lingüística se derivaría de la ausencia de una corte y de la correspondiente Cancillería, lo que llevó a ausentarse a la más linajuda nobleza catalana y a desvanecerse su contorno cultural.

Apenas si aparecen figuras como la del caballero Cristòfor Despuig (1510-1561/1580?), quien en los *Col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa* (1557) exalta la lengua vernácula y lamenta la castellanización de los escritores catalanes.

Boscán

Dentro de este contexto sociopolítico se comprende mejor la figura de Joan Boscà (Juan Boscán, 1487?-1542), cuya trascendencia como introductor de la métrica italiana en la poesía castellana hacen constar todos los manuales, así como la importancia decisiva que en su implantación tuvo su fraterna amistad con Garcilaso. Dejando aparte esta vinculación culturalista y sus reminiscencias concretas —Ausias March, Petrarca— nos interesa acaso vincular el poeta a sus raíces. Nacido en Barcelona, figuró en la corte del Rey Católico y después en la del duque de Alba, del que fue ayo. Pero su vida sosegada, junto a su amantísima esposa Ana Girón, editora póstuma de sus poesías (1543), le llevaba a su Barcelona entrañable y a sus contornos pacíficos:

«Déjenme estar contento entre mis cosas
comiendo en compañía mansamente
comidas que no sean sospechosas.

Conmigo y mi mujer, sabrosamente
esté, y alguna vez me pida celos
con tal que me los pida blandamente.

Comamos y bebamos sin recelos,
la mesa de muchachos rodeada,
muchachos que nos hagan ser abuelos...»

o le llevaba a poner en boca de Venus
elogios de su querida ciudad:

«Lo primero le di el cielo, templado
con una eterna y blanda primavera;
dile el suelo después, llano y cercado
de vegas y de mar con gran ribera.
Y dile el edificio enamorado
tal cual yo de mi mano le hiciera;
el sol veréis que allí mejor parece,
y la luna también más resplandece.»

Barceloneses son, bien expresivamente,
los sentimientos de templanza, equilibrio,
paz interior y sentido de la amistad, así
como aquella prudencia, aquel *seny* que
le llevaba a amonestar cariñosamente al
estupendo aventurero del amor y de la
guerra que era su amigo Garcilaso.

Otros poetas del siglo XVI

Digamos ahora que no desapareció de modo total, en este siglo, el ejercicio de la poesía en la lengua de Cataluña. Dentro de este período, unos nombres de poetas menores, solitarios, nos permiten señalar que la expresión más auténtica no ha desfallecido del todo. Así, Pere Serafí (1534-1568), del que nos quedan *Dos llibres de Pedro Seraphín, de poesia vulgar en lengua catalana* (1565), en los que se alían la tradición trovadoresca provenzal, el influjo de Ausias March y las formas y temas de la poesía renacentista. Otro ejemplo, más curioso que notable, nos lo ofrece Joan Pujol, capaz de escribir en lengua catalana nada menos que un poema épico con un largo título: *La singular y admirable victòria, que per la gràcia de N.S. Déu, obtingué lo Sereníssim Senyor don Johan d'Àustria de la potentíssima armada turquesca* (1573) y que es una exaltación de la batalla de Lepanto, escrita en estilo retórico y solemne bajo la influencia de Ausias March.

Entre el Renacimiento y el Barroco

Sin embargo, el esplendor de la poesía castellana de la Edad de Oro la convierte en modelo, no sólo del estilo clásico sino también en el barroco, como en el caso

del popular poeta Vicenç Garcia (1582-1623), más conocido por «el Rector de Vallfogona», cuyo libro de poesías apareció bajo el título de *La armonia del Parnàs*⁶; de Francesc Fontanella, autor de una tragedia de estilo culterano (*Amor, firmesa y porfia*), y de Josep Romaguera, que escribió poemas de estilo gongorino y quevedesco. Y, siguiendo la moda de los falsos cronicones de Castilla, Roig i Jalpí «inventó» un *Libre dels feyts d'armes de Catalunya* a nombre de un imaginario «Bernat Boades». El reflejo literario de la literatura castellana se da, pues, con todos los agravantes.

El siglo XVIII

Este sentido reflejo que hemos anotado en la expresión literaria catalana de los siglos XVI y XVII persiste a lo largo del siglo XVIII, tanto más cuanto que la victoria de las armas de Felipe V sobre el archiduque de Austria le pareció al primer Borbón argumentación para imponer el uniformismo legislativo y cultural. A la manera madrileña, Barcelona inició la constitución de «Academias», como la «dels Desconfiats»⁷, desde 1700, y, a partir de 1729, la Real Academia de Buenas Letras, autorizada por Fernando VI. Los escritos de estos académicos suelen aparecer en castellano. Pero es interesante anotar que la incorporación del Principado a la unidad administrativa, después de la derrota de 1714, no produjo la depresión que podría suponerse, sino que Cataluña inicia una ascensión económica que culmina a fin de siglo con la libertad de comerciar con América decretada por Carlos III. Junto a este proceso de enriquecimiento material —animado por la benemérita Junta de Comercio de Barcelona— empieza a surgir una importante preocupación cultural, que provoca una toma de conciencia que vemos iniciada, en lo lingüístico, con la *Controvèrsia sobre la perfecció de l'idioma català* de Antoni de Bastero⁸ (1675-1737), que en algún caso conduce a planteamientos polémicos a nivel periodístico y popular⁹.

40. *Cabecera de capítulo de la obra de Antoni de Capmany i de Montpalau «Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona».* El grabado de P. P. Moles, fechado en 1779, representa el puerto y la ciudad de Barcelona

41. *Litografía de X. Parcerisa —un aspecto del Pla de la Boqueria, de Barcelona— realizada para ilustrar la obra de Pau Pífferrer «Recuerdos y bellezas de España»*



Por otra parte, la Universidad de Cervera con sus estudios filosóficos y jurídicos, en los que sobresale Josep Finestres, exalta los valores de la cultura catalana, y escritores ilustres como Antoni de Capmany i de Montpalau (1742-1813), que escribe sus *Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona*, contribuyen a fortalecer el orgullo de los catalanes, al par que siembran la nostalgia de sus glorias coincidentes con su plenitud política. Ambas actitudes mentales van a ir cobrando importancia, a medida que el prerromanticismo establezca los condicionamientos culturales oportunos. De momento, sin embargo, la expresión se produce en castellano¹⁰.

La expresión castellana en el siglo XIX

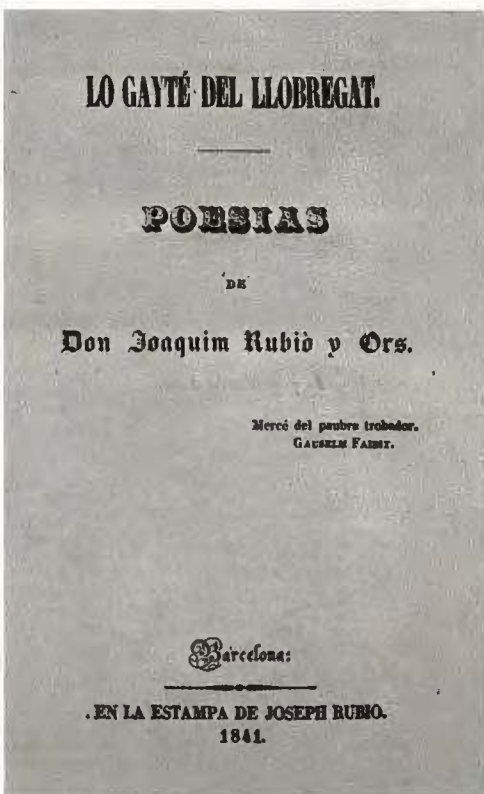
El peso de una cultura centralizada hace habitual en los escritores de Cataluña el ejercicio de la lengua de Castilla, de la que llegan a ser técnicos tan excelentes como lo fue Antoni Puigblanch, autodidacta admirable, de ideas liberales, que redactó en el exilio de Londres sus combativos *Opúsculos gramático-satíricos* (1828-1834). Como pueden enfrentarse sin desdoro, en el plano de la creación, nombres como el de Manuel de Cabanyes (1808-1833), nacido en Vilafranca del Penedès, cuya obra *Preludios de mi lira* es una de las mejores muestras de la poesía prerromántica que puede ofrecer la lengua castellana. Excelente, también, ya dentro del Romanticismo, Pau Pífferrer (1818-1848), por la gracia cantarina de su verso y el poder de evocación de sus germanizantes baladas, y a quien debemos su libro *Recuerdos y bellezas de España*, que imitó Bécquer¹¹. O la exaltación retórica de Víctor Balaguer (1824-1901), estudioso de los trovadores, triunfador en el teatro histórico en castellano con *Don Juan de Serrallonga* (1858), y que también cultivó el teatro en catalán y escribió en esta lengua numerosos poemas. O la facundia sentimental de Francesc Cam-

42. *Víctor Balaguer*

44. *Manuel Milà i Fontanals. Los hombres de la Renaixença restauraron el uso del catalán como lengua literaria*

43. *Bonaventura Carles Aribau, autor de la «Oda a la Pàtria»*

45. *Portada de «Lo gayter del Llobregat», de Joaquim Rubió i Ors, publicado en Barcelona en 1841*



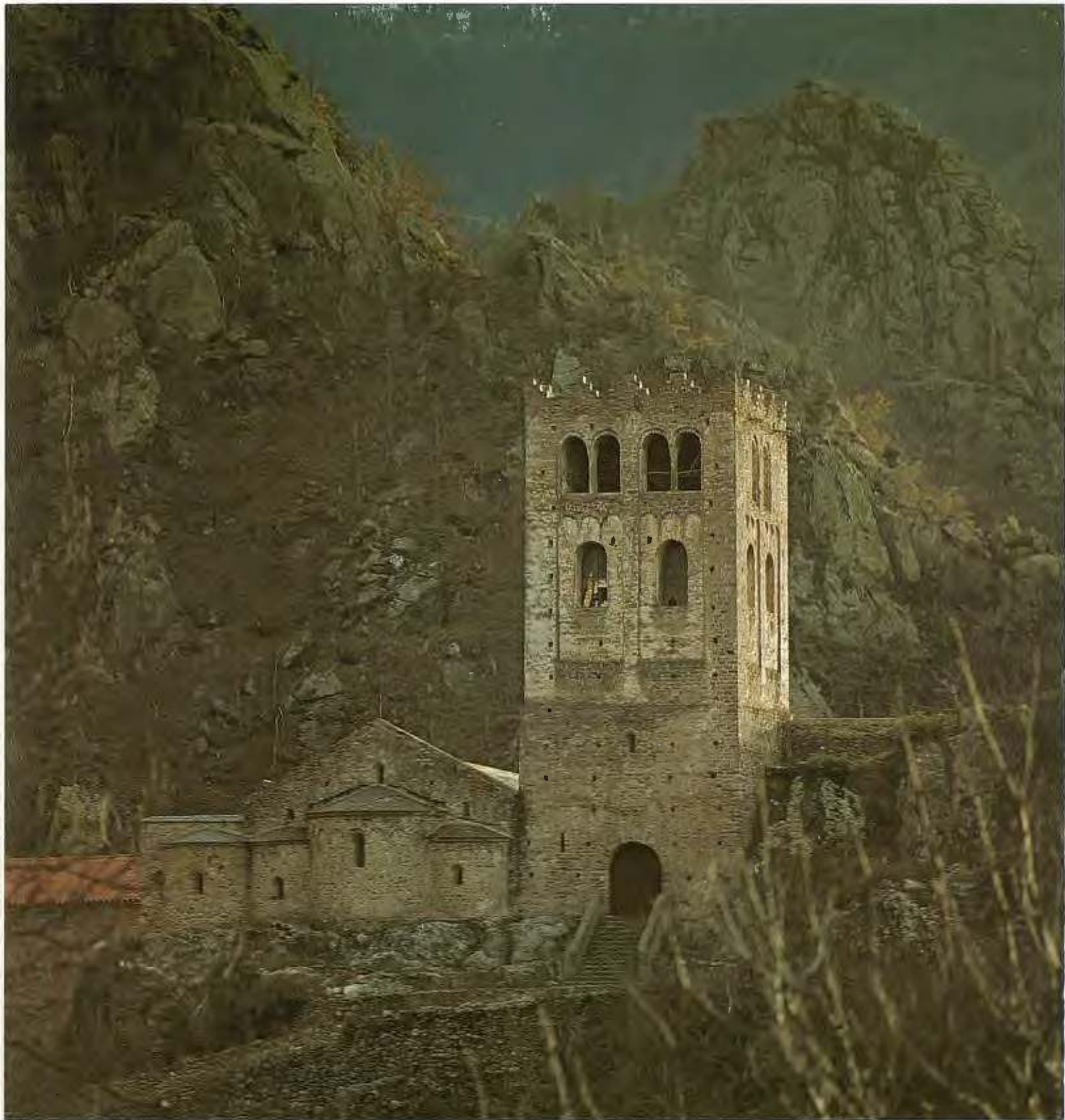
prodon (1816-1870), autor bilingüe cuya obra *Flor de un día* obtuvo en su época un éxito pasmoso. Sin salir de la expresión poética, recordemos que un solo libro, *Algo*, situó a Joaquim Bartrina (1850-1880) en el plano de la poesía irónica y desengañada.

Por lo que se refiere a la expresión en prosa, bastará con que recordemos que la primera novela de tipo walterscottiano, *Los bandos de Castilla*, fue publicada por el manresano Ramon López Soler (1799-1836). Y que tratadistas filosóficos como Francesc Xavier Llorens i Barba y Jaume Balmes usan de la lengua general hispánica con decoro, aunque, ciertamente, sin garra creadora. Menéndez Pelayo, en el famoso discurso de los Jocs Florals de 1888, dijo una sencilla verdad al declarar que la restauración de la lengua catalana había servido para que proliferaran y adquirieran calidad los frutos literarios.

El retorno a la lengua

El germen renovador debía partir, en efecto, del regreso a la lengua vernácula. Las formas más próximas a la espontaneidad popular no la habían abandonado, como lo muestran los espectáculos teatrales religiosos de Navidad (*Els Pastorets*) y Semana Santa (*La Passió*), que todavía perduran en los pueblos de Cataluña. De ahí que Pere Salses propugnase el uso del catalán en su *Promptuari moral, sagrat i cathecisme pastoral* (1754). No es, pues, de extrañar que en 1815 Josep Pau Ballot publicase su *Gramàtica y apologia de la llengua Cathalana*. Los tiempos habían cambiado. Al prurito uniformista heredado de la Francia de Luis XIV empezaba a suceder un período de retorno a las raíces más auténticas de cada pueblo. La invasión napoleónica había provocado la reacción nacional, precisamente en los estratos populares. Los estudios de Herder ponían de moda en toda Europa el estudio de las expresiones folklóricas. Cataluña asume, en este momento, su papel de avanzadilla exterior de nuestra cultura,

46. *En los parajes de Sant Martí del Canigó
centra Verdaguier la acción de su poema
épico «Canigó», a lo largo de cuyos doce cantos
y epílogo exalta el origen histórico
de Cataluña*



47. Jacint Verdaguer, por Ramon Casas

48. Tres obras fundamentales de Verdaguer: «L'Atlàntida», «Montserrat» y «Canigó», publicadas respectivamente en 1877, 1880 y 1886



que parece ser una de sus constantes características. Un helenista ilustre, Antoni Bergnes de las Casas fundó una editorial (1833) para dar a conocer los valores del Romanticismo en Francia y en Inglaterra. Pero ya desde 1823 se publicaba en Barcelona un periódico titulado «El Europeo», dirigido por un gran escritor llamado Bonaventura Carles Aribau. Este periódico, así como «El Vapor» (a partir de 1833) simbolizaban el nuevo espíritu de la literatura catalana. En sus páginas, el día 24 de agosto de 1833, Aribau publicó su *Oda a la Pàtria*. La restauración de la literatura catalana, que tomó en seguida el nombre de *Renaixença*, había comenzado.

Aribau, en efecto, escritor en castellano, fundador de la «Biblioteca de Autores Españoles», usa deliberadamente el catalán en su *Oda*. Esta lengua («oh llengua a mos sentits més dolça que la mel») no es sólo la del hogar, la de su infancia; es la lengua

«... d'aquells savis
que ompliren l'univers de llurs costums
[e lleis,
la llengua d'aquells forts que acataren los
[reis,
defengueren llurs drets, venjaren llurs
[agravis...»

la lengua en que se trazó una cultura, en que se construyó historia. Aspiraba, pues, la *Oda* a ser algo más que un poema de circunstancias¹²; era un aldabonazo cuya resonancia había de surgir inmediatamente.

La Renaixença

Un joven profesor, nacido en 1818, Joaquim Rubió i Ors, rompía el fuego publicando en 1841 un volumen titulado *Lo gayter del Llobregat*. Otro profesor de literatura, Manuel Milà i Fontanals, nacido también en 1818, se lanzaba al estudio de la expresión folklórica catalana, que imitaba en su *Cançó del Pros Bernat*, iniciando el estudio científico de la lite-

49. Retrato historiado de Frederic Soler, que popularizó el pseudónimo de «Serafi Pitarra»

ratura medieval peninsular. El ambiente se hacía cada vez más propicio, floreciendo en toda Europa las culturas autóctonas olvidadas. Provenza reanudaba sus Juegos Florales en 1854; Cataluña restauraba los suyos en 1859, creando a través de su triple lema «Fe, Pàtria, Amor» tres direcciones para la expresión poética. En los Jocs Florals de 1865, un joven campesino de Vic, llamado Jacint Verdaguer, obtenía un galardón secundario.

Verdaguer

En 1877, en la plenitud de su vida sacerdotal, Verdaguer veía premiada su obra monumental *L'Atlàntida*. La literatura catalana había entrado en la madurez. No sólo la obra verdagueriana era capaz de estremecerse en los delirios del cancionerillo religioso, restaurando la dicción rural, intocada, sin castellanismos, de la Plana de Vic, sino que era capaz de crear un formidable artillero épico, a la altura de la más exigente tradición europea. *L'Atlàntida*, en efecto, poema de 2.590 versos, aspira a crear una epopeya grandiosa, basada en la leyenda del hundimiento de un continente en el mar océano, en la recreación de la mitología de Hércules y en la evocación del descubrimiento de América. Su riqueza verbal, su poder rítmico, su fuerza descriptiva, el tono mayor de su estro, la grandiosidad de su misma concepción, asombraron a sus contemporáneos y le aseguraron el respeto de la posteridad. Si defectos hay en el poema, se deben a su distanciamiento temático, a la pluralidad de sus héroes y, acaso, a su propia magnitud, amén de la falta de adaptación del estro poético a nuestras costumbres lectoras. Otro poema verdagueriano de interés complementario, pero más ligado a la historia legendaria de Cataluña, es *Canigó*, inferior en extensión a *L'Atlàntida*, pero más rico de elementos líricos entrañables y de valores descriptivos de primera mano, surgidos en las excursiones que Verdaguer hacía a los Pirineos, donde sitúa el idilio entre Gentil y Flordeneu, las gestas de los con-

50. El actor Enric Borràs en el papel de Manelic, el xagal de «Terra Baixa», de Guimerà. Dibujo de Ramon Casas



des Tallaferro y Guifré y la sabiduría ejemplar del abad Oliba, fundadores del monasterio de Ripoll. Interesa destacar, como he dicho, el elemento lírico sentimental, que da una vertiente de ternura que Verdaguer, por su condición sacerdotal, sólo puede volcar en sus *Idil·lis i cants místics*, de dulce y sencillo balbuceo popular.

Guimerà

La grandiosidad de Verdaguer, su titanismo, sólo puede hallar correspondencia en la literatura trágica de Àngel Guimerà. Si el primero da mayoría de edad a una poesía incipiente y «floralesca», el segundo empuja hacia cimas grandiosas un teatro que hasta el momento sólo había dado formas de sainete popular en Josep Robrenyo o parodias grotescas, de enorme éxito, que firmaba con el pseudónimo de «Serafi Pitarra» el escritor Frederic Soler (1839-1895). Pero el teatro catalán podía avanzar hacia géneros más nobles. Un ensayo de teatro costumbrista, *Tal faràs, tal trobaràs*, de Eduard Vidal i Valenciano, al triunfar impulsó a Frederic Soler a intentar la comedia de costumbres, popular y melodramática, de lenguaje directo y coloreado, capaz de entusiasmar a las gentes con temas heroicos (*El ferrer de tall*) o realistas (*Les joies de la Roser*). El teatro catalán estaba maduro para el ascenso definitivo que había de darle, como queda indicado, Àngel Guimerà (1845-1924).

Nacido en Santa Cruz de Tenerife de familia catalana, vivió toda su existencia en el corazón de Cataluña, cuyo símbolo dramático asumió. Guimerà, en efecto, es el cronista mayor de las grandezas catalanas, evocadas en su teatro histórico: *Indibil i Mandoni*, *Gal·la Placidia*, *Mestre Olaguer...*, escritas a la manera romántica y efectista de Schiller y de Víctor Hugo. Manejando un verso espectacular y fulgurante, creando situaciones límite, haciendo epopeya con la historia, Guimerà conseguía estremecer a su público, dando carácter de símbolo a personajes que,



ANY XXII — BARCELONA, DIMARS 8 DE MARS DE 1892 — NUM. 6775



RENAIXENSA

DIARI DE CATALUNYA
EDICIÓ DEL MATÍ

REDACCIO Y ADMINISTRACIO, Xuclá, 13. — TELEFONO, número 1.507

** Publica duas edicions diarias, matí y vespre, y regala cada semana una REVISTA LITERARIA y un FOLLETÍ DE 16 PLANAS cada un.

PREU: Barcelona, 2 pessetas, al mes.—Espanya, 6 pessetas, trimestre.—Anillas, 10 pessetas.—Estranger, 12 pessetas.

como los de *Mar i cel*, representan la pugna entre el cristianismo y el islamismo.

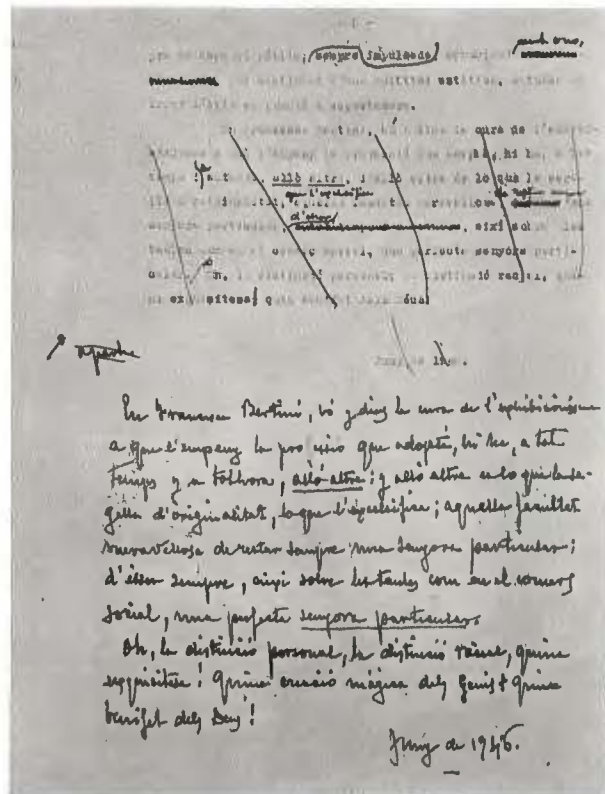
En el otro extremo de esta tendencia, Guimerà ensayó el drama naturalista. Así en *Maria Rosa*, en *La festa del blat* o en *Terra baixa* presenta el dolor de las gentes campesinas y montañesas; el espíritu del bien en lucha heroica con los agentes del mal; la heroica dulzura de los seres humildes y sencillos. Así Manelic, el pobre zagal de *Terra baixa*, solo en la altura, en contacto con la naturaleza, es un poco «el inocente», víctima de la codicia del amo, que quiere quitarle también el amor. Por eso decide matarlo, porque para eso él ha aprendido a matar lobos.

El teatro de Guimerà está, como puede suponerse, muy lejos de nuestra actual sensibilidad escénica. Pero colocado en la perspectiva de su tiempo se comprende la aureola popular que le envolvía y el respeto universal que, a través de traducciones a todas las lenguas cultas, obtuvo con sus enérgicas creaciones.

Su dicción escénica marca, por otra parte, la dualidad general de la literatura europea del último tercio del siglo XIX, oscilando, como es bien sabido, entre el idealismo romántico y el realismo sociológico. Esta oscilación ofrece diferentes preeminencias, siendo la expresión épico-lírica más rica en idealismo, y la novela (una vez agotados todos los medievalismos walterscottianos) más proclive al realismo.

La novela realista

Una literatura que, como la catalana, aparece, desde el primer momento, en estrecha vinculación con las tendencias estéticas europeas, había de ser sensible a los ejemplos del relato realista, especialmente franceses, que desembocarían en el naturalismo. Tres nombres exigen una incorporación a este panel: el de Josep Pin i Soler (1842-1927), buen descriptor del Camp de Tarragona (*La familia dels Garrigues*); el de Narcís Oller (1846-1930), enérgico caracterizador de la so-



ciudad de su tiempo (*La febre d'or*, *Pilar Prim*, *L'escanyapobres*), y, sobre todo, el de Caterina Albert (1873-1966), que hizo famoso su pseudónimo de «Victor Català». Instintiva pero certera, dotada de una lengua sobria y enérgica, concededora del vivir campesino en las zonas ampurdanesas, penetradora de las fisonomías y los caracteres, su gran novela *Solitud* y sus *Drames rurals* dejan impacto en el lector. Un cuadro un poco más amplio de esta tendencia literaria obligaría a incluir, con más espacio, nombres de escritores tan excelentes como Marian Vayreda (*La punyalada*), Emili Vilanova (*Escenes barcelonines*), Raimon Casellas (*Els sots feréstecs*), Joaquim Ruyra (*La parada*) o Prudenci Bertrana (*Proses bàrbares*, *Josafat*). Acaso el momento culminante de la prosa, como producto de elaboración de la lengua popular, lo personifica Joaquim Ruyra (1858-1939) en sus relatos, reunidos en su volumen *Pinya de rosa*.

Conciencia cultural

Esta brillante eclosión en poesía, teatro y novela se acompaña, como es previsible, de una creciente toma de conciencia cultural. Los estudios filológicos cobran fuerza con Ramon Martí d'Eixalà y Francesc Xavier Llorens i Barba. Las enseñanzas literarias de Milà y Fontanals se prosiguen en los trabajos de Fidel Fita y Antoni Rubió i Lluch, así como en los de Jaume Massó i Torrents, Eduard Toda y Ramon Miquel i Planas. La Real Academia de Buenas Letras se erige en centro de investigaciones histórico-filológicas y literarias, así como el Archivo de la Corona de Aragón. Comienza el estudio sistemático de la lengua por el mallorquín Antoni M.^a Alcover y se plantea la necesidad de una regulación gramatical y ortográfica. Se inician estudios científicos resonantes por Ramon Turró y Jaume Ferran. Se establece, en fin, la correlación entre el espíritu de Cataluña y su historia reli-

giosa, por la obra del obispo de Vic Josep Torras i Bages, *La tradició catalana*, en relación con el conservadurismo político que representa Joan Mañé i Flaquer o la tendencia integrista personificada por Fèlix Sardà i Salvany. La industria editorial barcelonesa se coloca resueltamente a la cabeza del bloque peninsular. La lengua catalana, que cuenta ya con un excelente diario, «La Veu de Catalunya», se ilustra con revistas excelentes como «L'avenç», cuyas publicaciones ofrecen, además, versiones de cuanto palpita en la actualidad literaria universal. Cataluña va a convertirse en el más sensible polo espiritual de las Españas.

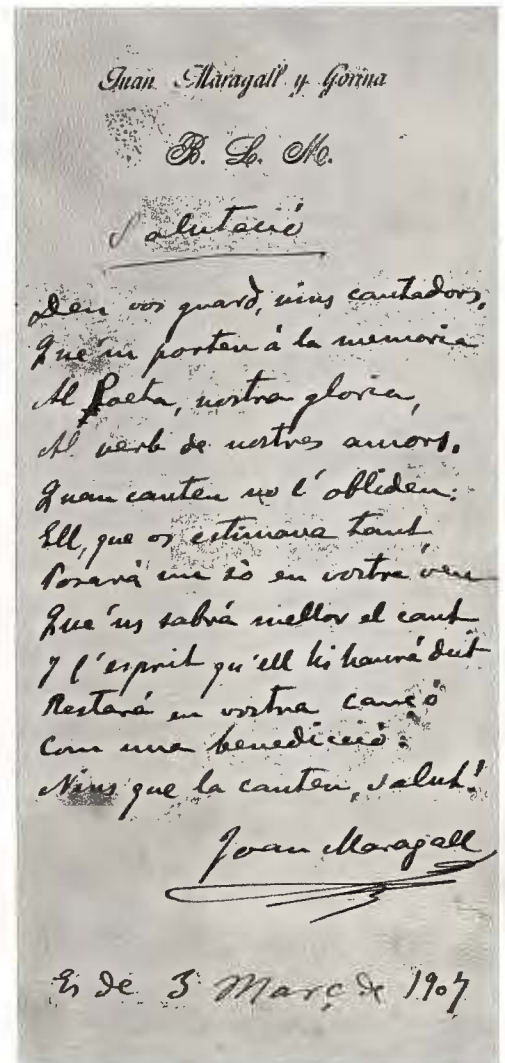
Maragall

El ángulo de inflexión entre la tradición heredada y las corrientes estéticas contemporáneas —el verdadero «frisson nouveau» de las letras de Cataluña— se llama



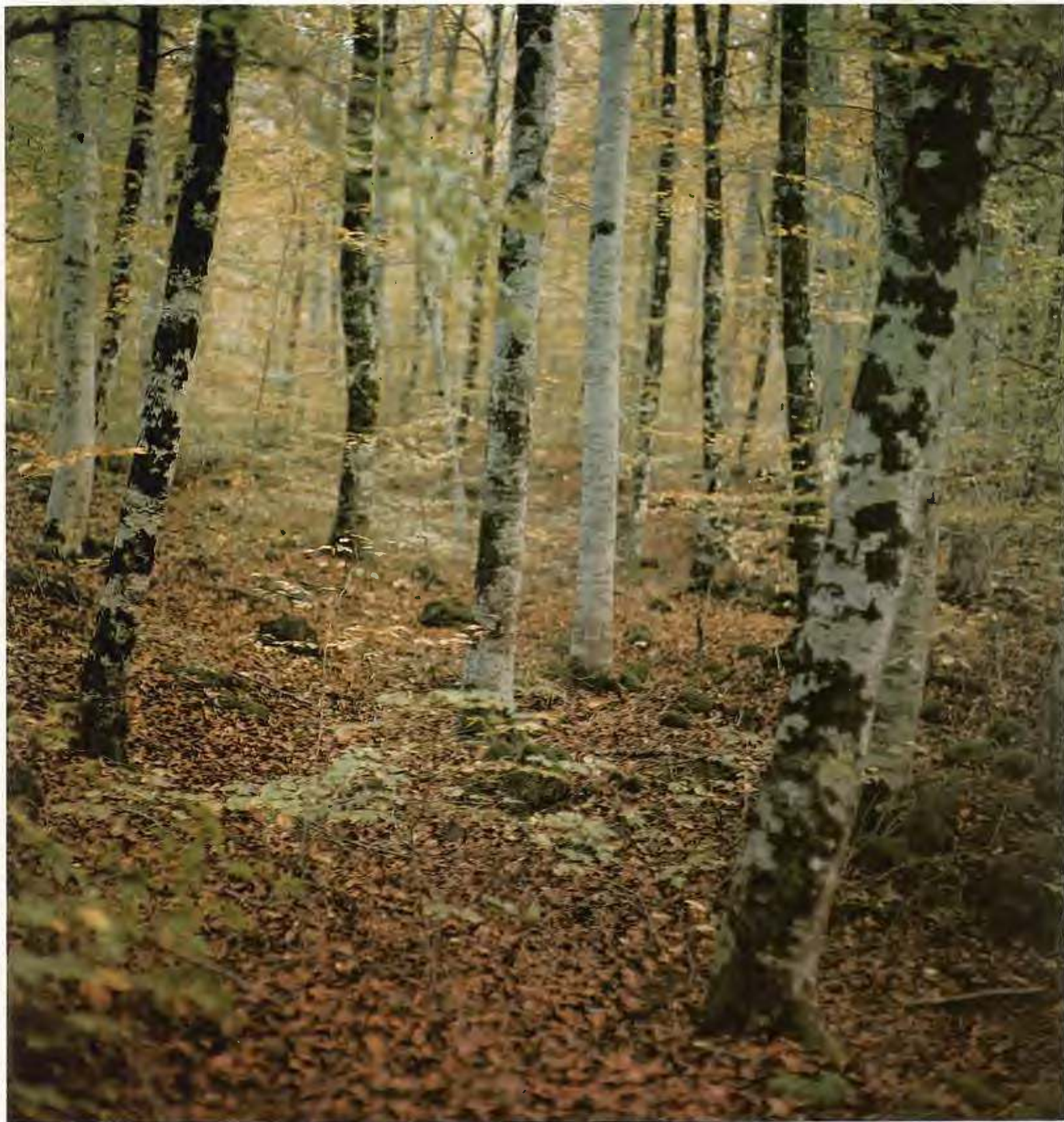
Joan Maragall. Nacido en Barcelona (1860) de familia de industriales, modifica el hontanar ruralista de la tradición verdagueriana, para expresarse en una lengua más ciudadana, a la que no faltan vacilaciones idiomáticas, ya que el proceso de depuración de la lengua literaria no se acomete hasta los años inmediatos a la muerte del poeta (1911). Durante su vida, burguesa y patriarcal, centrada en su casa de Sant Gervasi (hoy barriada de Barcelona), con escapadas al Maresme y al Pirineo, Maragall ejerce el periodismo, especialmente en castellano, en las páginas del «Diario de Barcelona», de ideología tradicional, que él sirve lealmente, intentando cohonestar las seguridades he-

redadas con las inquietudes que depara el presente, hasta donde le es posible. Por ejemplo: uno de los artículos redactados en catalán destinados a «La Veu de Catalunya», solicitando clemencia para los responsables de la Setmana Tràgica (1909), fue vetado por Prat de la Riba, presidente de la Diputación, cuyo ferviente nacionalismo político no le impedía servir al conservadurismo burgués. Maragall aceptó la decisión. Su mentalidad política estaba formada de posibilismo, capaz de cohonestar el sistema monárquico y la integridad de España con una resurrección total y entusiasta de todas y cada una de las etnias que constituyen la totalidad de la patria, tal como hace constar en su



artículo *Visca Espanya!* Por lo demás, sus artículos periodísticos sirven a Maragall para sus formulaciones estéticas, que, especialmente en su *Elogi de la paraula*, propenden a otorgar a la palabra la categoría de elemento mágico, misterioso conductor del hilo poético. Seguía en esto el poeta de Cataluña las teorías en boga de Emerson y Carlyle¹³. Maragall era, al contrario de Verdaguer, un espíritu alerta a todas las novedades de Europa, y registra, en su momento oportuno, la huella de los valores en alza como Guyau y Nietzsche. En resumen, podríamos decir que en Maragall participan desde las teorías del idealismo germánico de Goethe hasta Novalis, reco-

58. *La Fageda d'En Jordà, famoso hayedo de Olot que inspiró una de las más populares poesías de Maragall*





giendo en soberano equilibrio lo mejor de lo clásico y lo mejor de lo romántico. Era a la vez un enamorado del mundo, de la sencilla inmanencia de las cosas y de lo absoluto, representado inequívocamente por Dios, moviéndose en un franciscano mundo amoroso entre lo Absoluto y lo Elemental. Lo visible era para él testimonio de lo eterno.

«Para él —anota Josep Pijoan— la poesía no venía jamás de un pensamiento o de un propósito, sino de una visión, de la contemplación directa de la realidad plástica.» «Al revés que Platón —escribía el poeta— nunca he buscado la Belleza, el Amor, a través de las cosas bellas o de los seres a quienes he amado, sino que la cosa bella ha sido para mí la Belleza, la mujer amada para mí el Amor; de manera que, cuando aquella u otra cosa individual, viva, no la he tenido ante mí, o cuando una mujer amada ha dejado de serlo para mí, Belleza y Amor han sido para mí vagas ideas sin eficacia»¹⁴. El problema que esta concepción estética trae consigo es el de la forma. En otra carta a Josep Pijoan escribía: «Hay en mí esta irresistible propensión mía a sugerir un mundo con una sola palabra intensa, que es para mí el ideal de la poesía. Ahora bien, la cuestión está en tener fuerza para tal intensidad. ¿Se tiene? Pues sólo precisa la palabra inspirada. ¿No se tiene? Pues en vano se dilatan los versos para

conseguirla. Ya comprendo que esto, como teoría, es muy discutible, y es por ventura demasiado moderna, es decir, demasiado nerviosa, pero yo cada día me siento más dominado por ella. Encuentro que los más grandes poetas lo son por unas pocas palabras, que aparecen de vez en cuando en la largura inmensa de sus obras, dichas con la suprema claridad, como usted dice, de Virgen al hacer un milagro. Lo demás poco vale, como los truenos que ruedan larga y oscuramente de un relámpago a otro. ¿Qué quiere decir Goethe con que el arte sea para llenar los vacíos que deja la inspiración? Considero esto una herejía. Mas demasiado sabemos en qué concepto excesivamente exterior se tenía entonces el arte, y cómo nos dura todavía la influencia. Mas ellos mismos poca cosa hubieran sido si dentro de aquel arte que llena vacíos no se les hubiese aparecido de vez en cuando la luz divina. Aquel arte puede ser a lo más un cierto estimulante y un cierto aglutinante de la inspiración, pero para nosotros, que no negamos que el artista sea un profesional, ¿qué más nos da el hacer en nuestra vida cuatro fragmentos incoherentes, si ellos son todo luz, o al menos toda nuestra luz? ¿Qué obligación de hacer más? ¿Qué damos al mundo con todo lo demás, sino humo, vanidad y confusión?»¹⁵.

Curiosamente, quien esto escribía nos

ofrece maravillas de juegos verbales, un uso perfecto del ritmo anapéstico para imitar la sucesión de los acentos de la sardana («La sarda/na és la dan/ça més be/l·la de to/t·es les dan/ses que es fan/i es desfan»), la utilización musical de rimas difíciles (*Goigs a la Verge de Núria*). No. No es justo decir, como Eugeni d'Ors, que la de Maragall es una poesía «interjeccional». Más justo sería decir que es una poesía asistemática. Así le vemos atraído por la sirena de muchas formas de hermosura. En general, la impresión de conjunto —dice J. M.^a Valverde— es la de que «podemos conservar un grupo de poemas suyos de altura excepcional —dignos plenamente de considerarlos en la literatura universal—, pero que entre sí esos poemas no establecen una total unidad de voz, como si para cada uno de ellos Maragall se hubiera transformado en un poeta diferente. El mundo poético cambia a veces radicalmente de un poema a otro, e incluso el acento mismo, como si se pasara de un mundo a otro»¹⁶.

Pero lo que asombra y encanta es, precisamente, esta diversidad de su universo poético, que podría esquematizarse en una escala ascendente que va de lo naturalístico —los minerales, las plantas, los animales (*Pirenenques*, *La fageda d'En Jordà*, *La vaca cega*)— a lo geográfico y a lo histórico, pasando por lo legendario (*Vis-*

60. La interpretación del teatro simbolista de Maurice Maeterlinck tuvo un papel destacado en las «Festes Modernistes» de Sitges. Cartel de Santiago Rusiñol para una de estas efemérides, de las que fue principal promotor

tes al mar, *El comte Arnau*, *La fi d'En Serrallonga*). En este segundo grupo cabe su estro poético de exaltación de los valores de Cataluña (*El cant de la Senyera*, *L'Empordà*), así como su desesperado amor a la patria grande, amor que, después del desastre de 1898, le dicta los versos de su Oda a Espanya:

«Escolta, Espanya - la veu d'un fill
que et parla en llengua - no castellana;
parlo en la llengua - que m'ha donat la
[terra aspra;
en'questa llengua - pocs t'han parlat;
en l'altra, massa...»

Poema que transforma el general pesimismo noventayochista en un patético llamamiento a las energías para el recobramiento peninsular. La etapa suprema de su concepción del mundo viene simbolizada por su *Cant espiritual*, obra profunda y compleja, rica de influencias y susceptible de diversas interpretaciones críticas. El poeta expresa, inicialmente, la hermosura del mundo planteando una interrogación:

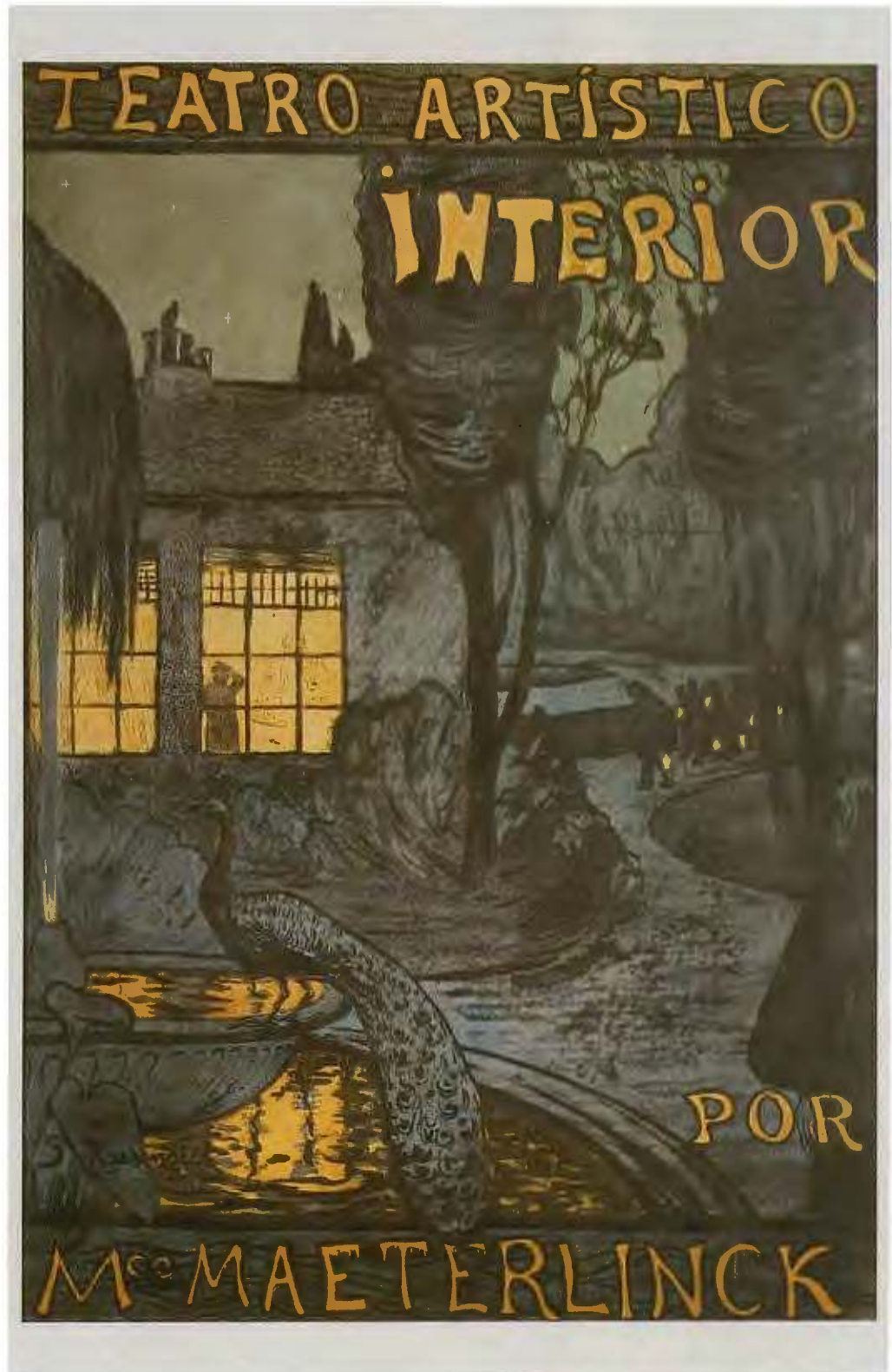
«Si el món ja és tan formós, Senyor, si es
[mira
amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre,
què més ens podeu dà en una altra vida?»

Es decir, ¿qué goce más alto puede existir que el de la serena contemplación de las cosas? ¿Qué puede ofrecer Dios a la humana criatura más hermoso que este cielo azul sobre nuestras montañas? Por eso confiesa su miedo a la muerte y pide que en el momento de cerrar los ojos el más allá sea como un nuevo nacimiento:

«Sia'm la mort una major naixença!»

El Modernismo

La confluencia de influjos centroeuropeos que hemos señalado en la estética de Maragall testimonia una porosidad estética que constituye una atmósfera específica de este «fin de siglo» en Cataluña



y que recibe el nombre de Modernismo¹⁷. Los historiadores suelen señalar la fecha de 1888, año de la Exposición Internacional de Barcelona, como especialmente significativa del ingreso en Cataluña de distintas corrientes estéticas que pueden serias del modo siguiente:

- 1) La superación de los hallazgos del realismo y del naturalismo, dando paso a un cierto idealismo.
- 2) La paralela sustitución de la plástica realista (objetiva) por el impresionismo (subjetivo).
- 3) La aparición de las corrientes musicales que proceden de Wagner, por una parte, y de Ravel y Debussy, por otra.
- 4) La boga de los elementos pseudomísticos tomados de las doctrinas esotéricas (magia, rosacruces, etc.).
- 5) Las búsquedas de la nueva arquitectura apoyadas en restauraciones medievalizantes y en innovaciones fantásticas.
- 6) La aparición del parnasianismo y del simbolismo, como métodos de invención poética.
- 7) La valoración del idealismo socializante de John Ruskin, con el culto a la naturaleza como misterio dionisiaco.
- 8) La valoración por los ingleses (Swinburne, Dante Gabriel Rossetti) de etapas pictóricas de un cierto ingenuismo como en la llamada escuela prerrafaelita.
- 9) La estimación por la melancolía de algunos cuadros alemanes, de Dürero a Böcklin.
- 10) La moda por los estilos «decadentes», como el latín medieval (el «latín mystique» de Rémy de Gourmont).
- 11) El gusto por los paisajes exóticos, especialmente de la «chinoiserie», por obra de los hermanos Goncourt.
- 12) La preocupación reformista en el campo social visible en el teatro de Ibsen.
- 13) El influjo moral de la tendencia llamada «modernismo» que fue declarada herética por la Iglesia Católica.
- 14) La estimación por lo «raro», lo exquisito, por encima del gusto burgués.
- 15) El culto a un cierto «cosmopolitismo» en contraste con cualquier determinismo estético de carácter local o nacional.



16) La valoración de una ética para el «superhombre» que lleva aparejada una estética distinta (Nietzsche).

17) Las anticipaciones rítmicas y métricas llevadas a cabo por algunos poetas hispanoamericanos de finales del siglo XIX.

18) La liquidación de la retórica romántica en búsqueda de una expresión más íntima, sincera y delicada.

19) La supremacía de lo estético sobre lo ético.

20) La existencia de una atmósfera propicia a los descubrimientos de una nueva espiritualidad, agrupables bajo el mote de «fin de siglo».

Este complejo cuadro de actitudes empieza a penetrar en las publicaciones periódicas de Cataluña, adscribiéndose al título de Modernismo que aparece por primera vez en 1884, en la revista «L'avenç», a que ya hemos aludido¹⁸, y muy pronto toma un aire combativo, frente a las generaciones anteriores, denostadas como «beocias», incapaces de comprender la belleza. A partir de 1892, en Sitges, se empiezan a ofrecer unas «Festes Modernistes», en las que se interpreta el teatro de Maeterlinck, se redescubre la pintura del Greco, se estrenan obras musicales de Enric Morera y, en suma, se concibe el arte como un ascenso místico a la Belleza. Cuando, siete años más tarde, en 1899, Rubén Darío intente predicar su credo estético comprobará, estupefacto, que el modernismo catalán se ha adelantado a sus anhelos de renovación.

Uno de los principales portavoces de la actitud estética que comportaba el movimiento modernista fue la revista «Joventut» (1900-1906).

Rusiñol

Al frente de las «Festes Modernistes» de Sitges aparece la figura de Santiago Rusiñol (1861-1931). Bohemio, rebelde a su propio estamento de industriales burgueses¹⁹, este hombre, pintor, autor dramático, poeta en prosa, se convierte en el

63. *Eugeni d'Ors, plasmador del «Noucentisme». Dibujo de Ramon Casas*

64. *Portada del «Almanac dels Noucentistes», dissenhada por Josep Aragay. Publicado en febrero de 1911, el «Almanac» pretendía ser, según Ors —su inspirador doctrinal—, la «muestra de la unidad espiritual de una generación»*

LITERATURA

símbolo de la ideología modernista. Su obra pictórica, con sus famosas versiones melancólicas de los jardines de España, es inferior a su obra literaria, de la que mana un hilo precursor. Rusiñol, en efecto, desde su juventud se siente en comunión con la Naturaleza: «y vamos contentos, como quien va a una gran fiesta diciéndoles a los ojos: hartaos de hermosura ¡oh codiciosos!, y diciéndole al corazón: prepárate a palpitar si aún eres hombre; que toda creencia en algo superior, toda fe en la sincera creación del arte realizado en el pensamiento hecho obra, da consuelo al alma del que es creyente, aromatiza su espíritu, llena la mente de bálsamo, y aparta los abrojos, las tristes realidades que brotan en el árido camino de la vida».

Y en una de sus «Festes Modernistes», la de 1894, escribe: ... «La brotada de l'avui ve cansada d'abusos de naturalisme. Simbolisme, decadentisme, esteticisme, i altres calificatius, són noms mal aplicats de sensacions, que es bategen per tractar-les d'explicar; són remors d'ales que s'estiren per volar i alçar-se de la pobra terra; són desitjos de la humana fantasia que fuig de les persones, de l'home; són esperances de coses que han de venir. La brotada d'avui té de mística, pero lo que té el misticisme de sofriments i visions; té de simbòlica per lo que engloba el simbolisme i s'allunya del terròs; té de revolucionària ideal per la poca fe de les pràctiques dels homes; té de tot lo que siga somniar, somniar a soles, sense destorbs de burgesos rics ni pobres, de burgesos de l'art, que són tots els que no tremolen per dintre davant d'un núvol rosat que passa o d'una aurora que es despunta». Añadamos a esto que Santiago Rusiñol crea en 1897, con su libro *Oracions*, el poema en prosa dentro de las letras hispánicas, y que en su teatro no deja de exaltar la mística de los ideales estéticos, tan levantada sobre los ideales romos del realismo burgués como la gracia creadora de los nombres del circo, en *L'alegria que passa*, se encuentra por encima de la vulgaridad de los «pueblos grises». Otras obras dramáticas de Santiago Rusiñol,



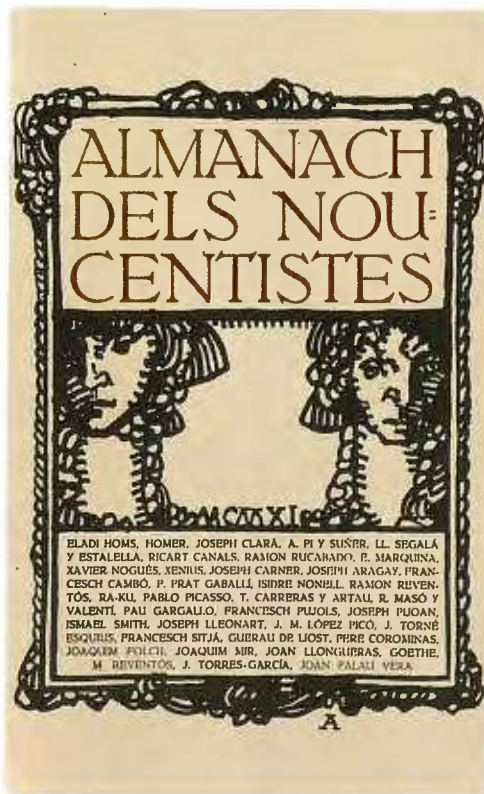
como *El místic*, confirman sus buenas condiciones de hombre de teatro.

Adrià Gual

Muestra contemporánea, acaso la más extrema, de esta refracción de los ideales modernistas en el campo teatral, nos la ofrece la obra de Adrià Gual (1872-1943), creador del «Teatre Íntim» y director de la Escola Catalana d'Art Dramàtic de la Mancomunitat catalana, y primer revolucionario de la dirección escénica en España, al concebir la representación como un todo armónico de palabra y escenografía. Así, en sus obras *Silenci*, *Misteri de dolor* (acaso origen de *La Malquerida* de Benavente) o *La presó de Lleida*. O en sus fulgurantes montajes de Sófocles (*Edip rei*) o de Goethe (*Ifigènia a Tàurida*). Presentó también, en espléndida adaptación escénica, *Nausica* de Joan Maragall.

Otros autores del momento modernista

Dentro del complejo cuadro de las inquietudes modernistas, cabría recordar la tendencia en favor de las gentes humildes que alienta en la obra dramática de Ignasi Iglésias (1871-1928) (*Els vells*, *El cor del poble*) o el tema pintoresco de los gitanos, típico del teatro de Juli Vallmitjana (*Els xincalós*, *La gitana verge*). En la novela, vigorosos narradores del corte de Joan Puig i Ferrer (*Els tres al·lucinats*, *El cercle màgic*, *Camins de França*) y de Josep Pous i Pagès (*Per la vida*, *La vida i la mort d'En Jordi Friginals*) implican también una búsqueda de temas y de estilos, dentro del contexto de una temática popular. Algunos poetas preciosistas como Alexandre de Riquer, o pseudoinfantiles como Apelles Mestres (ambos excelentes ilustradores); algunos ensayistas como Raimon Casellas (*Les multituds*), de tipo sociológico; o buscadores de temas extravagantes como Pompeu Gener (*Literatures malsanes*) o de inquietas búsquedas estéticas como Pere Corominas (*Les pre-*

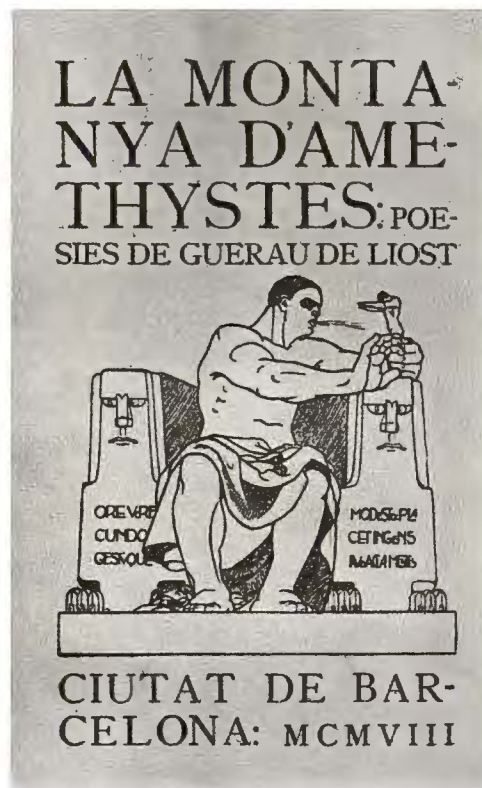


65. *Josep Carner*

67. *Josep M.^a de Sagarra*

66. *Josep M.^a López-Picó, por Ferran Callicó*

68. *Portada de «La muntanya d'ametistes», de Guerau de Liost, publicado en Barcelona en 1908*



sons imaginàries, Jardins de Sant Pol, Les gràcies de l'Empordà) confirman la complejidad de las estéticas literarias del momento.

En realidad, si bien se mira, la estética de los modernistas se implicaba más en las concepciones de una arquitectura original (Gaudí, Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch); de una pintura que imponía el impresionismo de París, en lugar de las «academias» de Italia; de una música que pretendía expresar lo eterno e imponderable.

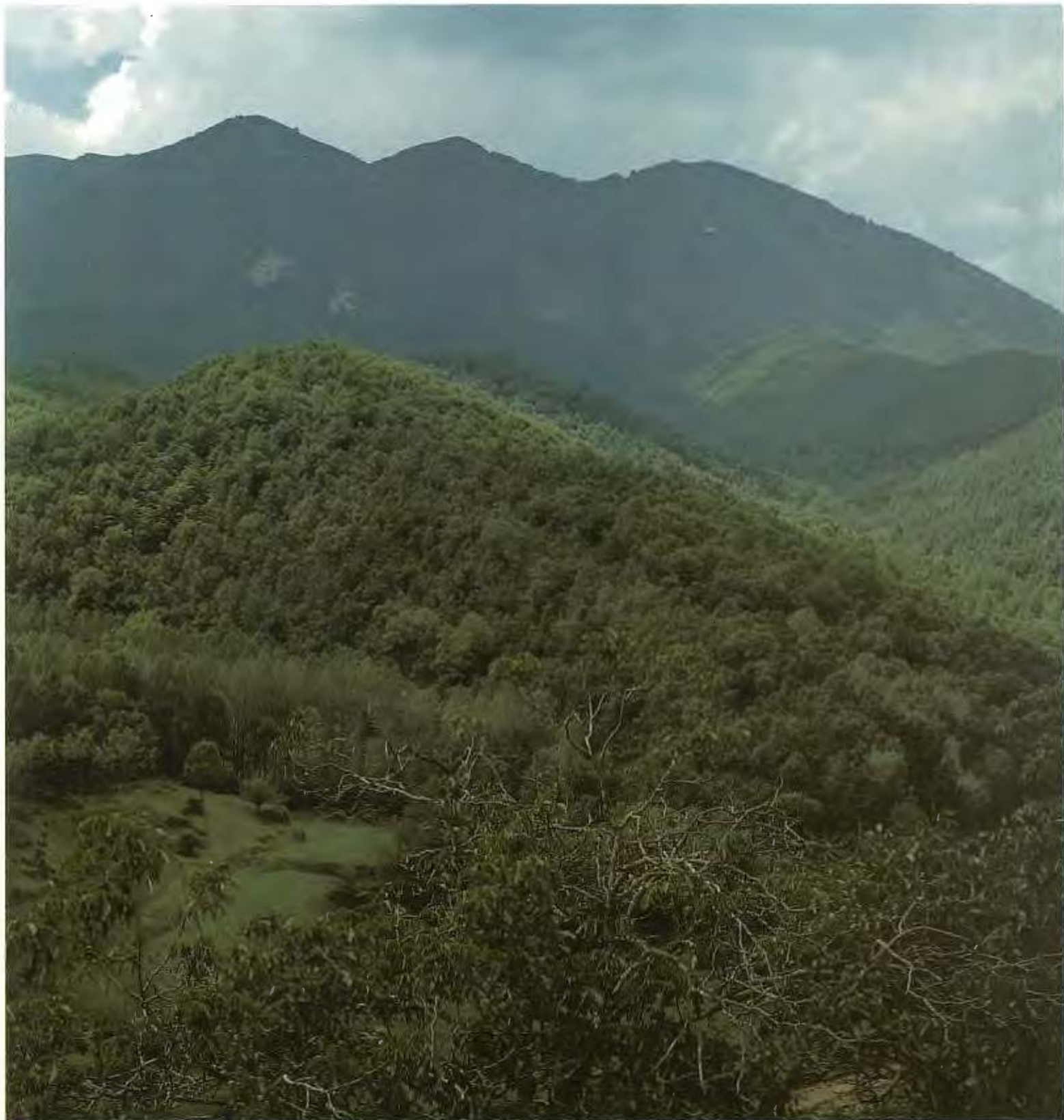
Podríamos hablar, como hemos indicado, de un estado de espíritu «fin de siglo» caracterizado por una inmensa curiosidad y, por tanto, por una superposición de escuelas contradictorias, sin otro nexo de unión que un vago «decadentismo», basándose en una primacía absoluta de lo estético y sobre lo ético. Los primeros años del siglo xx, sin embargo, alumbran la aparición de un nuevo modo de entender el arte y la literatura.

El «Noucentisme»

El Novecentismo²⁰, en efecto, presenta un cambio radical de actitudes. Su plasgador en el campo de la cultura catalana y aun universal es Eugeni d'Ors. Nacido en 1881 en Barcelona, estudiante de derecho y de filosofía en su Universidad, Eugeni d'Ors es uno de los capitanes intelectuales de nuestro tiempo.

Para hacer eficaz esta su capitania, Eugeni d'Ors, como Unamuno y como Ortega, no desdeñó descender a la plazuela popular de la hoja diaria para expresar sus doctrinas y extender su magisterio.

Así desde 1906 a 1920 ilustró las páginas del diario barcelonés «La Veu de Catalunya» firmando cotidianamente una pequeña columna periodística que se titulaba *Glosari*. A través de este *glossari* varias generaciones de jóvenes intelectuales catalanes sintieron abrirse ante ellos una ventana a Europa y al mundo y se familiarizaron con las figuras y corrientes más importantes de la cultura del momento. El glosador, como a sí mismo se lla-



70. Cubierta de «El giravolt de maig» (1928) y portada de «Els fruits saborosos» (1906), de Josep Carner, ediciones publicadas en Sabadell en 1928

71. Ejemplar de «La filla del Carmesí», numerado y firmado por su autor, Josep M.^a de Sagarra



maba d'Ors —que firmaba estas notas con el pseudónimo de «Xènius»—, ofrecía cada día a sus lectores una parcela de su alertada curiosidad, que le conducía no sólo a destacar el acontecimiento cultural más relevante de la actualidad intelectual, sino que intentaba dar sentido a su comentario insertándolo en una sistemática general ideológica.

«Xènius», en efecto, recogía una tradición literaria de Cataluña que estaba fuertemente impregnada de ochocentismo. Si Jacint Verdaguer representaba una última fidelidad a los dictados del romanticismo épico y lírico, y si Maragall simbolizaba en cierto modo las tendencias neorrománticas y espiritualistas del «fin de siglo», «Xènius» propuso a los intelectuales de Cataluña una nueva doctrina en la que se sustituían los elementos de tipo emotivo o intuitivo, que él llamaba «interjeccionales», por una doctrina de la cultura basada en los elementos clásicos grecolatinos, que Cataluña, por su situación mediterránea, tenía el deber de servir. No impedía con ello la presencia de unos elementos estéticos que el artista podía escoger a su capricho (arbitrarismo) y que enlazaban con el sentido del dandismo en la medida en que fuesen, en cualquier caso, el fruto de un sentido lúdico del arte regido por el mayor rigor y lucidez intelectual.

Durante catorce años el *Glosari* convirtió la cultura catalana, todavía afectada de un cierto ruralismo folklorista, en una exigente conexión con las zonas más vivas de la cultura europea. Deliberadamente d'Ors, colaborador de centros de cultura franceses y alemanes, alzó la bandera de un europeísmo a ultranza que le hizo execrar la primera guerra europea como una auténtica «guerra civil» que se oponía a la «unidad moral de Europa». Estas doctrinas fueron expuestas en una serie de glosas recogidas más tarde con el título de *Tina i la guerra gran*. Para formular simbólicamente sus ideales estéticos, d'Ors agrupó otra serie de sus glosas en un libro famoso que se titula *La Ben Plantada* (1911). Teresa, la protagonista de este libro, representa la plenitud de la civili-

72. Pompeu Fabra, creador de la normativa que, superando arcaísmos, ha dotado a la lengua catalana de todos los requisitos propios de un vehículo moderno de cultura

zación mediterránea y ofrece, como ejemplo, su armonía y su serenidad en contraste con el sentido borrascoso del arte romántico y con la turbulencia pasional de sus expresiones.

Toda la obra orsiana tiene, pues, un aspecto educativo que un gran político de Cataluña, Enric Prat de la Riba, llevó a la práctica designando a Eugeni d'Ors como director de Instrucción Pública de las cuatro provincias catalanas reunidas bajo un organismo común denominado Mancomunitat de Catalunya. Al frente de estos servicios culturales d'Ors desarrolló una tarea complementaria a la del *Glosari* que él llamaba, un poco pedantemente, «Heliomaquia» o combate por la luz, realizando, un poco a la manera de Goethe, una política de difusión cultural cristalizada en una serie de realizaciones que, como es el caso de las bibliotecas populares de Cataluña, dieron a su tarea una enorme eficacia educadora.

Muerto Prat de la Riba, la tarea orsiana encontró dificultades en la persona del nuevo presidente de la Mancomunitat Puig i Cadafalch, quien, basándose en algunos actos de indisciplina y un cierto ambiente de malestar que la influencia dictatorial de «Xènius» despertaba en algunos ámbitos intelectuales, provocó una ruptura que llevó a Eugeni d'Ors a abandonar la lengua catalana en la que se venía expresando para iniciar, en lengua castellana y desde Madrid, una nueva etapa de su labor cultural que fue bautizada con el nombre de *Nuevo Glosario*.

Las ideas fundamentales del pensamiento orsiano continuaron impertérritas y con mayor ámbito de difusión. Su preocupación educadora se centró no sólo en la filosofía sino también en la crítica de las artes plásticas, desarrollando su pensamiento estético en varios libros, como *Tres horas en el Museo del Prado*, *Cézanne*, *Pablo Picasso* y otros. Estos trabajos sobre arte se apoyan todos en unas ideas generales de ambición filosófica, según las cuales la evolución de los distintos períodos de la historia del arte no se produce por cambios sucesivos, sino por la repetición de distintas situaciones históricas,



que él denominaba «eones», de cuya mezcla y combinación surgen las distintas etapas de la historia de la cultura.

Hacia 1930, el pensamiento orsiano actúa eventualmente desde París, lo que le permite publicar en francés algunos de sus libros fundamentales, como la *Vida de Goya* y la *Vida de los Reyes Católicos de España*, que reunió en castellano bajo el título general de *Epos de los destinos*. Su personalidad cultural fue reconocida en los medios intelectuales de la corte española, y fue elegido miembro de la Real Academia de la Lengua y de la de Bellas Artes de San Fernando.

Sobrevenida la guerra civil, d'Ors, que ya colaboraba asiduamente en el diario católico «El Debate», se incorporó al bando nacionalista, en el que creyó ver corporeizadas las ideas defensivas de la tradición cultural grecolatina y renacentista. Nombrado Director General de Bellas Artes en 1938, organizó numerosas exposiciones y centros de trabajo que le permitieron prolongar, a nivel nacional,

aquellas iniciativas de difusión cultural que le hicieron famoso en su juventud. Permaneció fiel en todo el tiempo a su tarea periodística, en la que, si bien le restaba lectores su peculiar estilo, teñido en ocasiones de un evidente barroquismo enfático, le proporcionaba en cambio muchas atenciones juveniles el sistematismo de la proyección de sus ideas, que servían en cualquier caso de información general a los jóvenes estudiosos españoles.

En este sentido, su tarea periodística a través de los diarios de Madrid y de Barcelona en que colaboraba nos lo presenta como un soldado en filas de la lucha cultural, en la que permaneció activamente hasta el día de su muerte, sobrevenida en Vilanova i La Geltrú en septiembre de 1954.

Junto a la gran figura de «Xènius», algunos pensadores menores, como Diego Ruiz o Francesc Pujols, significan un intento de elevación intelectual, como interpretación de Cataluña, al modo como en el campo periodístico la realiza Agustí Calvet, que hizo famoso su pseudónimo de «Gaziel».

Los poetas «noucentistes»

Desde el punto de vista orsiano, que es el que priva en este período, Maragall es un autor ya superado, por exceso de elementos románticos —intuitivos o místicos—, y se propugna entonces una poesía gobernada por un cierto «intelectualismo» irónico, que «distancia» al poeta de su propio tema y cuyo nombre más señero es el de Josep Carner. Nacido en 1884, muerto en el exilio en 1970, Carner adopta las conquistas del parnasianismo y del simbolismo francés y se siente conquistado por la delicadeza de matices de la expresión inglesa, de la que es excelente traductor. Su lengua poética, pues, es enormemente rica, flexible, dúctil, armoniosa. Observador de la dulzura mediterránea, contemplador del mundo como espectáculo, si traza en *Els fruits saborosos* un delicioso conjunto de bodegones poé-

ticos dignos de Cézanne, es capaz de felices epigramas de la vida ciudadana barcelonesa (*Auques i ventalls*) o delicadas acuarelas sentimentales (*El cor quiet*). En su madurez ha escrito un ambicioso poema narrativo, de ámbito bíblico, titulado *Nabí*. Con Carner, la lengua lírica de Cataluña alcanza la total madurez expresiva.

Paralela a la obra de Josep Carner, destacaremos la extensa tarea poética (medio centenar de volúmenes) de Josep M.^a López-Picó (1886-1959), cuya evolución general señala el mismo predominio intelectualista por el cual el poeta da siempre la impresión de «gobernar» la expresión, en vez de ser conducido por ella. Su testimonio tiene un sentido católico, en el que, un poco a la manera de Paul Claudel, exalta los valores del dogma, el sentido eclesial, romano y litúrgico de la creencia servido con una noble retórica afirmativa.

No menos enérgica e importante es la personalidad de Josep Maria de Sagarra (1894-1961), quien, a diferencia del sentido cosmopolita y ciudadano de los poetas anteriores, vuelve sus ojos a los espectáculos campesinos (*Cançons d'abril i de novembre*) y marineros (*Cançons de rem i de vela*) y a los temas legendarios (*El Mal Caçador, El comte Arnau*), o escribe magníficos poemas como *Montserrat* y el *Poema de Nadal*. Para ello utiliza una lengua a veces áspera, rural, de enorme expresividad, que le ha permitido crear un teatro que, un poco a la manera de Valle-Inclán, traza grandes retablos poéticos y populares (*Marçal Prior, L'estudiant de Vic, L'hostal de la Glòria*), habiendo ensayado también la dramaturgia de simbolismo moral (*La ferida lluminosa*). Es prosista eficaz, un buen narrador (*All i salobre, Vida privada*) y excelente descriptor de viajes (*Ruta blava*).

Dentro de los modos «noucentistes» que estamos reseñando, cabe señalar nombres tan notables como el de «Guerau de Liost», pseudónimo de Jaume Bofill i Mates (1878-1933), con su doble vertiente emotiva de cantor del Montseny (*La muntanya d'ametistes*) y de creador de un lenguaje

paródico y grotesco (*Sàtires*), ambas de clara estirpe intelectualista, y por lo tanto irónico.

Otros poetas recordables son el malogrado Joaquim Folguera y Joan Arús, éste especialmente destacado en el cultivo del soneto. Finalmente, Ventura Gassol (1893) representa la poesía enfervorizada por el patriotismo.

La novela y la prosa testimonial

La misma orientación cosmopolita y ciudadana, frente al ruralismo de la tradición naturalista, anotamos en la novela novecentista de Carles Soldevila (1892-1967), en cuyas obras (*Eva, Fanny*) intenta acclimatar a la lengua catalana los nuevos procedimientos narrativos, como el monólogo interior y la refracción psicológica de los personajes.

Sin embargo, la tradición de la novela rural y realista nos da un escritor prolífico de fuerte personalidad en Joan Puig i Ferrer (1882-1956), ya citado, que crea un ambicioso ciclo narrativo (*El pelegrí apassionat*); y también en Sebastià Juan Arbó (1902), cuyos tipos y paisajes de la comarca tortosina ha descrito en sus novelas (*Terres de l'Ebre, Tino Costa*).

Finalmente, la novelística entra en un período de madurez expresiva en la obra de Miquel Llor (1894-1966) (*Laura a la ciutat dels sants*, que sitúa en la ciudad de Vic), o por los conseguidos intentos de análisis de la vida en las barriadas barcelonesas llevados a cabo por Mercè Rodoreda (*El carrer de les Camèlies, La plaça del Diamant*). Una interesante vertiente, la del relato humorístico, está representada por Francesc Trabal (*Judita, Hi ha homes que ploren perquè es pon el sol*).

Dentro de la madurez de lo que pudiéramos llamar la decisiva «normalización» de la literatura catalana, debemos reservar un lugar de honor a Josep Pla (1897), ese ampurdanés universal, cuya universalidad se basa precisamente en su fidelidad a los valores autóctonos. Nacido en Palafrugell, Josep Pla es un gozador de la tierra, un dionisiaco de los horizontes familiares. Su

contorno físico y cultural, sus hombres y sus obras de arte, su cotidiano hacer y el decir de cada día, la jugosa realidad sucesiva del vivir campesino, la fuerza evocadora de su gastronomía, todo lo que constituye, en fin, esa realidad compleja que llamamos Cataluña, se nos ofrece en los millares y millares de páginas que han de constituir su *Obra Completa*, en curso de publicación, y que alcanzará, probablemente, los cuarenta volúmenes. Con un substrato humanístico de primer orden y una información, sobre cuanto sucede por el mundo, de primera mano, Pla lo trasiega todo a través de su ironía payesa, de su pagano escepticismo de hombre experimentado que ha pasado una y otra vez a través de su pluma de viejo periodista.

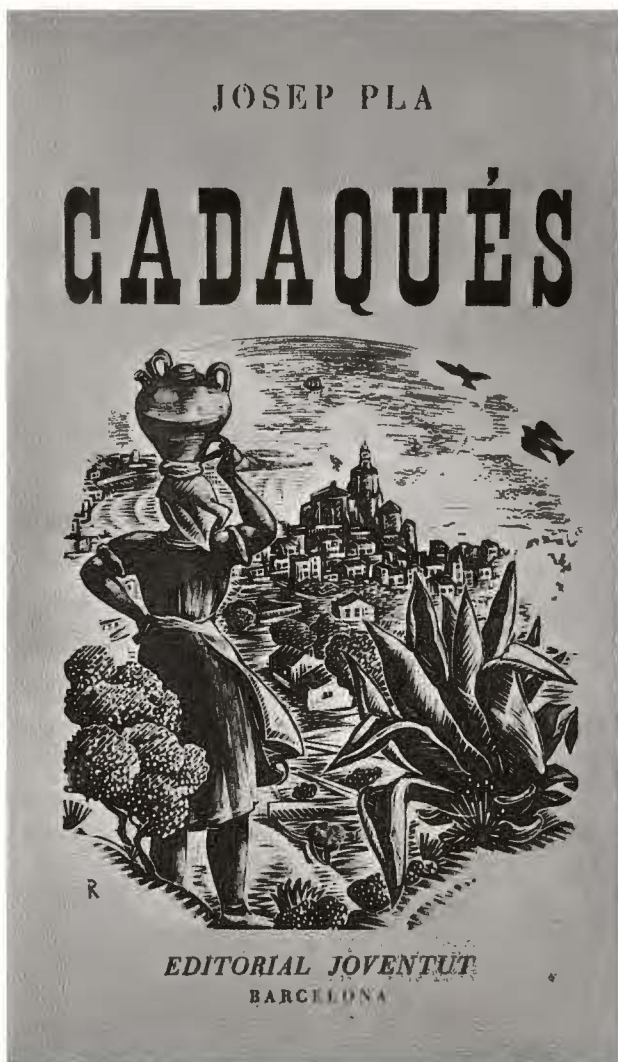
Testimonio, pues, de su país y de su tiempo, y, en cierto modo, un clásico de la literatura catalana actual. Obras suyas muy significativas son *El quadern gris, Coses vistes, Cartes de lluny* y la serie de biografías *Homenots*.

La vertiente ensayística de Josep Pla se centra en estudios de hombres y épocas significativos como Santiago Rusiñol, Manolo Hugué, Joaquim Mir, cuyo contexto cultural analiza admirablemente.

La investigación y el ensayo

En este importante renglón de la cultura catalana son de señalar las obras de Carles Cardó, Josep M.^a Millàs i Vallicrosa, J. Farran i Mayoral, Josep Puig i Cadafalch, Josep Gudiol i Cunill, P. Bosch-Gimpera, Josep Pijoan, Manuel de Montoliu, Joan Amades, J. M.^a Capdevila, Agustí Duran i Sanpere, Ramon d'Abadal, Pompeu Fabra, M. Coll i Alentorn, Pere Coromines, A. Rovira i Virgili, Ferran Soldevila, Ferran Valls i Taberner, Joan Coromines... Complemento de esta tarea normativa es el esfuerzo por reeditar los textos de la literatura catalana medieval en una serie denominada «Els Nostres Clàssics», y el gigantesco plan de la Fundació Bernat Metge, que ofrece los textos clásicos griegos y latinos en su versión

73. Cubierta del libro «Cadaqués», de Josep Pla, publicado en Barcelona en 1947



catalana. Al frente de la colección figuró muchos años Joan Estelrich.

Todo ello no hubiera sido posible sin una preocupación científica que reunió muchos de estos nombres en una importante institución, el Institut d'Estudis Catalans, fundada en 1911 por el futuro presidente de la Mancomunitat Enric Prat de la Riba, una de cuyas secciones, la filológica, llevó a término la normativa de la lengua catalana y de su ortografía, gracias a la labor admirable de Pompeu Fabra (1868-1948).

Dentro de la erudición literaria, destaquemos asimismo el nombre de Jordi Rubió i Balaguer, autor de importantes trabajos bibliográficos.

Obras de expresión castellana

Si, por una parte, la generación «noucentista» depura y ordena el idioma, por otra conlleva mejor el bilingüismo que la generación anterior, fuertemente saturada de ruralismo. Maragall, por ejemplo, ofrecía ya antes de esa generación una amplia obra periodística en excelente prosa castellana, reservándose, como norma, el catalán para la expresión poética. Análoga observación haríamos en relación con Josep Carner y con Josep M.^a de Sagarra. Por lo que se refiere a los novelistas, tanto Carles Soldevila como Sebastià Juan Arbó nos ofrecen una muy notable aportación a la narrativa en castellano. Recordemos,

74. Pla ha dedicado innumerables páginas a estos parajes de la Costa Brava que, como Aigua-xellida, le fueron familiares cuando apenas eran accesibles por tierra y conservaban aún toda su pureza primigenia

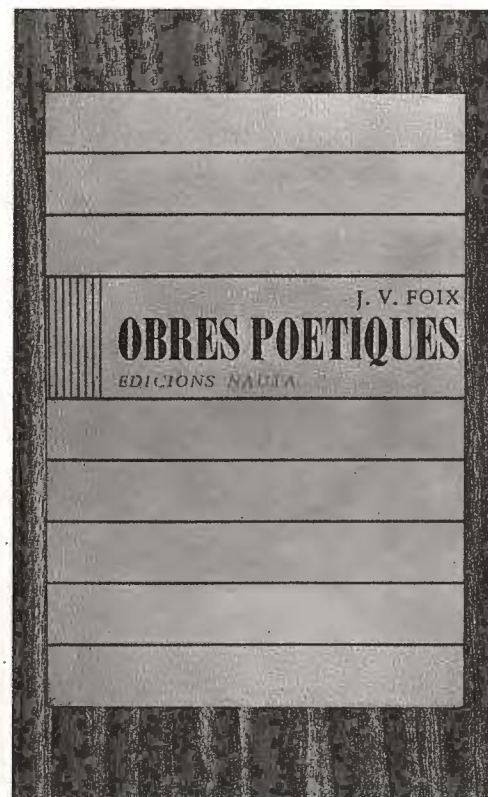


finalmente, el caso de Eugeni d'Ors, quien, a partir de 1920, inicia una importante etapa de escritor en castellano y continúa en Madrid su obra periodística, filosófica y crítica —*Novísimo Glosario*—, hasta convertirse en uno de los maestros del pensamiento peninsular (*El secreto de la filosofía*), con una personal concepción de la historia por medio de las «constantes», que toman el nombre de los «eones» plotinianos, que se repiten a través de las edades, sin que falten expresiones líricas, como en sus *Oraciones para el creyente en los ángeles*. El retorno a los temas radicales de Cataluña le llevó a escribir su libro *Lidia de Cadaqués*, complemento y antípoda de *La Ben Plantada*, retorno espiritual

75. Cubiertas de «L'irradiador del port i les gavines» y «Les conspiracions», de Joan Salvat-Papasseit, publicados en Barcelona respectivamente en 1921 y 1922



76. Cubierta de «Obres poètiques», de J. V. Foix, publicado en Barcelona en 1964



acompañado de un regreso a la «ermita» de Vilanova i La Geltrú, donde se vio rodeado de nuevos catecúmenos que le recordaron en su vejez la atmósfera de admiración que le había rodeado cuando su juventud.

Queda, para terminar, una referencia a algunos escritores, catalanes de cuna, pero de expresión exclusivamente castellana, como Eduardo Marquina, cuyos poemas (*Las vendimias*, 1909) permitirían esquematizar unas constantes mediterráneas. Como sería posible señalar una simpatía hacia la cultura catalana en una obra suya de apariencia «castellanista» como es el caso de *En Flandes se ha puesto el sol*, donde el derecho de expresión de los flamencos sometidos al poderío español se reconoce y se exalta. Este mismo sentido podría, todavía, señalarse en obras dramáticas como *La ermita, la fuente y el río* o *El pobrecito carpintero*, sin desdoro de sus obras de mayor resonancia hispánica como *Teresa de Jesús* o *La Santa Hermandad*.

Dentro de este capítulo señalamos la in-

teresante figura del novelista Bartolomé Soler, cuyos relatos *Marcos Villari*, *Patapalo* o *Karu-Kinká* demuestran brillantemente la posibilidad de utilizar un castellano bruñido y enérgico, lleno de calidades estéticas y dramáticas, reflejando respectivamente ambientes humanos y paisajísticos de Cataluña, Castilla o América del Sur.

La poesía entre el «vanguardismo» y la depuración intelectualista

Los capítulos hasta ahora desarrollados nos dan la noción exacta de la estricta correlación que, en cada momento, se establece entre las estéticas europeas y su reflejo en la literatura catalana. Es obvio, pues, que la expresión estética de Cataluña no se anquilosa en un tradicionalismo, ni se fosiliza en un plano folklórico o rural, sino que ofrece una simbiosis constante en los movimientos universales de la cultura. Más todavía: si una característica

podemos señalar es la de una sensibilidad alertada a cuanto acontece en el exterior, como acabamos de ver al estudiar la «recepción» de los movimientos romántico o modernista. Del mismo modo, registraremos ahora el eco que en Cataluña nos ofrecen las inquietudes que, bajo el rótulo general de «vanguardismo», circulan por los cenáculos europeos por los años de la primera Guerra mundial bajo los nombres de futurismo, dadaísmo y superrealismo y que, en la cultura catalana, tuvieron eco en la prensa periódica y en revistas especializadas como «Trossos» (1917), «L'Àmic de les Arts» (1926-1928), «Hèlix» (1926-1930). Algunos procedimientos de tipografía expresionista como los de Guillaume Apollinaire fueron utilizados por Josep Maria Junoy (1887-1955) en sus *Poemes i cal·ligrames* (1920); ciertas formas de creacionismo, en el libro de Joan Pérez Jorba *Turmell i el bosc en flames* (1921).

Pero la figura más significativa de este fervor vanguardista es, sin duda, Joan

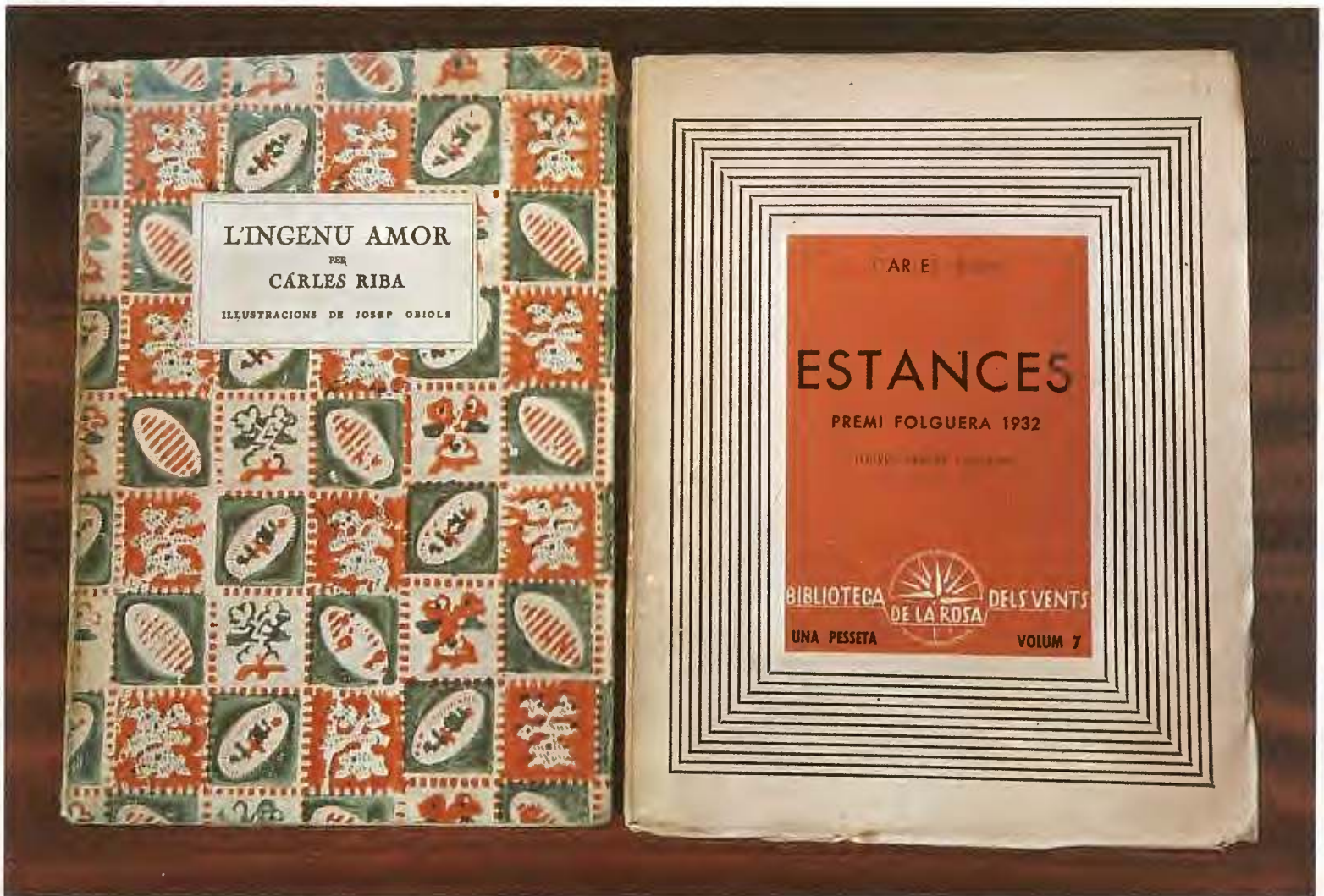
Salvat-Papasseit (1894-1924), que utiliza la temática del mundo «futurista» (*Poema en ondes hertzianes* [1919], *L'irradiador del port i les gavines* [1925]), uniéndolo a una ternura hacia las gentes humildes y suburbanas, defendidas en el campo social en su libro en castellano *Humo de fábrica*. Parecido entusiasmo por las nuevas estéticas registramos en la obra de Sebastià Sánchez-Juan: *Fluid* (1924), *Constel·lacions* (1927), *Cua de gall* (1929).

De esta lista de nombres y títulos se deduce la puesta en órbita de una estética que deja resueltamente atrás la tradición maragalliana y que conecta con las inquietudes del momento europeo, con unos elementos privativos de la estética

peninsular que nos permite establecer algunos paralelismos de considerable valor didáctico. Así, lo que en la literatura castellana está significado por el nombre de neopopularista (Lorca, Alberti), es decir, de un popularismo inserto en audacias metafóricas muy avanzadas, está representado en la poesía catalana por Tomàs Garcés (1901) con su libro *Vint cançons* (1923).

Por lo que se refiere a la dicción superrealista (segunda etapa de Lorca-Alberti) Cataluña ofrece la de J. V. Foix (1894). Su obra es, en su conjunto, una prodigiosa versión —en prosa poética, muchas veces ritmada, y en verso modernísimo de resonancias antiguas (Petrarca, Ausias

March)— de un riquísimo mundo onírico recogido en sus libros *Gertrudis* (1927), *KRTU* (1932), *L'estrella d'en Perris* (1963), en prosa poemática; *Sol i de dol* (1947), *On he deixat les claus* (1953) en verso. Lo que da carácter a estos textos, y a otros de comentario sociocultural (*Diari 1918*, *Allò que no diu «La Vanguardia»*, *Els lloms transparents*) es su léxico extraído de la lengua medieval, del uso coloquial campesino, o de creación personalísima del escritor, fundado en una dicción tensa y altamente poética. En algunos poemas de Navidad recogidos en el volumen *Onze Nadals i un Cap d'Any* (1960) realiza verdaderos hallazgos de musicalidad en el lenguaje. Pero es su sentido de lo fantás-



tico, de lo creado en el mundo de la absoluta irrealidad del sueño lo que da a J. V. Foix una categoría de magisterio indiscutible.

Si los modos expresivos de J. V. Foix lo aproximan a los modos superrealistas, la poesía de Carles Riba (1893-1959) nos da el reflejo de los modos intelectualistas representados en Francia por Paul Valéry y en la literatura castellana por Jorge Guillén. La poesía de Riba, iniciada con su libro *Estances*, se prolongó después de la guerra civil con un libro impresionante que narra las emociones del exilio: *Elegies de Bierville* (1942). Al lado de Carles Riba merece una mención de honor su esposa Clementina Arderiu (1893-1976), delicadísima creadora de un lirismo dentro de la línea «noucentista» de Josep Carner. Una referencia parece justa a otra delicada obra poética: la de Marià Manent (1898), fino intérprete de la poesía china.

Dentro de esta línea cabe citar también la poesía de Joan Vinyoli, de depurado intelectualismo; la de Joan Teixidor, delicadamente elegíaca; la de Josep Janés i Olivé, finamente conceptual, y la de Joan Oliver (1899) (que utiliza a veces el pseudónimo Pere Quart), de enorme riqueza temática, en la que no falta una expresión humorística muy personal (*Bestiari*, *Terra de naufragis*).

Figura curiosa de este período es la de Agustí Escclasans (1895-1967), que puso en práctica su sistema de «ritmología» en su abundante obra poética.

La guerra civil y su implicación cultural

La guerra civil española de 1936-1939 había de tener, fatalmente, implicaciones culturales. La doctrina del bando vencedor, servidor de una mística nacionalista unitaria, arrastró, en la pasión de la lucha, a una acción represiva de la expresión literaria en lengua catalana, lo que provocó en los primeros años de la posguerra un mutismo, próximo al colapso, de una literatura que sólo pervivía en los grupos de exiliados que editaban revistas en al-

gunos países de América, publicaban allí sus libros y celebraban simbólicamente la fiesta de los Jocs Florals. Hacia 1946, de una manera tímida, comienzan a aparecer ediciones de «clásicos de la Renaixença» (especialmente Verdaguer) y, desde este momento, con una tenacidad admirable, los escritores catalanes han ido reconquistando todos los terrenos de la expresión literaria, en el plano de la creación original y en el de la tarea traductoria. En los actuales momentos el *Catàleg de llibres en català*, publicado por el I.N.L.E., ofrece más de cinco mil títulos. La lengua catalana es, de nuevo, un amplio instrumento de expresión cultural.

Espriu y las tendencias posteriores en la poesía

La figura que centra esta nueva etapa de la literatura catalana es, sin duda, la de Salvador Espriu (1913), cuya obra juvenil, especialmente narrativa (*Laia*, *Miratge a Citera*), es anterior a la guerra civil. El análisis patético de la situación posbélica a través de metáforas transparentes le lleva a escribir —canalizando la producción hacia la poesía y el teatro— sus obras *Primera història d'Esther* (1948), *Antígona* (1955), *La pell de brau* (1960), donde resonancias clásicas y bíblicas unidas a descensos expresivos de tipo esperpéntico evocan el horizonte de nuestra circunstancia cívica y cultural. La meditación sobre la muerte y las referencias constantes al paso del tiempo, a través de sus recuerdos infantiles en Arenys (Sinera), le llevan a sus singulares expresiones poemáticas (*Cementiri de Sinera*, *El caminant i el mur*, *Final del laberint*, *Llibre de Sinera*). A todo ello hay que sumar la peculiaridad de su lenguaje sutilizador.

Centrado en la obra de Espriu podemos analizar todo un despliegue de actitudes, que va desde la invención irónica de Carles Fages de Climent al intimismo emotivo de Màrius Torres (muerto durante la guerra civil), al barroquismo visionario de Agustí Bartra y al «venecianismo» de Pere Gimferrer, pasando por las voces

auténticas de Josep Palau i Fabre (*Poemes de l'alquimista*), Jordi Sarsanedas, Albert Manent, Lluís Gassó. Un notable intento de restauración retórica a gran escala nos la ofrece el poema *L'esposa de l'anyell*, intento de poema épico sobre la Iglesia de Miquel Melendres. La voluntad de renovación formal y temática más avanzada nos la ofrece Joan Brossa, en el que coincide un cierto «parnasianismo» con toda clase de audacias expresivas (*Poesia rasa*). Dentro de estas tendencias renovadoras situaríamos también las experiencias líricas de Gabriel Ferrater (*Da nucs pueris*), Guillem Viladot, Josep Ram Bach, Xavier Miquel i Padró, Ramon Canals i Guilera, Joan Argenté, etc. Recordemos que la obra de algunos poetas anteriores a la guerra como J. V. Foix, Joan Oliver, Tomàs Garcés, Marià Manent, Joan Teixidor, continúa en pleno desarrollo evolutivo.

La novela actual

La gran tradición narrativa de la literatura catalana prosigue, en primer lugar, en la ambiciosa figura de Manuel de Pedrolo (1918), que ordena sus relatos en forma cíclica, como en *Temps obert*, y cuya temática es tan amplia como la proliferación de sus textos. Xavier Benguerel (1905) se destaca por la autenticidad documentada de sus relatos del vivir humilde (*Suburbi*; *Gorra de plat*); J. M.^a Espinàs (1927) por sus novelas *Tots som iguals*, *Combat de nit*; M.^a Aurèlia Capmany (1918) con, entre varias otras, *Un lloc entre els morts* y *Betúlia*. Algunos de estos escritores aportan su temática de la guerra civil, como Joan Sales (*Incerta glòria*) o Estanislau Torres (*La batalla del Ebre*). La novela de invención, la creación fantástica nos ofrece en Joan Perucho obras como *Les històries naturals* i *Llibre de Cavalleries*, dignas de las mejores páginas de Álvaro Cunqueiro. Anotemos asimismo nombres como los de Vicenç Riera Llorca, Avel·lí Artís-Gener, Jordi Sarsanedas, Ramon Folch i Camarasa, Teresa Pàmies, Montserrat Roig y Terenci Moix.

78. Cubierta de «Bestiari», de Pere Quart, publicado en Barcelona en 1937, con ilustraciones de Xavier Nogués

79. Cubierta de «La pell de brau», de Salvador Espriu, publicado en Barcelona en 1960



Las últimas experiencias escénicas

Las experiencias escénicas de estos últimos años se apoyan en las tendencias más recientes en cuanto al montaje y decoración de las obras que han hallado ímpetu renovador en Ricard Salvat, Antoni Chic, J. M. Loperena y otros. Las exigencias de esta nueva estética dejan de lado la dramaturgia poetizada típica en la obra de Josep Maria de Sagarra, para acudir al despliegue expresionista de las producciones líricas (Espriu, Oliver) o de géneros próximos a la sátira esperpéntica, como en Jordi Teixidor (*El retaule del flautista, La jungla sentimental*).

El pensamiento

El análisis cultural de la problemática catalana ha ocupado, finalmente, la pluma de pensadores como Josep Ferrater Mora (*Les formes de la vida catalana*), de críticos y ensayistas como Maurici Serrahima, Miquel Arimany, J. M.^a Poblet, J. M.^a Castellet, Joan Triadú, Joaquim Molas, Rafael Tasis i Marca, Domènec Guansé... En el plano de la erudición literaria, debemos destacar a Martí de Riquer (1914), y en el de la adaptación a la analítica económica en el estudio de la historia a Jaume Vicens Vives (1912-1962), cuyas ideas se sintetizan en el libro *Notícia de Catalunya*.

Entre el bilingüismo más o menos circunstancial y la literatura de expresión castellana

Corresponde ahora hacer referencia a los escritores de Cataluña de expresión bilingüe y castellana. La circunstancia cultural del Principado, la actitud de grandes órganos de prensa y de importantes casas editoriales, el trauma espiritual de la guerra civil y la iniciativa de situar en Barcelona grandes premios literarios, como el «Nadal» o el «Planeta» para novela y el «Juan Boscán» o el «Maldoror», para poesía, convierten este foco ciudadano en punto neurálgico por el que pasa el meridiano de la literatura hispánica de

expresión castellana, conservando una difusa capitalidad que ha hecho que los grandes escritores hispanoamericanos, desde Rubén Darío, Vargas Vila o José Enrique Rodó hasta García Márquez o Vargas Llosa hayan querido iniciarse a la gran industria editorial barcelonesa. Todo ello debe conjugarse con la afirmación estampada al comenzar este trabajo, según la cual la expresión multisecular en lengua castellana asegura, por tal conducto, la difusión transcontinental de su mensaje. En los casos de bilingüismo, especialmente, un Maragall o un Eugeni d'Ors han hecho posible la transmisión y aun la comprensión de aquellos elementos caracterizadores de la cultura específica de Cataluña.

En el campo de la creación literaria, el ejemplo de Sebastià Juan Arbó, gran novelista de las *Terres de l'Ebre* (*Tierras del Ebro* en su traducción castellana), prolonga su actualidad en sus novelas en castellano (*Tino Costa*), así como en sus excelentes biografías de Cervantes o de Baroja. En castellano, a partir de 1939, se produce la ingente obra novelística de Ignacio Agustí (1913-1974), cuyo ciclo novelístico *La ceniza fue árbol* incluye los famosos episodios *Mariona Rebull*, *El viudo Rius*, *Desiderio* y *Guerra civil*, en los que expone la genealogía, a lo largo de un siglo, de una familia de industriales barceloneses. A idéntico nivel de popularidad debemos colocar la no menos potente creación novelística de José María Gironella, cuyo ciclo narrativo más importante se sitúa en torno a la contienda española de 1936-1939: *Los cipreses creen en Dios*, *Un millón de muertos*, *Ha estallado la paz*, prosiguiendo por el análisis de los conflictos generacionales de la posguerra en su novela *Condenados a vivir*. Otros relatos suyos, de género narrativo (*La marea*, *Los fantasmas de mi cerebro*) y de relatos de viajes (*En Asia se muere bajo las estrellas*) se apoyan en sus indudables condiciones para la descripción de peripecias humanas. Dentro del campo de la novelística, tenemos otros excelentes ejemplos, que suponen una admirable continuidad, en narradores como Julio Manegat, a la vez

ágil inventor y excelente narrador (*La ciudad amarilla*); Francisco Candel, el trepidante descubridor del mundo suburbial barcelonés (*Donde la ciudad cambia su nombre*); Joan Perucho, a quien ya hemos citado por su producción catalana y que garantiza en su *Galería de espejos sin fondo* sus cualidades de narrador en castellano; Andrés Bosch, excelente descriptor de costumbres deportivas y novelista destacado (*La noche, Homenaje privado*); Luis Romero, fulgurante vencedor del Premio Nadal con *La Noria*, y que ha mantenido su prestigio también en el campo de la historia de nuestra guerra civil (*Tres días de julio*); Juan Goytisolo, que aporta nuevas técnicas y nueva intencionalidad sociopolítica con sus novelas *Juegos de manos* y *Fin de fiesta*; y Juan Marsé, con su carga desmitificadora (*Últimas tardes con Teresa, Si te dicen que caí*).

En el campo del relato humorístico destaca la extensa obra imaginativa y humorística de Noel Clarasó.

Anotemos, para terminar, los nombres de algunas escritoras; entre ellas, el de Elisabeth Mulder, que había obtenido ya estimación antes de nuestra guerra civil (*El novio de la muerte, El hombre que acabó en las islas*). En la literatura novelística posterior, los nombres más importantes son los de Ana María Matute, cuyos relatos, como *Fiesta al Noroeste* (1953), *Los hijos muertos* (1958) y *Primera memoria* (1959) están impregnados de emoción y de poesía; Mercedes Salisachs, tan buena observadora vital en *Carrera intermedia, Una mujer llega al pueblo*; Carmen Kurtz, autora de *El desconocido, En la oscuridad*, entre otras obras; Susana March, tan feliz colaboradora en los *Episodios Nacionales Contemporáneos*, que redacta su marido Ricardo Fernández de la Reguera; Concha Alós, excelente narradora en su novela *Los enanos*. Y no sería extravagante una mención a Carmen Laforet, formada en Barcelona (si bien canaria de origen) donde centra su famoso relato *Nada*.

Paralelamente a la expresión novelística, Cataluña ofrece un excelente elenco de escritores en verso. Dentro de la llamada generación de 1936, podemos anotar los

nombres de Félix Ros, uno de nuestros más finos y decantados poetas barroquizantes, y de Fernando Gutiérrez, cuyo estupendo esfuerzo de traductor clásico se corona con una obra de creación justamente galardonada. Otra voz de enorme autenticidad emotiva es la de José Cruset, que acredita una temblorosa delicadeza lírica en sus obras poéticas. Y una fina expresión de poesía nos ofrece Rafael Santos Torroella. Dentro del creativismo, con una vertiente superrealista y una alta potencia de inspiración se nos muestra la obra de Juan Eduardo Cirlot, que nos ofreció en sus últimas producciones admirables ensayos de juegos retóricos. Las generaciones poéticas posteriores a la guerra civil nos dan figuras de interés, como Jaime Ferrán, estudioso de Maragall y de «Xènius», de excelente registro lírico; Alfonso Costafreda, que prolonga una noble tradición de poesía; Enrique Badosa, que ensaya el juego arcaizante e irónico; como Francisco Sitjà, de finas tonalidades emotivas, o como Pere Gimferrer, que en su libro *Arde el mar*, inicia lo que se ha llamado «venecianismo» dentro de la poesía castellana de hoy, antes de expresar su firme registro en catalán. Dentro de esta tendencia minoritaria recordemos a Jaime Gil de Biedma. En el campo de la poesía de preocupación social, debemos reseñar los nombres de José Agustín Goytisolo y de Carlos Barral. Este esquema panorámico no puede cerrarse sin una alusión a la poesía de carácter religioso en que cobran nivel de excelencia Ramón Castelltort y Juan Bautista Bertrán.

La aportación de los escritores de Cataluña a la escena castellana contemporánea tiene un nombre destacado: el de Jaime Salom, cuya extensa obra oscila entre lo melodramático y lo patético (*La casa de las chivas, El baúl de los disfraces, La noche de los cien pájaros*).

Periodismo, ensayo, investigación

La importancia de Cataluña en el campo de la iniciativa editorial se centra en re-

vistas («Destino», «El ciervo», «Mundo» y en catalán «Presència» y «Serra d'Or», publicada esta última al amparo de la Abadía de Montserrat) y publicaciones diarias («La Vanguardia», «Diario de Barcelona», «El Correo Catalán», «Telexprés», «El Noticiero Universal» y en los últimos tiempos el catalán «Avui») con una excelente nómina de escritores que se expresan alternativamente en catalán o en castellano, o se ejercitan en una expresión bilingüe, como Josep Pla (el gran escritor en lengua catalana), Néstor Luján, Antoni Vilanova, Sebastià Gasch, Josep Palau, Llorenç Gomis, Joan Gomis, Albert Mallofré, Mariano Fontrodona, Ángel Zúñiga, Josep M.^a Massip, Rosend Llates, Maurici Serrahima, Miquel Masriera, Salvador Pàniker, Albert Manent, Juan Ramón Masoliver, Lluís Permanyer, Josep M.^a Espinàs, José Cruset, Octavi Saltor, Laureano Bonet, Salvador Clotas, Joan de Sagarra...

En el campo del ensayo filológico y de la investigación literaria citaremos, además de J. Rubio i Balaguer y Martí de Riquer, a Lluís Nicolau d'Olwer, Samuel Gili Gaya, Carlos Clavería, Ramon Aramon i Serra, A. Badia i Margarit, Antoni Co-

mas, Josep Romeu i Figueras, entre otros. En el campo de la historia, recordaremos a los grandes investigadores: J. Puig i Cadafalch, Pere Bosch Gimpera, Ferran Soldevila, Lluís Pericot, Jaume Vicens Vives, J. de C. Serra i Ràfols, J. Maluquer de Motes, Miquel Tarradell, Joan Reglà, M. de Palol, Antoni Jutglar, etcétera.

En el mundo del pensamiento filosófico, los nombres de Tomàs y Joaquim Carre-ras Artau, J. Serra Hunter, Joan Creixells, J. Ferrater Mora, Jaume Bofill, X. Rubert de Ventós...

La diáspora cultural

Los numerosos intelectuales catalanes emigrados como consecuencia del desenlace de la contienda civil crearon una auténtica literatura catalana en el exilio, cuyos focos principales fueron México, Caracas, Bogotá, Buenos Aires, Santo Domingo y Santiago de Chile, y en cuyos centros universitarios actuarían eficazmente. Lejos de su tierra, supieron mantener viva la cultura catalana en tiempos de drástica represión de la misma en el propio país. Y de ello dan fe las innumerables publi-

caciones en catalán (libros de todo tipo, revistas, etc.) que vieron la luz en el extranjero durante aquellos años. A los expresados grupos corresponde la misión de continuar la fiesta de los Jocs Florals, hasta su definitiva restauración en Barcelona (1974). Por otro lado, es interesante anotar que, en sus producciones, aparece a veces una temática hispanoamericana que anteriormente no existía en la literatura catalana. Así, Josep Carner, en su obra *El ben cofat* utiliza un asunto de la mitología mejicana. Muchos novelistas exiliados, como Pere Calders, Ferran de Pol, Odó Hurtado, V. Riera Llorca, sitúan sus relatos en las tierras de América. La figura más notable dentro de esta temática, en el terreno de la lírica, es sin duda la de Agustí Bartra, poeta de considerable ambición retórica. Paralelamente, este interés por lo americano aparece asimismo en no pocos universitarios catalanes de la emigración, que aportan su preparación intelectual a temas de Ultramar. Así Pau Vila, Lluís Nicolau d'Olwer, Pere Grases, Rodolf Llorens, Josep Miquel i Vergés, J. B. Garcia Bacca, Eduard Nicol, Joaquim Xirau, Domènec Casanovas, entre otros.

1. Por respeto a la cultura de nuestros lectores no insistiremos en el hecho de que la expresión literaria en lengua catalana no se circunscribe a las comarcas que constituyen el Principado de Cataluña, sino que su estudio debe realizarse conjuntamente con aquellas literaturas que, como la valenciana y la balear, evolucionan fraternalmente unidas y que en esta obra son objeto de atención exenta en otros volúmenes.

2. Deseo añadir que este criterio coincide exactamente con la opinión del autor, quien, en forma reiterada, ha reclamado la consideración de literatura catalana para cualquier expresión del espíritu de Cataluña, de acuerdo con el criterio formulado por ilustres personalidades que, como Jordi Rubió i Balaguer, estiman que «ha sido y es cultura catalana toda manifestación de nuestro espíritu primordial y esencialmente en catalán; pero subsidiariamente en otras lenguas». Es obligado decir, sin embargo, que tiene muchos valedores el criterio contrario, según el cual sólo debe considerarse como literatura catalana la que se expresa en catalán, lo que plantea numerosos problemas, puesto que no sólo escinde en dos grupos la producción literaria que surge en Cataluña, sino que en ocasiones discrimina en un escritor dos actividades. Grandes creadores como Maragall, d'Ors, Carner, han escrito alternativamente en las dos lenguas. Prescindir de su producción castellana, de acuerdo con el criterio mencionado, es mutilar su personalidad. La cuestión es, pues, muy ardua y se plantea también en las demás regiones bilingües de España. En Galicia, por ejemplo, donde la exigencia lingüística vernácula para la consideración de una literatura gallega es sustentada, entre otros, por A. Carballo Calero.

3. Que existe un factor político en el juego de estas anomalías lo demuestra, en relación con el segundo ejemplo, el caso de Portugal, cuya independencia política asegura la continuidad de una expresión lingüística y literaria que corre paralelamente a la evolución de la Literatura castellana y de las demás literaturas.

4. Con todo, la interrogación queda en pie: ¿fue exclusiva o preferentemente política la defeción de los catalanes hacia la lengua? Por supuesto, no podríamos aducir medidas legislativas, emanadas del «poder central», tal como luego las encontraremos en Felipe V. Ni la historiografía catalanista más exaltada ha podido hallar instrumentos de coacción o de represión en este período.

5. *Historia de la Literatura Catalana, III*, pp. 574 y 575. No basta, en efecto, con que un grupo de palatinos hable un idioma distinto para éste imponerse. Ni los nobles alemanes que acompañaron a Carlos I ni los franceses que vinieron con Felipe V hicieron que los castellanos se pusieran a escribir en alemán o en francés. La observación procede de un historiador muy vinculado a Cataluña, RAMON D'ABADAL, y es recogida por MENÉNDEZ PIDAL: *Historia de España*, XV, p. 157.

6. Los primeros estudios sobre Vicens García proceden de dos folletos publicados en 1879 y 1883 por JOAQUIM RUBIÓ I ORS. Una interpretación actual del tema en G. DÍAZ-PLAJA: *De literatura catalana*. Barcelona 1956.

7. *Vid. L'Acadèmia Desconfiada y sos acadèmichs*, por JOSEPH R. CARRERAS I BULBENA. Barcelona 1922.

8. *Vid. JOSEP M.^a DE CASACUBERTA: Documents per a la història externa de la llengua catalana en l'època de la decadència*, en «Revista de Catalunya», noviembre de 1925.

9. *Vid.*, por ejemplo, G. DÍAZ-PLAJA: *Una polèmica sobre el català a les darreries del segle XVIII*, en «Estudis Universitaris Catalans». 1934.

10. *Vid. G. DÍAZ-PLAJA: Pre-romanticisme i pre-renaixença*, en «Revista de Catalunya». 1934. Rep. en *De literatura catalana*. Barcelona 1956. La lengua catalana seguía utilizándose como lengua coloquial y como instrumento de recuerdos personales. *Vid.*, por ejemplo, las de-

liciosas *Memories del Baró de Maldà*. Ed. Selecta, Barcelona.

11. *Vid. G. DÍAZ-PLAJA: Gustavo Adolfo Bécquer. Obras, edición y prólogo*, pp. 51-53. Ed. Vergara, Barcelona 1962.

12. Lo era en apariencia, puesto que fue compuesto con ocasión de felicitar Aribau en su onomástica al banquero catalán Gaspar Remisa, residente en Madrid.

13. *Vid. J. M. CAPDEVILA: Algunes influències sobre l'estètica de Maragall*. «Revista de Catalunya», marzo 1938.

14. JOSEP PIJOAN: *La vida de Maragall*, en «Cataluña», 22 de junio de 1912.

15. *Ibid.*

16. RIQUER-VALVERDE: *Historia de la Literatura Universal*, III, p. 206.

17. No significamos con ello la filiación íntegramente modernista de Maragall, pero sí su proximidad y sus lógicas zonas de contagio, ya que, como hemos dicho más arriba, el gran poeta está en el ángulo de unión entre la tradición ochocentista y lo que se llama «modernismo» primero y «novecentismo» después.

18. Da la fecha J. L. MARFANY en el trabajo *Política i economia a la Catalunya del segle XX*. Recerques Z. Ariel, Barcelona 1972.

19. La versión satírica de este enfrentamiento generacional aparece en la obra *L'auca del Senyor Esteve* donde se nos explican las angustias de un joven pintor en el seno de una familia de tenderos.

20. En el Diccionario Bompiani, I, p. 363, Ugo Dèttore reconoce la anticipación orsiana del mote (1906) y sus repercusiones americanas (Buenos Aires 1916) y europeas (Italia 1922). Desde Italia, en efecto, Massimo Bontempelli lanzó la consigna de un movimiento novecentista.

ARTE

El Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico

Joan Ainaud de Lasarte

Director de los Museos de Arte de Barcelona

1. Azulejos catalanes policromos
(1710). Pormenor del plafón llamado
de «La xocolatada», procedente de Alella.
Museo de Cerámica, Barcelona



2. Torre Pallaresa, cerca de Santa Coloma de Gramenet (Barcelona)



Parece evidente que si en el primer tomo dedicado a Cataluña la máxima atención se centra en el románico y el gótico, en el segundo deba suceder algo parecido en cuanto al arte que se desarrolla desde el Modernismo para acá, por una doble consideración en la que estimo debe equilibrarse no sólo el interés local —que no por ello deja de ser auténtico— sino la trascendencia más allá de este ámbito e incluso en una extensa proyección exterior en casos como Gaudí, Miró, Dalí o Tàpies, por ejemplo.

Todo ello sin olvido de las alusiones y el estudio indispensable de materias o períodos que, aunque valiosos, han sido menos divulgados, tales como la pintura del siglo xvi o la escultura barroca.

Puede afirmarse que el arte del Renacimiento no se difunde plenamente en Cataluña hasta los primeros años del siglo xvi. No quiero decir con esto que no existan indicios o precedentes más antiguos, a los que voy a referirme a continuación, sino que tal plenitud no se da en fecha anterior. Intentaré, naturalmente, exponer los motivos que a mi modo de ver explican tal situación, que puede calificarse de retardataria no sólo si la comparamos con lo que acontece en Italia, sino incluso en relación con la propia Valencia.

Un primer factor de atraso podríamos señalarlo en el cambio de dinastía a principios del siglo xv, seguido de una serie de rupturas, entre ellas el traslado de la corte a Nápoles, y las guerras civiles del siglo xv con sus profundos trastornos sociales y económicos, la expulsión de los judíos con dos etapas cruciales (supresión violenta de la comunidad de Barcelona en 1391, expulsión general en 1493); cambios radicales como los que trae consigo la introducción de la nueva Inquisición en 1483, y la alteración total de las relaciones económicas anteriores: presencia y expansión turca en el Mediterráneo que aniquila las vías tradicionales del comercio catalán en África y Oriente; apertura compensadora de las vías atlánticas para los reinos peninsulares de Portugal y Castilla pero prohibición —grave-

mente discriminatoria— del acceso normal a ellas para los catalanes.

Frente a esta masa aplastante de elementos negativos conviene apuntar los indicios de signo positivo: el interés por la antigüedad clásica y en general la actitud humanística, que llega al coleccionismo numismático o a la transcripción o recolección de lápidas y estatuas romanas, alcanza a los pocos príncipes más o menos arraigados en el país —el más expresivo fue sin duda el príncipe Carlos de Viana († 1461), primogénito de Juan II—, a notarios o curiales como los archiveros reales Jaume García y Pere Miquel Carbonell, y altos dignatarios eclesiásticos entre los que sobresale el obispo de Gerona Joan de Margarit y el arcediano mayor de Barcelona Lluís Desplà. Corresponsal de Carbonell, fue un verdadero humanista Jeroni de Pau (sobrino de Aristòtil de Pau, de nombre ya de por sí sobradamente significativo).

Todos ellos demuestran una vinculación más o menos estrecha con Italia, y en especial a partir de contactos directos o indirectos con la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo († 1458), crisol y lugar de cruce no sólo de corrientes culturales italianas e hispánicas sino también de presencia del naturalismo flamenco, de raíz tan distinta.

Así se comprende que Carbonell, quien poseía incunables y manuscritos de letra humanística, algunos de los cuales fueron elaborados por él mismo (por ejemplo un código de Salustio de 1472), hubiera adquirido en Barcelona en 1470 algunos libros escritos en Nápoles por uno de los calígrafos catalanes al servicio de Alfonso, Gabriel Altadell, y que en 1505 describa un lienzo de tema profano que compró el año anterior. En él, a juzgar por un texto descriptivo, se mezclaba el gusto italiano renacentista con el interés de los flamencos por las escenas de género: una dama que salía desnuda del baño, con un galán que la abrazaba, otro personaje que tocaba un órgano mientras otros le escuchaban y un gato que tocaba un laúd ante la mesa en la que comían aquellos espectadores.

Recordemos que por lo menos a partir de 1473 está probada la actividad en Barcelona de impresores alemanes con tipos de imprenta de carácter humanístico o renacentista, empleado paralelamente a la letra gótica, y a medida que avanza el siglo xvi se hace más frecuente en las cláusulas de los contratos artísticos la condición de que las obras se realicen «al romano», es decir, al modo romano o clásico, y no sólo en la capital catalana sino en otras ciudades, tal el caso de Vic.

En líneas generales puede decirse que el arte del Renacimiento se caracteriza en Cataluña por la superposición de unos factores tradicionales y la convergencia de otra serie de elementos exteriores, todo ello dentro de un contexto sociopolítico bien definido.

El país, después de la crisis de la guerra civil, iniciada en 1460 pero precedida o acompañada de otros elementos conflictivos (cambio de dinastía, alteración de la normalidad en el comercio del Mediterráneo oriental y meridional por obra de turcos y berberiscos), no alcanza la entera liberación territorial hasta la reconquista en 1493 de los territorios del Rosellón y Cerdeña que Juan II († 1479) había entregado al rey de Francia en prenda de una desleal e interesada «neutralidad» en la vertiente internacional del conflicto bélico.

El reinado de Fernando el Católico, como ya se dijo, no representó para Cataluña ninguna ventaja de cara a América, pero hizo ampliar los contactos con los Estados de la Corona de Castilla, con Portugal y con los dominios italianos (Sicilia, Nápoles, Milán), al mismo tiempo que se incrementaba la presencia en el Principado de artistas y funcionarios castellanos y portugueses. Este hecho no hizo más que aumentar en el reinado del emperador Carlos V, en el que la circulación internacional se manifiesta también con el auge de alemanes, flamencos, holandeses y la llegada de gran número de franceses, ya sea por relaciones artísticas o comerciales —la Feria de Lyon o los impresores y editores que en Francia, Venecia, Roma o España aseguraban esta

3. Puerta plateresca de la casa Gralla, Barcelona (fotografía anterior al derribo)

5. Patio interior de la «Casa Gran». Siglos XVI-XVII. Riner (Solsona)

4. Jeroni Sanxo (1559). Fachada de la capilla de Santa Maria la Vella en la catedral de Lérida





circulación cultural—, sin olvidar los desplazamientos de sectores enteros de población —clerecía, artesanos de la construcción—, refugiados en muchos lugares de Cataluña como consecuencia de las guerras de religión que asolaron el territorio francés hasta el reinado de Enrique IV.

ARQUITECTURA

Internacionalismo y relativa riqueza, sobre una base muy tradicional, apegada a la artesanía gótica, sin el contrapeso de la corte —alejada de Cataluña de modo

prácticamente definitivo— y con un drenaje permanente de la aristocracia hacia Toledo, Madrid o Valladolid, aunque persistiera el mecenazgo más o menos fluctuante de algunas grandes familias (Cardona, Montcada, Pinós, Centelles).

Veamos qué sucede con la arquitectura y la escultura monumental del período plateresco, en las que las novedades ornamentales se superponen a una base estructural todavía gótica.

Este hecho podría ejemplificarse en centenares de casas y palacios en toda Cataluña. Recordemos, para el caso concreto de Barcelona, la casa Gralla, construida hacia 1518, de la que queda el patio, de estructura gótica y de ornamentación re-

nacentista, siendo la gran fachada principal conocida por fotografías (fig. 3), y el edificio de Santa Coloma de Gramenet, conocido por el nombre de Torre Pallaresa, con patio (fig. 2). Cerca de la catedral de Barcelona, la Casa de l'Ardiaca, que tiene puerta plateresca añadida en tiempo del arcediano Lluís Desplà, mecenas de las artes y coleccionador de antigüedades romanas. Son de parecido estilo otras muchas puertas, como la del Clos de la Torre, en Badalona, la de la iglesia de Sant Miquel, en Barcelona, con pilastras de grutescos renacentistas finamente esculpidos por el francés René Ducloux hacia 1516 o la fachada del antiguo Hospital barcelonés en la calle del mismo nombre.

7. Claustro del convento de los mercedarios, hoy Capitanía General en Barcelona. Atribuible a Jeroni Santacana



8. Claustro de la casa de Convalecencia de Barcelona



La arquitectura estuvo unas veces en manos de empresarios dedicados esencialmente a la construcción en madera y otras de los especialistas en la manipulación de la piedra, aunque fueron contados los intercambios entre ambos grupos, favorecidos por la existencia de varios centros de labra de piedra que proseguían a menudo tradiciones medievales: Barcelona con las canteras de arenisca de Montjuïc, Gerona con su afamado centro de elaboración de la caliza numulítica gris, de excepcional finura y resistencia, Tarragona y Tortosa con su *llisós* negro o los jaspes rojos, y las comarcas vecinas a Lérida con las canteras de arenisca de grano fino de Arbeca y sus inmediacio-

nes. Al alabastro de Beuda en el Pirineo gerundense, se añadió el de Sarral, cerca de Tarragona, aparte de mármoles rojos o grises del Conflent o del Rosellón y del mármol blanco de Carrara.

En Barcelona, el Palau del Lloctinent o Virrey, actual sede del Archivo de la Corona de Aragón, cuya construcción fue dirigida por Antoni Carbonell, muestra un evidente eclecticismo en su gran puerta adovelada lisa, sus ventanas de fino guardapolvo que a la vez mantienen y renuevan las tradiciones góticas, y el patio con galerías renacentistas muy austeras, y el riquísimo techo de madera con galería corrida de la cubierta del cuerpo de escalera principal (fig. 83).

El eclecticismo, a nivel internacional, puede apreciarse no sólo en las ciudades sino en los castillos y residencias señoriales situados en el campo, en comarcas como Les Garrigues y La Segarra (castillos del Albi, de Ciutadilla, de Concabella, Montcorbí, Areny, La Curullada, etc.), y Riner en la comarca de Solsona (fig. 5). Conviene recordar el texto de las instrucciones para la edificación de las residencias de la familia Cardona en Arbeca, Mora, Molins de Rei y Bellpuig, lugar este último en el que se ordena que «el patio ha de ser de canto de rajola [ladrillo] con los frisos de piedra como la plaça de Verona... Las crestas de arriba de los tejados han de ser verdes como la

9. *Pere Blay. Fachada principal del palacio de la Generalitat en Barcelona*

10. *Jaume Amigó y Pere Blay. Interior de la capilla del Corpus Cristi o del Santísimo en la catedral de Tarragona*

11. *Pere Blay. Interior de la iglesia de La Selva del Camp (Tarragona)*

Lonja de Barcelona, y las chimeneas como las lleva maestre Juan... que son como las de Ferrara... los pilares redondos y la base de la manera que está aquí, y el capitel como los que él ha visto en Pozoreal [Poggioreale, cerca de Nápoles]...»

Aunque en muchas iglesias parroquiales o arciprestales persistió a menudo el empleo de las formas góticas a lo largo del siglo XVI, de modo comparable a lo que sucedía en Aragón, Castilla o Andalucía, existen también ejemplos de arquitectura netamente plateresca, una de las mejores muestras de la cual en Cataluña fue sin duda el colegio de Sant Lluís, fundado en 1544 por Carlos V, en la ciudad de Tortosa, atribuible al arquitecto Joan Anglès (fig. 6).

Dentro de las formas puristas del patio del Archivo de la Corona de Aragón se desarrollan a lo largo del siglo XVI —e incluso del XVII— los claustros de muchos monasterios y conventos catalanes, tales como la galería alta de Sant Cugat del Vallès.

En Tarragona conviene destacar la existencia de un interesante grupo aparecido en la segunda mitad del siglo XVI en torno al arzobispo Antonio Agustín, interesado por la numismática y por las antigüedades clásicas, y al sacerdote arquitecto Jaume Amigó († 1586), autor en 1580 de la traza de la capilla del Santísimo, de la catedral de Tarragona (fig. 10).

En este círculo destacaría especialmente el arquitecto Pere Blay († 1620), realizador de los proyectos de Amigó en Tarragona, y en la iglesia arciprestal de La Selva del Camp (fig. 11), autor de otras capillas de la catedral de Tarragona y del cuerpo nuevo, que da a la plaza de Sant Jaume, del palacio barcelonés de la Generalitat, proyectado en 1580 y edificado desde 1597 hasta 1620 (fig. 9). Aparte de la fachada, con evidentes ecos de la arquitectura de Palladio, su más notable elemento constructivo es el gran salón central con esbeltos y austeros pilares. Aquí y en Tarragona la simplicidad de líneas y el empleo de soportes y molduras oscuras y paramentos blancos o claros hace pensar en edificios florentinos o romanos,



12. Interior del palacio de los Virreyes en Barcelona. Proyecto de fra Josep de la Concepció grabado por Maties Jener



13. Fachada del Ayuntamiento de Cervera



sin olvidar el paralelismo con ciertas construcciones de Juan de Herrera. Las fórmulas divulgadas por Blay se extienden luego a las grandes iglesias proyectadas por él o por sus seguidores en Igualada y Calaf, y puede decirse que sin solución de continuidad llegarán a informar las austeras y eficaces estructuras debidas al carmelita descalzo fra Josep de la Concepció (Valls 1626-Nulles 1690), llamado «el Tracista», por su especialización en trazas o proyectos tanto en conventos de su Orden en Cataluña como fuera del Principado, y en otras iglesias (Vilanova i La Geltrú, Tárrega) o palacios, así el destinado en Barcelona a residencia de los virreyes en Pla de Palau, conocido por plantas, alzados y vistas interiores (1663; fig. 12). Pocos meses antes de su fallecimiento, la Orden le hizo desplazar a Madrid, donde seguramente proyectó el templo de San José, cuya edificación se inició más tarde con algunas modificaciones. Paralelamente existieron otras construcciones civiles más directamente emparen-

tadas con los ejemplos de Amigó y de Blay, en cuyo círculo se sitúan varias residencias señoriales de Alcover y de Tivissa, mientras en los palacios municipales se siguen modelos muy variados. Por ejemplo, en Arnes la estructura porticada, los balcones o ventanales y las cubiertas hacen pensar en otros de la zona limítrofe aragonesa de lengua catalana, como el Ayuntamiento de Valderroures (Valderrobres). Por otra parte, la introducción de elementos adicionales cada vez más barrocos no parará hasta culminar en los de Cervera (fig. 13), Agramunt o Manresa.

En Gerona, además de los de la propia capital, son muy abundantes los ejemplos de arquitectura renacentista en numerosos templos parroquiales (Palafrugell, La Pera, Bordils, Torroella de Montgri), palacios urbanos y residencias campes- tres, y halla su remate en un momento ya tardío en la monumental y movida fachada de la catedral de Gerona (fig. 14), construida hacia 1660 (descontados los año-

didados barrocos de la parte alta, de 1733). De hecho, en la segunda mitad del siglo xvii se desarrollan en Cataluña varias corrientes paralelas y muy dispares que se aplican simultáneamente a la arquitectura. Dos de ellas pueden considerarse propiamente arquitectónicas y arrancan del período anterior. Son las ya nombradas o descritas, una de tipo más tradicionalmente renacentista y otra de línea y planos más austeros, de espíritu semejante al representado en Castilla por el estilo herreriano. Sin embargo, el barroquismo y la superabundancia de los adornos añadió a menudo una sobrecarga ornamental al esquema propiamente arquitectónico, hasta desbordar en el churriguerismo, nombre que no podemos olvidar que deriva de Joseph de Xuriguera o Xoriguera, arquitecto del siglo xvii nacido y fallecido en Barcelona, cuyo hijo Josep Simó Xuriguera i Elies nació también en Barcelona pero se estableció en Madrid (donde murió en 1679) junto con su padrastro, el escultor y arquitecto

barcelonés Josep Ratés i Dalmau († 1684). Hijo de Josep Simó fue José Benito de Xuriguera, llamado ya Churriguera, el famoso arquitecto barroco.

Por el hecho de que este último concepto está más estrechamente unido al mundo de la escultura que al de la arquitectura, trataré de este arte más adelante, aun cuando su aplicación monumental en piedra tiene muestras tan conocidas como las columnas salomónicas de la portada de las iglesias parroquiales de Caldes de Montbui o Sant Martí de Maldà, o la de la escalera del Palacio Dalmasés, en Barcelona.

Sin embargo, en la arquitectura propiamente dicha, predominaron siempre unas líneas mucho más puras y funcionales, de las que es excelente ejemplo la iglesia de los Jesuitas (Betlem), en Barcelona, de una sola nave, con capillas laterales embebidas entre los contrafuertes, con lo que sigue la fórmula de las iglesias góticas catalanas, pero luego, en el crucero con cúpula y cabecera plana se combina con elementos nuevos aunque también muy simples. Según esta misma fórmula se edificaron en toda Cataluña centenares de templos hasta bien entrado el siglo XIX, con lo que en el aspecto estructural puede decirse que no existe solución de continuidad, aunque varíe el ornamento o los temas ornamentales.

Esta continuidad vino asegurada por la permanencia de verdaderas dinastías de arquitectos y empresarios de la construcción, cuyo ejemplo más sobresaliente fue sin duda el de los miembros de la familia Morató, establecida en Vic por lo menos desde mediados del siglo XVII, que al mismo tiempo intervino en obras escultóricas ya sea mediante asociación con escultores o por realización directa. No podemos olvidar que paralelamente a las iglesias y conventos estas empresas familiares intervinieron en la construcción de edificios de carácter privado, en especial viviendas en las ciudades y en el campo. Una de las muestras más notables es la de las grandes casas solariegas de la Plana de Vic y de las comarcas limítrofes (el Vilar, en Sant Boi de Lluçanès; el Ca-



15. *Maqueta del castillo de Figueres.*
Museo Militar del Castillo de Montjuïc,
Barcelona

valler, en Vidrà; el Sobirà, en Osor; Mas Ventós, en Olot, etc.).

Sin embargo, y al lado de los factores de continuidad, hallamos también otros de renovación, ya sea por vía militar como por el de las corrientes propiamente artísticas, y en ambos casos mediante una provechosa interacción.

Sin duda el gusto por la escenografía barroca, que enlaza con las fantasías del rococó, recibió un claro refuerzo durante la Guerra de Sucesión, con la llegada a Barcelona en 1708 del arquitecto italiano Ferdinando Galli, llamado Bibiena, y a la presencia de su hijo y colaborador Alejandro y de Conrado Rodulfo, alemán que había conocido el arte de Bernini. Esta corriente vino a reforzar el arte de arquitectos, escultores y decoradores como Pau y Pere Costa, padre e hijo, nacidos en Vic pero activos en toda Cataluña. Aunque me referiré luego a su actividad escultórica, no podemos olvidar los trabajos de Pere en el remate de la fachada de la catedral de Gerona (1733),

en su proyecto para el presbiterio del mismo templo, en el diseño de la fachada del convento de Sant Agustí, en Barcelona —realizada tan sólo en su cuerpo inferior—, en el túmulo para las exequias de Felipe V en la Universidad de Cervera (1746), ni el hecho de que Costa enlazó el barroquismo catalán y el academicismo de la Corte al ser el primer artista de Cataluña nombrado para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1754). Veamos por otra parte lo que sucedía en la que de modo más o menos convencional se denominó la vía militar, y que afecta no sólo a la arquitectura propiamente dicha sino al urbanismo, a la fortificación y a las obras públicas.

El duque de Bournonville, virrey de Cataluña entre 1678 y 1684, fundó en Barcelona una Academia de Arquitectura militar, a la que luego se añadió una Escuela de Matemáticas. Suprimida en 1697 por Carlos II la Academia de Matemáticas de Madrid, el propio monarca decidió el establecimiento en Barcelona de una Aca-

demia de Matemáticas, que inició sus enseñanzas oficiales en 1699 sobre la base de los estudios allí establecidos. Interrumpida la continuidad de la Academia por la Guerra de Sucesión, Felipe V la restableció en 1720 con carácter único, con lo que de hecho vinieron a confluír en ella los estudios anteriores establecidos en la Península y la tradición de la Academia Militar y de Matemáticas establecida en Bruselas en 1675 por el duque de Villahermosa, de la que fue director entre 1689 y 1705 Sebastián Fernández de Medrano. Uno de sus discípulos y colaboradores directos, el capitán Pedro Borraz, dirigió en Cataluña en 1693 el gran conjunto de las fortificaciones de Cardona.

Estas circunstancias contribuyeron a explicar que uno de los personajes más destacados de las fuerzas borbónicas en Cataluña, el ingeniero Jorge Próspero de Verboom (Amberes 1665-Barcelona 1744), además de planear la construcción de la Ciudadela de Barcelona (levantada entre 1715 y 1727), tuviera un especial interés



en el restablecimiento de la Academia en 1720. En 1736 se incorporó a ella como profesor Pedro de Lucuce (Avilés 1692-Barcelona 1779), quien la dirigió desde 1729.

La Academia acogía simultáneamente a alumnos civiles y militares, lo que contribuyó sin duda a unificar estilos en cuanto a la arquitectura; por otra parte, su carácter de casi monopolio hasta el establecimiento en Madrid de las enseñanzas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la importancia de los altos cargos militares en América le confirieron una extraordinaria proyección tanto en la Península como en Ultramar.

Acaso el mejor exponente de estos últimos hechos radica en la figura de Ignasi de Sala, nacido cerca de Solsona en 1686 y fallecido en 1754. Traductor de tratados de Vauban y Maigret y autor de obras originales sobre fortificación entre 1742 y 1748, en 1721 intervino ya en la construcción de la Ciudadela de Pamplona, y trabajó en 1726-1731 en uno de los edificios funcionalmente más interesantes de España, la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, concluido luego en su parte ornamental por otros arquitectos. Sala terminó su carrera en América, en la gran plaza fortificada de Cartagena de Indias, de la que fue gobernador militar entre 1749 y 1753.

En el terreno estrictamente militar, frente a las grandes construcciones proyectadas por el propio Vauban en los territorios catalanes entregados a Francia por Felipe IV en 1659 (Vilafranca de Conflent y la plaza fortificada, de nueva planta, de Montlluís, en los límites de la Cerdaña) se levantó gran número de fortalezas entre las que destacan la ya nombrada Ciudadela de Barcelona y los castillos de Castellciutat, Montjuïc de Barcelona, Montjuïc de Gerona, Sant Julià de Ramis y Figueres. Este último fue el más notable y regular por su traza (fig. 15).

Aun cuando la mayoría fue ideada en un principio por Verboom (como también lo hizo con la gran carretera militar de Barcelona a Aragón, jalonada por notables puentes, viaductos y otras obras de



fábrica), conviene destacar entre sus colaboradores a Alejandro de Rez y a dos militares gallegos, Juan Martín Cermeño († 1733) y Pedro Martín Cermeño († 1792), el primero de los cuales fue autor de la ampliación del castillo barcelonés de Montjuïc (1751) y de la traza del de Figueres (1752).

La temática civil y la religiosa se combinan en algunos conjuntos situados dentro de esta línea, en la que podemos colocar los edificios centrales de la Ciudadela de Barcelona, incluida la capilla, trazada por Alejandro de Rez; el gran conjunto de la Universidad de Cervera, proyectada de una sola vez en 1717 por François Montaignu y modificada en 1720 por Alejandro

Rez y alterada todavía en dos momentos (abarrocamiento de la fachada exterior, en el período inicial, y nueva traza de la capilla, en la campaña de 1753-1762 por Juan Martín Cermeño), y el del barrio de la Barceloneta, en la playa de Barcelona (urbanización y viviendas de Juan Martín Cermeño y Francisco Paredes, hacia 1753; iglesia de San Miguel, proyectada por Pedro Martín Cermeño). Puede considerarse dentro de esta línea la catedral (Seu Nova) de Lérida, proyectada en 1760 por Pedro Martín Cermeño, aunque en sus obras intervino también entre otros, el italiano Francesco Sabatini (1722-1797), arquitecto de Carlos III (figura 16).

A pesar de ser íntimamente contradictorias, muy a menudo a lo largo del siglo XVIII la corriente clásica y la rococó coexisten y llegan incluso a producirse casos de yuxtaposición o de hibridación. Valgan como ejemplo muchos de los edificios de los arquitectos de la familia Morató, con pilastras muy simples y portadas fuertemente abarrocadas, o la propia catedral de Lérida, en cuya decoración interior intervinieron a la vez escultores neoclásicos (Adán) o barrocos (Bonifàs) y la Universidad de Cervera en cuya etapa final, en el último cuarto del siglo XVIII, contrasta el neoclasicismo de la fachada inferior con el arte escultórico de Jaime Padró en el tímpano de aquélla y en el



altar y cúpula de la capilla (figura 41). También sucede algo parecido en cuanto a la pintura de Francesc Pla, «el Vigatà», aplicada a edificios neoclásicos barceloneses como el palacio Moya (fig. 63) o el Palacio Episcopal, o al mobiliario y a la rejería que adornan el interior de una de las primeras y más puras muestras del neoclasicismo en Barcelona, el Real Colegio de Cirugía (fig. 18), cuyos planos fueron dibujados por Ventura Rodríguez en 1761.

En una etapa posterior, y con materiales muy modestos, el propio Ventura Rodríguez dio las trazas para los hospicios de Gerona (1775) y de Olot, para satisfacer el gusto del obispo de Gerona Tomás de Lorenzana († 1796), leonés, hermano del famoso cardenal de Toledo Francisco Antonio de Lorenzana († 1804) y como él —aunque con menguados recursos— adepto del academicismo, lo que puede verse no sólo en aquellos edificios sino en la traza —de elipses intersecantes— de la gran capilla de San Narciso, añadida entre 1782 y 1792 a la colegiata de Sant Feliu de Gerona, o a las decoraciones realizadas en Olot o en El Noguer, la gran casa solariega de Segueró, por el pintor y decorador de Mataró Joan Carles Panyó (1755-1840), primer director de la Escuela de Dibujo establecida en Olot en 1783 por el obispo de Gerona.

También fue academicista el obispo de Vic Manuel de Artalejo, quien inició en 1781 las obras de la nueva catedral neoclásica, proyectada por Josep Morató i Codina y terminada en 1803 (fig. 17).

Desde Tortosa hasta Francia pueden contarse por cientos el número de las iglesias neoclásicas construidas en Cataluña —como en tantos otros lugares— en la segunda mitad del siglo XVIII y a principios del XIX.

En cuanto a los edificios públicos y privados del mismo período, debo limitarme a unos cuantos y variados ejemplos.

Uno de los ejemplos más completos —y complejos— de los hombres formados en la Academia de Barcelona fue el de Manuel d'Amat i de Junyent, nacido en Vacarisses (Barcelona) en 1707 y fallecido en Barcelona el 1782. Capitán general de



21. Joan Soler i Faneca. *Palacio de Llotja, en Barcelona*

22. Francesc Pons. *Fachada del palacio episcopal de Solsona*

23. *Portada del palacio Bofarull en Reus*



Chile (1755-1761) y virrey del Perú (1761-1776). Salvo algunas fortificaciones en Chile, sus construcciones en América se centran en el Paseo de Aguas de Lima, inspirado, según él, en la plaza Navona de Roma; el fuerte pentagonal llamado Real Felipe y la iglesia del convento de las Nazarenas (Santo Cristo de los Milagros), así como la traza de la torre del convento de Santo Domingo, construcciones todas ellas levantadas en la capital del Perú. Durante el propio período de su virreinato proyectó personalmente la construcción en Barcelona de una residencia destinada en principio a él mismo y a sus hermanos (salvo el mayor). Es el palacio llamado hoy de la Virreina, planeado a partir de 1767 y construido por el maestro Josep Ausich (1772-1776). En su ejecución se juntan las líneas generales de porte clásico y el ornato barroco o rococó en el que intervino el escultor Carles Grau (figura 19).

Antes de su regreso a Barcelona, el virrey hizo levantar también una casa de campo en la villa cercana de Gracia y un tercer edificio (Vilalba) en el término de Abrera.

Estas residencias son parecidas a otras muchas levantadas en otros lugares de Cataluña en la segunda mitad del siglo XVIII y hasta el siglo XIX. Valgan como ejemplo la casa Gloria, desgraciadamente destruida, en Horta (Barcelona), no muy lejos del mejor conjunto de jardines privados barceloneses de fines del siglo XVIII, los llamados del Laberinto (fig. 20), en una finca que perteneció al marqués de Alfarrás, el mismo que hizo levantar para sí, en Barcelona, un palacio neoclásico.

Además de los mencionados, conocemos los nombres de otros muchos arquitectos entre los que recordaremos al académico de San Fernando Josep Prat (nacido en Barcelona el 1726 y fallecido en 1790), cuya obra más importante es la capilla de Santa Tecla (fig. 24) de la catedral de Tarragona (1760-1775). Josep Mas d'Ordal († 1808 en Barcelona), autor de la iglesia de la Merced, de la iglesia de Sarrià, del palacio Moya y del palacio episcopal, todos ellos en Barcelona, así como de un



notable plano urbanístico (1774-1779) para Almacelles (Lérida), que comprendía cuarenta viviendas además de la iglesia y de una residencia señorial; Joan Soler i Faneca (Barcelona 1731-1794), bien conocido como constructor de la Llotja o Lonja neoclásica de Barcelona (fig. 21) y del palacio Sessa (luego Larrard) en la misma ciudad.

Un arquitecto notable, Francesc Pons, trabajó para el valenciano Rafael Lasala, obispo de Solsona, de 1773 a 1792. Consta como autor del palacio episcopal de Solsona (1776-1779; fig. 22) y de la iglesia parroquial de Ivorra (1780-1782).

Con menor frecuencia intervinieron también en Barcelona arquitectos foráneos

como el gaditano Miguel Roncali, conde de Roncali (1729-1794), ministro de Hacienda bajo Carlos IV y proyectista de la Aduana barcelonesa (1792), hoy sede del Gobierno Civil.

El rococó y el neoclasicismo se difundieron también en las restantes ciudades de Cataluña y en amplias zonas rurales. Además del gran centro de Vic, repetidamente nombrado, debemos recordar las localidades de Sitges y Vilanova, con las casas Llopis, Papiol y Cabanyes y la residencia campestre de esta última familia, las casas Bofarull (fig. 23) y Borrás de Gay, en Reus, la Bosch de la Trinxeria, en Olot, y las refinadas muestras de la actividad de un aficionado a la arquitectura, pero buen

profesional, Pere Puig, de Berga, autor de la decoración interior de las iglesias de Lillet y Serrateix y del claustro de esta última, cuya elevada cultura musical fue ponderada por el historiador viajero Jaime Villanueva a la par que su sentido por las artes plásticas.

El neoclasicismo se mantuvo en plena vigencia en Cataluña hasta muy adelantado el siglo XIX, gracias sobre todo a dos arquitectos importantes, Antoni Celles Azcona (Lérida 1775-Barcelona 1835) y Josep Mas i Vila († 1855 en Barcelona). El primero, pensionado por la Junta de Comercio de Barcelona en Madrid (1795) y luego en Roma (1803-1814) dirigió a su regreso las enseñanzas de arquitectura en

25. *Bartolomé Ordóñez y Jean Petit Mone.*
Tallas del coro de la catedral de Barcelona



26. *Martín Díez de Liatzasolo.*
Pormenor del grupo del Santo Entierro
en la iglesia del Sant Esperit, Terrassa



27. *Bartolomé Ordóñez.* *Martirio*
de santa Eulàlia. Relieve en m rmar del
trascoro de la catedral de Barcelona



la capital barcelonesa. Aparte de su actividad docente, destaca por sus estudios sobre el templo romano de Barcelona y por la construcción del palacio Alòs (1818), en la misma ciudad, y el templo de los Escolapios (1831-1832) en Sabadell. Mas fue arquitecto municipal de Barcelona y entre sus obras recordaremos la fachada del Ayuntamiento, el Cementiri Vell (1840) y la bella columnata jónica arquitrabada de la plaza de San José, hoy oculta por los cubiertos del mercado de la Boquería, urbanización trazada sobre el solar del convento de los Carmelitas descalzos, de modo análogo a la Plaza Real (1859), con pórtico de arquerías y que trazó su sucesor Francesc Daniel Molina i Casamajó (Vic 1812-Barcelona 1867), en el lugar que ocupaba el convento de los Capuchinos.

En la primera mitad del siglo XIX existen también notables conjuntos de viviendas o residencias, como los debidos a la iniciativa de Josep Xifré (1777-1856) en Barcelona y Arenys de Mar, y plazas, Ayuntamientos o teatros en otras muchas localidades (Vilanova, Figueres, etc.). Sólo el neomedievalismo en lo ornamental (árabe, mudéjar, románico, gótico) o el hierro fundido como elemento constructivo alterará esta tradición de clasicismo.

ESCULTURA

El panorama de la escultura en Cataluña entre los siglos XVI y XVIII debe estudiarse en estrecha correlación con el marco arquitectónico. De acuerdo con éste podemos señalar tres grandes períodos.

En el primero la escultura de los retablos evoluciona insensiblemente del Renacimiento al barroco, mientras que el encuadre arquitectónico se compone fundamentalmente de columnas de fuste estriado con una zona inferior frecuentemente decorada con medallones y grutescos.

En el segundo la arquitectura se basa en enormes columnas salomónicas generalmente recubiertas por vegetación y aves, y las cornisas se recargan de volutas y de



29. *Agustí Pujol (1617). Relieve del retablo del Roser en la iglesia parroquial de Sarrià (Barcelona)*



30. *Llàtzer Tramulles. Retablo del Roser, en Sant Jaume de Perpiñán*

32. *Francisco Santacruz. Hornacina con san Francisco Javier en el ángulo de la iglesia de los Jesuitas (Betlem) en Barcelona*

toda suerte de adornos. Este período tiene su plenitud en la segunda mitad del siglo XVII y en los primeros años del XVIII, especialmente antes del cambio de dinastía (1714) como consecuencia de la Guerra de Sucesión a la Corona de España.

El resto del siglo XVIII es más complejo porque en él la escultura alcanza un progresivo desbordamiento en los movimientos, en los ropajes flotantes y en toda suerte de recursos escenográficos, pero la contribución de los arquitectos vuelve a menudo hacia encuadres más clásicos, y si bien en un principio hallamos guirnalda de flores que se arrollan en los fustes de las columnas, se impone por fin un neoclasicismo mucho más purista, que en los últimos años del siglo XVIII y principios del XIX halla por fin una adecuada correspondencia en el sector académico de los escultores, aun cuando siguiera paralelamente una fuerte tradición barroca de arraigo popular que reflorcerá más tarde con el romanticismo.

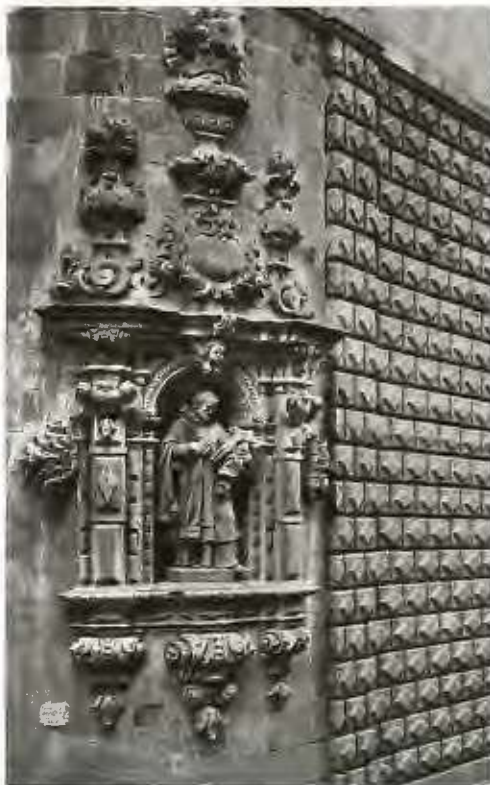
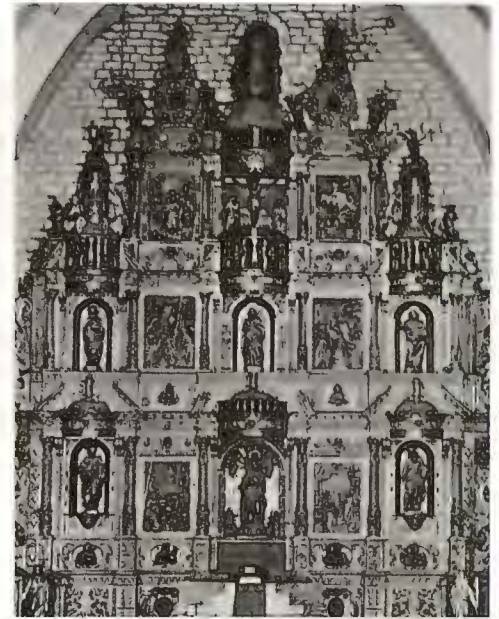
Las esculturas renacentistas más antiguas, de porte ya enteramente clásico, se encuentran en la primera mitad del siglo XVI, a veces como incrustadas por contraste en marcos totalmente góticos. Tal fue el caso, entre otros muchos, de la imagen de san Ginés, del retablo de Vilassar contratado por Pere Torrent en 1520. Un maestro de origen francés, Joan de Tours o de Torres, llenó con sus producciones en talla y en piedra gran número de iglesias de Barcelona y su comarca, y lo propio puede decirse de otros artistas modestos y prolíficos.

En contraste con ellos nos encontramos con algunas obras verdaderamente maestras, en talla, mármol o alabastro.

Al margen de obras importadas, como el sepulcro del almirante Ramon Folch de Cardona, en Bellpuig, obra del napolitano Giovanni Merliano da Nola, o los sepulcros de la misma época del monasterio de Montserrat, destacan algunos nombres de grandes artistas no catalanes pero activos en Cataluña a lo largo del siglo XVI. Destacaremos la decoración del coro y trascoro de la catedral de Barcelona por el burgalés Bartolomé Ordóñez (figu-

31. *Lluís Generés. Retablo mayor de Baixàs (Rosellón)*

33. *Andreu Sala (1686-1689). Pormenor del retablo del convento de Santa Clara, trasladado a la iglesia de Sarrià (Barcelona)*



34. *Francesc Grau y Domènec Rovira (1679). Sepulcro de Godofredo Girón de Rebolledo. Catedral de Tarragona*

36-37. *Pau Costa. Conjunto y detalle del retablo mayor de Arenys de Mar, iniciado en 1706*

35. *Joan Roig (1688). Relieve con la fundación de la Orden de la Merced. Catedral de Barcelona*



38. *Jacint Morató y Josep Sunyer (1718-1747). Cuerpo inferior del retablo de Santa María de Igualada, al iniciarse su reconstrucción*



39. *Carles Morató (1747). Retablo mayor del santuario del Miracle en Riner (Solsona)*



ras 25, 27), junto con el flamenco Jean Petit Mone, y la prosecución de esta obra por el aragonés Pedro Villar en 1562; el gran conjunto escultórico del retablo mayor del monasterio de Poblet, obra del valenciano Damià Forment, terminado en 1529 (fig. 28), las obras de Martín Díez de Liatzasolo en Barcelona (Virgen de la Victoria, en la capilla del Palau) y Terrassa (Santo Entierro, fechado en 1544; fig. 26), la labor de Esteban Jordán y de Cristóbal de Salamanca en el retablo mayor y la sillería del coro del monasterio de Montserrat; y el Santo Entierro del monasterio de Poblet, esculpido por Andrés Ramírez en 1580.

El retablo de la capilla de San Juan Bau-

tista de la catedral de Barcelona, fechado en 1577, es buena muestra del pleno desarrollo de la escultura renacentista tardía en Barcelona, que culminará con un acento ya barroco en la primera mitad del siglo xvii con un artista catalán famoso y bien documentado, Agustí Pujol, cuyas obras subsistentes, o conocidas por fotografía, dan cumplida idea de su auténtica calidad: retablos del Roser o de la Virgen del Rosario para la catedral de Barcelona, la iglesia parroquial de Sarrià (fig. 29), la de Arenys de Mar y la de Martorell, imágenes exentas de san Isidoro en Vilanova i La Geltrú, y de san Alejo en el templo de Santa María del Mar de Barcelona.

El desbordado florecimiento del pleno

barroquismo en Cataluña tiene abundantes muestras en todo el Principado y también en el Rosellón y comarcas limítrofes, pese a la amputación política de las mismas respecto al resto del país como consecuencia del Tratado de los Pirineos, en 1659.

En esta época, al lado de los centros tradicionales, como Barcelona, Gerona o Perpiñán, alcanzan una gran importancia Vic y Manresa, con grandes talleres y verdaderas dinastías de artistas que viajan de una ciudad a otra o exportan a lugares distantes (catedrales, monasterios, santuarios y parroquias) sus imágenes o los retablos de talla, que alcanzan, a veces, colosales dimensiones. Recordemos los

40. Lluís Bonifàs. San Bartolomé. Relieve del coro de la catedral nueva de Lérida (desaparecido)



41. Jaume Padró (1780). Capilla de la Universidad de Cervera

apellidos de Tramulles, Generés, Grau, Costa, Sunyer, Padró, Bonifàs y tantos otros cuyos frondosos árboles genealógicos parecen correr pareja con la tupida fusión de sus decoraciones talladas, doradas y policromadas.

Hasta mediados de siglo, e incluso más adelante, se mantuvo el repertorio de Pujol y de sus contemporáneos, proyectado hacia el norte por escultores como Llätzer Tramulles († 1656), hermano de otro escultor de nombre Josep, activo en Barcelona. Fue Llätzer autor documentado del retablo del Roser (1643), labrado para los dominicos de Perpiñán (fig. 30); del retablo mayor de Millàs (1647), y del del Roser para Sant Feliu d'Avall (1650). La misma fórmula será defendida todavía por el manresano Lluís Generés († 1710), establecido en el Rosellón, cuya producción culmina en el enorme altar mayor de Baixàs (1671; fig. 31).

Sin embargo, en la propia ciudad de Manresa y en otros centros catalanes había empezado ya antes una modalidad barroca mucho más libre en la que junto a la talla se emplea también el mármol o el alabastro. Entre las muestras más refinadas se cuenta la producción de Joan Grau (Constantí 1608-Manresa 1685) y su hijo y colaborador Francesc Grau con importantes obras en Manresa, Barcelona, Tarragona (fig. 34), Poblet y Esparraguera, principalmente retablos y sepulcros. Fueron también padre e hijo sus coetáneos los Rovira, ambos de nombre Domènec.

En Barcelona centraron su actividad Joan Roig, Francisco Santacruz (dos artistas del mismo nombre, padre e hijo), Bernat Vilar y Andreu Sala (figs. 32, 33, 35), mientras Joan Mompeó fue el autor documentado del retablo mayor (1699) de la iglesia del Sant Esperit de Terrassa. El retablo del Roser de Mataró está documentado como iniciado en 1691 por Antoni Riera y Lluís Bonifàs y fue terminado hacia 1694 por Marian Riera, hijo del primero.

Pau Sunyer, escultor de Manresa († 1694), documentado desde 1659, autor en 1682 del retablo de san Ramón Nonato del castillo de Cardona y entre 1683 y 1688

de parte del retablo mayor del santuario de La Gleva, fue padre de Josep Sunyer († 1751). Éste fue uno de los mejores escultores de Manresa. Labró las espléndidas esculturas del retablo mayor de la parroquial de Igualada (1718-1747; fig. 38), cuya arquitectura, debida a Jacint Morató, presenta un retorno al clasicismo, en contraste con las producciones de Sunyer en el norte de Cataluña en las que sus estatuas se muestran entre hojarasca y retorcidas columnas salomónicas (retablos de Prada, 1695-1699; Cotlliure, 1698-1701; Font Romeu, y Vinçà, 1710).

Conviene nombrar aquí a dos de los más notables maestros de los talleres establecidos en Vic. Fueron Pau Costa (1672-1727) y su hijo Pere. Ambos trabajaron también en otros muchos lugares de Cataluña, particularmente en Gerona y su diócesis. Destacan entre las obras del padre: varios retablos para la catedral de Gerona, el retablo mayor de Arenys de Mar (1706-1711; figs. 36, 37), el fastuoso retablo de Sant Feliu de Torelló (1706-1710), el del Roser de Olot y el retablo mayor de Cadaqués (1723-1724). Pere Costa es autor entre otros del popular grupo escultórico de la Caridad en la fachada de la capilla del Hospital de la Santa Creu, en Barcelona, y del monumental retablo de san Ramón Nonato, en El Portell.

De un extremo a otro de Cataluña trabajó a lo largo de cuatro generaciones la dinastía de los Bonifàs, cuyo representante más famoso fue Lluís Bonifàs, activo en Valls en la segunda mitad del siglo XVIII, diseñador de la urna de sant Ermengol de la Seu d'Urgell, que ejecutó el platero Pere Llopart, y del bellissimo conjunto de relieves que decoraron la destruida sillería del coro de la catedral nueva de Lérida (figura 40).

Aunque los miembros de la copiosa familia de los Morató, en Vic, destacan en general más bien en el campo de la arquitectura que en el de la escultura, debemos hacer excepción con Carles Morató Brugarolas, cuya obra más monumental fue sin duda el enorme retablo mayor del santuario del Miracle, cerca

42. *Damià Campeny. Lucrecia. Màrmol.*
Palacio de Llotja, Barcelona



43. *Salvador Gurri. Alegoría del Comercio. Màrmol.*
Palacio de Llotja, Barcelona





de Riner, labrado entre 1747 y 1758 (figura 39).

Antes de terminar este vasto mundo barroco, los talleres de Manresa proyectan hacia Cervera una excelente muestra de su actividad, con las obras de Jaume Padró (Manresa 1720-Cervera 1804) y de su hijo Tomàs († 1827). Entre la importante producción del primero en alabastro o piedra destacaremos el altar de las Santas Reliquias en Sampedor (1773), la decoración de la cripta de la catedral de Manresa (1781), la decoración completa del altar de la Purísima en la Universidad de Cervera (fig. 41), iniciada un año antes y la del altar del Sant Misteri, en la parroquial de Cervera (1789), terminada por su hijo Tomàs, quien firmó la imagen de la Purísima en el templete que cobija el altar.

La gran tradición imaginera persistirá en Barcelona gracias a artistas como Nicolau Travé o Salvador Gurri, quienes, a veces, por necesidades de la moda, alternaron estatuas de tema mitológico (fig. 43) con retablos de tipo más o menos tradicional. En la imaginería religiosa, un concepto más clásico no se da hasta el aragonés Juan Adán, activo en Lérida, y sobre todo en el artista de Mataró Damià Campeny († 1855), más famoso por sus relieves de tema mitológico y sobre todo por sus grandes estatuas de mármol de inspiración enteramente clásica, labradas en Roma o en Barcelona (fig. 42).

PINTURA

La abundantísima documentación, de la que sólo se ha publicado sin embargo en cantidad la de los archivos de Barcelona y Vic, permite apreciar en el terreno pictórico la complejidad del panorama artístico, en el que hay muy variadas aportaciones de origen exterior, de las cuales tan sólo unas pocas consiguen un arraigo permanente, ya sea por asentamiento prolongado de pintores forasteros o por su directa influencia sobre artistas del país. Con ello podemos identificar distintas líneas o corrientes, a menudo simultáneas en el tiempo pero que resultará obligado describir a veces sucesivamente. Entre los precedentes podemos citar dos ejemplos muy distintos: el del excepcio-

nal pintor cordobés Bartolomé Bermejo y el de un valenciano correcto pero más modesto, el llamado Maestro de Borbotó. La presencia de este último en Cataluña está perfectamente probada por la existencia de cuatro tablas originales suyas en una etapa intermedia de la accidentada y desigual elaboración del retablo de Palausolitar, cerca de Barcelona.

Bermejo, ya nombrado por Gudiol en el primer tomo dedicado a Cataluña, merece ser de nuevo recordado aquí por varios motivos. El fuerte humanismo realista de este pintor, que le valió el apelativo de «el más recio de los primitivos españoles» con que le distinguió el historiador Elías Tormo, viene además acompañado en algunas obras con elementos tomados de la arquitectura o de la escultura renacentistas (cartón para la vidriera del *Noli me tangere* en la catedral de Barcelona, año 1495; *Natividad*, de colección particular).

Gudiol estableció la clara incidencia de Bermejo en el pintor navarro establecido en Vic desde 1502, y quizás antes en Barcelona, Joan Gascó († 1525), pero las mejores pinturas a él atribuibles de sus primeros tiempos (profetas del retablo de Granollers, Museo de Arte de Cataluña; tabla del *Ecce Homo*, Museo de Vic; fig. 44) tienen una fuerza expresiva sin duda muy notable pero no claramente renacentista, a diferencia de sus obras tardías, en las que el gusto «romano» le llegaría por conductos muy dispares y más bien modestos. Tres de sus hijos le sucedieron en Vic con obras que no hacen más que continuar el taller paterno.

Por caminos muy distintos llegan corrientes pictóricas del norte de Italia. Entre ellas el eco de Leonardo da Vinci, cuyo discípulo castellano Fernando Yáñez de La Almedina residía en Barcelona en 1515, después de su conocido período de actividad en Valencia. Claros ecos leonardescos aparecen en un bellissimo y original retablo de la catedral de Gerona, el de Santa Elena, fechado en 1521, cuya atribución al seudo-Bramantino parece poco convincente (fig. 46).

Dentro del mundo franco-germánico puede atestiguiarse, entre otros, la actividad de



47. Joan de Burgunya (1519). Detalle del retablo de Sant Feliu, Gerona



tres artistas muy dispares y de desigual interés. El primero en fecha conocida fue el alemán Ayne (¿Enrique?) Bru o de Brun, según la vacilante grafía de los documentos. Autor entre 1502 y 1504 de dos tablas conservadas del retablo mayor del monasterio de Sant Cugat del Vallès (*Degollación de san Cugat* [fig. 45] y *Santo guerrero*, ambas en el Museo de Arte de Cataluña) muestran un estilo fuerte y seguro, en el que confluye el expresionismo germánico y un estudio de la composición que inclina hacia el norte de Italia, tal como sucede en la cuidada interpretación de la armadura del Santo. Una alusión documental posterior nos recuerda que Bru había fallecido ya en 1510 o antes de esa fecha, posiblemente en la ciudad de Albi, la antigua capital de los albigenses.

En Barcelona debió sucederle en la primacía de la contratación pictórica un artista a quien los documentos denominan Joan de Burgunya, de modo análogo al Juan de Borgoña activo en Toledo por las mismas fechas. Su obra barcelonesa más importante debió ser el enorme retablo mayor de la iglesia del Pi, que le sobrevivió un par de centurias; pero en la actualidad conserva principalmente su recuerdo una obra bien documentada, las tablas de la parte central del retablo de la colegiata de Sant Feliu, en Gerona (fig. 47), obra para la cual Joan y sus ayudantes consta trasladaron su residencia a aquella ciudad en 1519, seguramente poco después del fallecimiento de un pintor francés interesante pero claramente inferior, Perris Fontayne o Fontaynes († 1518), quien había iniciado la obra unos meses antes y que debe ser autor de las tablas de la predela. Joan de Burgunya parece haber sido oriundo de Estrasburgo, y en su factura, muy suelta, con abarrocamientos que hacen pensar en el arte de otros artistas alemanes de su tiempo, se mezclan curiosas resonancias iconográficas orientales y ecos de grabadores como Marco Antonio Raimondi, Alberto Dürero o Lucas de Leiden. Su actividad como retratista se acredita por una efigie de dama, firmada, hoy en Hungría.

Al fallecer Joan de Burgunya en Barce-







lona en 1526, su sucesión se produjo en forma dispersa. En Gerona le siguió Pere Mates, presunto discípulo directo —aunque no exclusivo— de Joan de Burgunya, autor de gran número de retablos, unos firmados y fechados y otros tan sólo firmados o fechados entre los años 1526 y 1532. Destacaremos entre sus obras más finas y antiguas el retablo de los santos Acisclo y Victoria, de Millars, en el que el pintor copió figuras de Ayne Bru al lado de modelos italianos y otros de su maestro principal. En los retablos de santa Magdalena (1526, catedral de Gerona; fig. 48), Montagut, el Mont o de los santos Juanes (1532) crece el gusto por la anécdota y domina la inspiración compositiva en los grabados de Dürero (aunque no en su estilo) señalada ya por Angulo.

En Barcelona, con fuerte proyección hacia tierras leridanas, la sucesión comercial de Joan de Burgunya recayó en un hábil pintor portugués, Pedro Nunyz o Nunyes, establecido ya en la ciudad condal por lo

menos desde 1513. Asociado con otro pintor de su misma nacionalidad, Enrique Fernandes († 1546), hasta el punto de resultar imposible discernir separadamente sus estilos, la pintura de la firma Nunyz-Fernandes es honesta y sólida, con figuras robustas y bien dibujadas, dentro de la media habitual en muchos centros europeos de la época, en los que el romanismo derivado de la popularización de los modelos de Rafael se combina con resonancias flamencas. Madurell publicó y documentó gran número de obras salidas del taller de estos pintores portugueses. Las más notables son sin duda las tablas del enorme retablo de Capella (Huesca), realizado en Barcelona por Nunyz hacia 1527-1533, aunque inicialmente lo contratara Joan de Burgunya. Añadiremos las grandes alas o puertas del retablo de san Eloy (fig. 49), de los Argenters (plateros) barceloneses (Museo de Arte de Cataluña), de 1526-1529, con seis escenas de la vida del Santo y dos grandes figuras de la Anunciación, en grisalla, en el reverso;

finalmente, el retablo de san Severo del Hospital de Sacerdotes (hacia 1541, hoy en el Museo Diocesano de Barcelona), de notable iconografía, cuyo enmarcamiento escultórico y arquitectónico son plenamente renacentistas, en contraste con otras obras documentadas, de carpintería gótica: retablo de Vilassar, hacia 1527-1534, perdido, y retablo de la capilla de San Félix en la parroquial de Sant Just, en Barcelona (hacia 1528-1530).

El romanismo predomina también en la primera mitad del siglo XVI en un conjunto notable de retablos de la catedral de Tarragona, de varios autores. En la catedral de Tortosa, las pinturas reutilizadas en el retablo de san José muestran también ecos italianos.

En Barcelona, parte de las corrientes italianizantes se remontan a un período temprano, pero a veces las representan artistas de personalidad poco acusada. Así, por ejemplo, el napolitano Nicolau de Credensa, competidor de Joan de Burgunya en la ejecución del retablo del

51. *Francesc Ribalta (1573?). Crucifixión de Jesús, pintada en Madrid. Museo del Ermitage, Leningrado*



Pi y contratante en 1531 del retablo de Argenton (destruido en 1936), seguido luego por una pléyade de manieristas de muy variada condición. Nombraremos entre ellos a Jaume Forner, procedente del Rosellón —retablo de Marcévol, documentado en 1527— y establecido luego en Barcelona, colaborador con Credensa y Antoni Ròpit en el retablo de Argenton y autor de los retablos de Malenyans (1535-1536) y de Sitges (1544), y al griego Pedro Seraphin, quien catalanizó su nombre y apellido en Pere Serafí, como poeta y como pintor (entre otros, el retablo de Arenys de Munt, dedicado a san Martín, entre 1543 y 1546, y sargas de los órganos de las catedrales de Barcelona y de Tarragona, en la última de cuyas obras colaboró con él un italiano del Norte, Pietro Paulo de Montalbergo († 1588). Con ellos el romanismo va pasando a manierismo, o, para decirlo con la nomenclatura de Camón Aznar, a «arte trentino», más atento al dibujo que al colorido. Dentro de este mundo se les sumarán otros españoles, flamencos, franceses e italianos; entre ellos, Isaac Hermes († 1596 en Tarragona; fig. 50), traído de Milán a Barcelona por un alto personaje militar y político, Lluís de Requesens. Isaac Hermes pintó el retablo mayor y varios cuadros de los altares laterales (1576-1582) de la capilla del Palau, residencia barcelonesa de los Requesens, así como el retablo mayor de la iglesia de Palamós (1595) y la decoración mural de la capilla del Santísimo en la catedral de Tarragona (hacia 1588). Entre otros encargos para el mismo linaje, ya fuera del Principado, es obra documentada de Isaac Hermes el retablo de la capilla funeraria de los marqueses del Zenete en el antiguo convento de los Dominicos, en Valencia. No debe olvidarse la actividad de otros varios pintores catalanes y forasteros en la ciudad de Lérida y en otras poblaciones de la parte central o septentrional de Cataluña. Algunos tuvieron sin duda un ámbito de actividad tan sólo local, como los miembros de la familia Alegret, radicados en Cervera, pero otros llevaron su arte, de indudable importancia, a lugares

52. Lluís Gaudín (1617-1625). *Tabla del retablo mayor de Teià (Barcelona), dedicado a san Martín*



53. Pere Cuquet (1636). *Martirio de san Félix. Tabla del retablo mayor de Sant Feliu de Codines (Barcelona)*



más lejanos. Así Miquel Joan Porta († 1609), de Ager, pintor y miniaturista establecido en Valencia desde 1569, y sobre todo Francesc Ribalta, nacido en Solsona en 1565, documentado en Barcelona en 1581 y activo luego en Madrid antes de su definitivo y fructífero establecimiento en Valencia, donde fallecería en 1628 (fig. 51). El estudio de la producción de ambos artistas corresponderá mejor por ello al tomo dedicado a Valencia dentro de esta serie.

En los últimos años del siglo XVI debía iniciarse en Cataluña una renovación pictórica señalada por un mayor interés por

el luminismo o el tenebrismo, tal como con mayor o menor fortuna en los restantes centros peninsulares.

Siguen apareciendo nombres de extranjeros junto a los de artistas del país. Así, entre los primeros, el mediocre italiano Filippo Ariosto procedente de Zaragoza, autor entre 1587 y 1588 de una monótona serie de retratos de condes y reyes para el palacio barcelonés de la Generalitat, o los pintores César Corona, romano, y Joan Baptista Toscano, aludidos en relación con el interesante retablo mayor de Llanerers, dedicado a san Andrés, de hacia 1595. Queda todavía pendiente

de esclarecimiento definitivo si el pintor Joan Baptista es el mismo Joan Baptista Palma, aludido algunas veces como Genovés, activo en Cataluña entre 1609 y 1631 y autor al parecer de las pinturas (1611-1612) del retablo mayor de Santa María de Egara en cuya parte ornamental debió colaborar el barcelonés Joan Basi.

Desde Tortosa hasta el Rosellón la pintura tiene características bastante homogéneas en toda la primera mitad del siglo XVII y abundan los documentos de carácter laboral. Sin embargo, se echa en falta la existencia de fuentes literarias

54. *Jaume Pons i Monravà. Santa Úrsula ante el papa Ciriaco. Iglesia de Sant Joan, Valls*

55. *Josep Juncosa. Martirio de los santos Fructuoso, Augurio y Eulogio. Catedral de Tarragona*

56. *Antoni Viladomat. Alegoría de la Primavera. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona*





indispensables para conocer mejor la personalidad o fama de los artistas.

En torno al 1600 el pintor catalán más famoso debió ser sin duda el cartujo Lluís Pasqual Gaudín, nacido en Vilafranca del Penedès hacia 1556. Profesó en la cartuja tarraconense de Scala Dei en 1595 y según parece murió allí mismo en 1621. El renombre que alcanzó dentro de su Orden le valió el encargo de pintar dos grandes ciclos de cuadros —hoy

perdidos— de la vida de la Virgen y de san Bruno para la cartuja de las Cuevas, en Sevilla, obras admiradas por Pacheco— quien dijo que fue el mejor pintor de su tiempo en tratar el tema de la Inmaculada Concepción, tan difundido luego por los artistas sevillanos— y enviadas luego a Francia. Según el testimonio del pintor e historiador aragonés Jusepe Martínez, los cartujos propusieron al Papa que el padre Gaudín se encargara de im-

portantes trabajos en Roma, lo que no logró por intrigas de algunos artistas italianos. El retablo de Teià, dedicado a san Martín, obra documentada de un Lluís Gaudín (1617-1625), ciudadano de Barcelona, muestra a su autor como artista correcto e interesante, aunque no excepcional (fig. 52). La contradicción entre la fecha (1625) del último recibo y la que se supone como del fallecimiento del padre Gaudín (1621), y la distinta



condición civil de uno y otro —cartujo y laico, de Scala Dei y barcelonés—, nos obliga a mantener serias dudas en cuanto a la posibilidad de que se tratase de un solo personaje.

Dentro de la escasez de textos literarios catalanes contemporáneos recordemos unos versos del poeta Francesc Fontanella, quien en su obra teatral *Lo desengany* (hacia 1650) pone en boca de Vulcano una selección de nombres de pintores catalanes cuyas cualidades desearía tener para retratar a Venus:

«... de sa bellesa gentil
un nou retrato vull fer.
Vinga lo tento i paleta,
vinguen color i pinzells,
vinguen Ros, Arnau, Ripoll,
Casanovas i Cuquet,
i, per millor retratar-la,
oh; qui en aquest punt tingués
de Guirri lo colorit,
la destresa d'Altissent!»

De ellos, Pere Cuquet († 1666), Joan Arnau († 1693) y Francesc Guirri († hacia 1700) son aludidos también, aunque muy escasamente, en el *Museo Pictórico* de Antonio Palomino. Es obra documentada de Cuquet en 1636 el retablo mayor de Sant Feliu de Codines, cuyas cuatro grandes tablas se conservan todavía en su lugar de destino (fig. 53).

En recíproca correspondencia con la proyección de las obras del padre Gaudín, en la primera mitad del siglo xvii se documenta la llegada a Cataluña de otros pintores pertenecientes a Órdenes religiosas. Fueron sin duda los más notables el mercedario aragonés fray Agustín Leonardo de Argensola, activo en el convento barcelonés de su Orden entre 1640 y 1641, y el monje benedictino dom Juan Ricci o Rizzi, nacido en Madrid en 1600 y residente en el monasterio de Montserrat de 1627 a 1640.

Del sinfín de pintores cuya actividad se documenta en otros muchos lugares de Cataluña recordaremos aquí a los miembros de dos generaciones de la

59. *Pere Crusells. Retrato de dama en figura de Diana cazadora. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona*

60. *Josep Viladomat. Retrato de su padre Antoni Viladomat. Biblioteca Nacional, Madrid*

familia perpiñanesa de los Rigau: Honorat «major» († 1621) y sus hijos Honorat «menor» († 1625) y Jacint († 1631). Autores de numerosos retablos, algunos de ellos conservados, uno de sus descendientes, Jacint Rigau i Ros, nieto de su homónimo, alcanzaría renombre más tarde, después de la separación del Rosellón (1659) de la Corona de España, y se integraría a la escuela francesa de pintura. Entre los pintores de origen no catalán cuya actividad está también documentada en el Rosellón en la primera mitad del siglo xvii destaca más por la cantidad de sus obras que por su interés intrínseco un artista o artesano, Bartolomé González, oriundo de la Puebla de Lillo (León).

Nos queda todavía por recordar, por lo menos en líneas generales, la pintura en Cataluña antes del 1700, momento en el que se producen importantes cambios tanto en lo artístico como en lo político.

Existe gran número de obras de tema religioso o de retratos todavía de autor anónimo, algunos de notable calidad, como el retrato del «conseller» barcelonés Rafael Bonaventura de Gualbes junto a Santa Madrona (hacia 1661, colección particular, Barcelona).

Aparte de ellas, mencionaremos un importante grupo tarraconense, vinculado a la cartuja de Scala Dei, y encabezado por el pintor Joan Juncosa, su hijo Joaquim Juncosa y su sobrino Josep Juncosa, cartujos los dos últimos (fig. 55).

La pintura aplicada o decorativa halló ancho campo combinada a la ornamentación barroca, ya sea mediante pinturas murales o lienzos pegados a los muros o bóvedas. Uno de los artistas más característicos de este período fue sin duda Pascual Bailón Savall, maestro de Antoni Viladomat. Savall es autor documentado de la decoración de la capilla de San Pedro Nolasco en la catedral de Barcelona (1688) y de la parte pictórica de la espectacular capilla de San Benito (1688-1689) en el antiguo monasterio de Sant Cugat del Vallès.

Al tratar de la escultura y de sus condicionamientos históricos vimos ya cómo



a fines del siglo xvii se produjo en Cataluña un movimiento de plenitud y de renovación en la conciencia profesional.

En el caso de la pintura esta actitud halla su exponente en el privilegio concedido en 1688 por Carlos II, por el cual se confiere a los pintores barceloneses agrupados en el Colegio de Barcelona la consideración de artistas o profesores de arte liberal no manual.

Esta conciencia de superior categoría profesional halló poco más tarde un apoyo directo en el ambiente internacional de la efímera corte barcelonesa del archiduque Carlos de Austria y de su esposa Isabel de Brunswick. El mundo teatral vio desplegarse fastuosos decorados de ópera dirigidos, a partir de 1708, por el pintor y arquitecto italiano Fernando Galli Bibiena († 1743), y estas nuevas modas repercutieron en el concepto general decorativo del mejor pintor catalán de la época, Antoni Viladomat i Manalt (Barcelona, 1678-1755). Discípulo de Pascual Bailón Savall y aprendiz en 1693 de Joan Baptista Perramon, e hijo de un dorador oriundo de Berga, Salvador Viladomat, en Antoni Viladomat confluyen las tradiciones hispánicas del siglo xvii y las nuevas modas italo-austríacas, reforzadas por la presencia ocasional y sucesiva en Barcelona de Luca Giordano o Jordán, de paso hacia la corte de Carlos II, y sobre todo de Andrea Vaccaro, pintor del Archiduque, cuya boda se celebró en Barcelona en 1712.

Viladomat cultivó todos los géneros pictóricos, pero, sin olvidar sus retratos, bodegones y paisajes, algunos tan interesantes como la alegoría de las cuatro Estaciones (fig. 56; Museo de Arte de Cataluña), su fama se funda en algunos ciclos de tema religioso, y en particular en los dos más completos, el de 20 grandes lienzos con escenas de la vida de san Francisco de Asís (fig. 57), para el claustro mayor de los Franciscanos de Barcelona (hacia 1724, Museo de Arte de Cataluña), y la decoración realizada para la cofradía «dels Dolors» de la iglesia arciprestal de Mataró. Esta última obra comprende el conjunto de la capilla, una verdadera



iglesia, con cuadros ovalados en el altar mayor, grandes lienzos con escenas de la Pasión en los muros laterales, pinturas murales en las bóvedas, y la decoración mural completa (en lienzos aplicados a superficies planas) en el techo y laterales de la sala de juntas de la propia cofradía. Viladomat debió iniciar su labor hacia 1722 y le dio término en 1737. Los veinte lienzos de la vida de san Francisco son una de las muestras más tardías —y la única conservada completa en un solo lugar— de los grandes ciclos pictóricos que decoraron muchos conventos hispánicos y fueron en su mayoría destruidos o dispersados después de la supresión de conventos acaecida en 1835. Sin embargo,

estas series —uno de cuyos ejemplos más antiguos fue sin duda el del padre Gaudín para la cartuja de Sevilla— habían sido ya objeto de mermas y depredaciones en épocas anteriores. De ello es buena muestra la dispersión de otro conjunto de Viladomat, el realizado para la cartuja de Montalegre, con escenas de la vida de san Bruno, cuatro de cuyos lienzos se conservan en la iglesia de Saint-Merry, en París, llevados a Francia con motivo de las guerras napoleónicas.

Aun cuando los cuadros y dibujos de Viladomat han sido objeto de catálogos y estudios por parte de Fontanals del Castillo, Rafael Benet y Santiago Alcolea, cabe todavía esperar novedades parciales

que sin duda nos ilustrarán sobre la extensión y número de sus obras. Parece confirmarlo la aparición de lienzos desconocidos en Breda o en Lérida (en esta última ciudad, una Santa Cena con figuras de tamaño natural además de varios lienzos en el convento de las Carmelitas).

En contraste con el vasto mundo de la producción de Antoni Viladomat, es más bien escaso nuestro conocimiento de las obras documentadas de otros autores de la primera mitad del siglo XVIII.

Recordemos en primer lugar a Pau Priu, cuyos datos biográficos se extienden desde su colegiación en 1700 a su muerte, acaecida en 1714, y consta autor entre 1705 y 1707 de la decoración pictórica del

62. Manuel Tramulles. *Carlos III es investido canónigo de la catedral de Barcelona. Parte derecha. Sala capitular de la catedral de Barcelona*



techo de la sala capitular de la catedral de Barcelona (fig. 58).

Le sigue Pere Crusells, aprendiz en 1689 en el taller de Josep Vives, colegiado en 1704 y fallecido después de 1742, año en que dejó de pintar por haber quedado ciego. Sólo conocemos como obras suyas seguras un retrato en miniatura del archiduque Carlos (Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona) y un retrato de dama en figura de Diana cazadora (Museo de Arte de Cataluña), obra fechada en 1725 (fig. 59).

La más estrecha continuidad de la obra de Antoni Viladomat se halla en los cuadros de su hijo Josep Viladomat i Esmerdic (1722-1786) y de dos discípulos direc-

tos —aunque no exclusivos— de Antoni, los hermanos Manuel y Francesc Tramulles. De Josep, cuya producción debió ser muy abundante, sólo nos queda un dibujo, retrato de su padre (fig. 60), y conocemos la existencia de ocho lienzos documentados entre 1756 y 1766 con escenas de la vida de santo Tomás de Aquino, que completaban una serie de cuadros del Seminario Conciliar de Barcelona —perdidos en 1936— que encabezaban otros dos que pintara Antoni en 1743.

Los hermanos Tramulles eran hijos del pintor Bruno Tramulles (aprendiz de Pau Priu en 1704, fallecido en 1730) y nietos del escultor Llätzer Tramulles. Manuel

nació en Barcelona en 1715 y Francesc en Perpiñán hacia 1717. Ambos fueron discípulos de Viladomat y de hecho continuaron su escuela aunque añadiéndole nuevas experiencias mediante viajes y estudios personales.

Maestro y discípulos lucharon con desigual fortuna para conseguir una ampliación del concepto profesional que en aquel mismo momento se abría camino en Madrid, en Valencia y en otras ciudades peninsulares. Viladomat, en 1739, movió pleito al Colegio para mantener el libre ejercicio de su profesión sin necesidad de ser colegiado, y los hermanos Tramulles y otros pintores intentaron en 1750 la consecución de un amplio estatuto



en beneficio de los licenciados que no querían pasar luego a maestros según el tradicional *curriculum* de abolengo gremial. Influiría sin duda en estas gestiones el hecho de la permanencia de Francesc en Madrid entre 1746 y 1747, en la época en que se iniciaban (a partir de 1744) las tareas de la Junta Preparatoria que debía culminar en el establecimiento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Reconocida públicamente esta última, Francesc Tramulles, quien había permanecido unos meses en París, fue admitido en 1754 como académico supernumerario en la de San Fernando, y en 1758, junto con su hermano y otros artistas —pintores, escultores, y arquitectos— solicitaron del Rey el reconocimiento público de la academia o escuela de Bellas Artes que ellos habían fundado en Barcelona por iniciativa propia y como fundación privada para la cual obligaron sus propios bienes.

Aun cuando esta realización no alcanzó el refrendo oficial, funcionó de hecho desde aquel momento, y la fama de Francesc quedó ratificada en 1761, con el nombramiento de director honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1772 los hermanos Tramulles obtuvieron una subvención de la Real Junta de Comercio para ayudarles a proseguir sus enseñanzas. Sin embargo, después del fallecimiento de Francesc en 1773, Manuel († 1791) sólo se ocupó por tres años más de enseñar dibujo a los alumnos de la Escuela de Náutica, recientemente creada, y a partir de 1776 las enseñanzas, ya al margen de la intervención de Manuel, quedaron centralizadas en la nueva Escuela de Dibujo establecida por la Junta el año anterior.

La actividad pictórica de los hermanos Tramulles, como lo fue ya en parte la del propio Viladomat, se extendió por campos muy variados, que van desde el dibujo y el aguafuerte hasta la escenografía, pasando por la pintura religiosa o profana. El único cuadro importante de Manuel que ha podido identificarse es el gran lienzo de la catedral de Barcelona con la escena del rey Carlos III en el acto de

64. *Marian Illa. El carro de la Aurora.*
Pormenor de la decoración mural de la casa
de Erasme de Gónima, Barcelona

65. *Pere Pau Montaña. Pormenor*
de la decoración de un salón del palacio de Llotja

tomar posesión de su cargo de canónigo honorario en 1759 (fig. 62). Según una antigua tradición oral recogida por Fontanals del Castillo menos de un siglo después del fallecimiento del artista, éste empleó con cierta frecuencia el extraño seudónimo de «María de las Angustias» con que van firmados algunos dibujos con bellas escenas de género (Museo de Arte de Cataluña), que según aquel biógrafo reflejan en parte el ambiente de la vida teatral barcelonesa, a la que el pintor estuvo muy vinculado como escenógrafo.

Francesc Tramulles destaca en su temática religiosa con la bóveda de la capilla de la Inmaculada, en la catedral de Tarragona, y dos grandes parejas de lienzos en las capillas de San Marcos (1763) y de San Esteban, en la catedral de Barcelona (fig. 61). En los primeros el estilo, más tradicional, enlaza con el de Viladomat, mientras que las dos grandes composiciones de la segunda presentan complejas, abiertas y dinámicas agrupaciones de figuras. Entre sus obras de temática profana destacan las grandes composiciones dibujadas para el suntuoso álbum de la llamada Máscara Real, cabalgata organizada en Barcelona con objeto de festejar la entrada del rey Carlos III en 1764. Parte de las planchas y viñetas —en las que se mezclan temas franceses e italianos— fueron grabadas por el valenciano Pere Pasqual Moles († 1797), discípulo hacia 1759 de Francesc y formado luego en París, ciudad de la que volvió en 1774, para establecerse definitivamente en Barcelona, donde a partir de 1775 dirigió la nueva Escuela de Dibujo de la Junta de Comercio.

De esta escuela arranca la enseñanza oficial de los pintores catalanes, completada luego, en 1783, con la fundación de otra escuela en Olot, que no alcanzaría pleno auge hasta mediado el siglo XIX.

Mientras, el Colegio de Pintores había desaparecido por fin en 1786.

Al margen de la Escuela oficial sólo destaca un artista notable, más decorador que pintor de caballete. Se trata de Francesc Pla, conocido con el sobrenombre de «El Vigatà» por haber nacido en la ciudad



66. *Francesc Lacoma i Sans. Autorretrato.*
Museo de Arte Moderno, Barcelona



67. *Joseph Flaugier. Retrato de José Bonaparte.*
Museo de Arte Moderno, Barcelona



de Vic (1743). En 1757 consta como discípulo de Manuel Tramulles, y al año siguiente figura en el documento fundacional de la proyectada Academia de Barcelona. Independiente ya en 1768 pasó a maestro en 1771 y falleció en 1805. La arquitectura que encuadra sus composiciones suele ser ya enteramente neoclásica, pero las figuras se mueven en un arremolinado dinamismo muy propio del rococó. Entre sus obras —realizadas principalmente en Vic y en Barcelona— destacaremos en esta última ciudad el gran conjunto del salón central y capilla del palacio Moya (fig. 63), de la familia Cartellà; el del barón de Sabassona (hoy sede del Ateneo Barcelonés), el Palacio Episcopal, el palacio Serra (donación Bertrand) y la casa Ribera (trasladadas al Museo Pau Casals, en El Vendrell). Pere Pau Montaña (1749-1803), segundo director de la Escuela de Dibujo de Barcelona, formó y dirigió a un numeroso

equipo de pintores y decoradores entre los que destaca su propio hijo Pau (1775-1801), fallecido muy tempranamente. Mediante las enseñanzas del equipo de profesores de la Escuela y el frecuente envío de pensionados a Madrid y a Roma, y con menor frecuencia a Francia, se consiguió mantener un tono digno, aunque ninguno de los artistas de las primeras promociones destacara de modo especial. Buenos dibujantes y grabadores (el mejor, Blai Ametller, que llegara hasta los inicios del romanticismo), retratistas como Francesc Lacoma i Sans (1784-1812; fig. 66) o Francesc Rodríguez Pusat (1767-1840), tercer director de la Escuela, pintores de flores —entre los que destacan Salvador Molet (1773-1839) y Francesc Lacoma y Fontanet (1784-1849), también buen retratista— y decoradores, colaboraron a veces en empresas colectivas, la más importante de las cuales, dirigida por Montaña, es sin duda la de los muros y bó-

vedas de la Aduana barcelonesa, hoy sede del Gobierno Civil. Entre las obras personales y más exclusivas de Pere Pau Montaña como decorador está uno de los techos de Llotja o la Lonja de Barcelona (1787; fig. 65) y el techo del gran salón de la casa Bofarull, en la ciudad de Reus. De sus conjuntos de lienzos de tema religioso se conservan los de la capilla del Santísimo de la iglesia de la Merced, en Barcelona (hacia 1780), y tres del presbiterio de Santa María de Mataró (1794-1799); el cuarto, terminado por su yerno Joan Giralt en 1804, se destruyó en 1936.

En la mayoría de estas obras se establece un compromiso entre la tradición más o menos barroca y el neoclasicismo. Esta última corriente triunfa más pura en las pinturas del gran salón de la casa Erasme de Gónima, en Barcelona, con episodios de la historia de David. Son obra de un artista de origen valenciano, Marian

Illa (fig. 64), autor asimismo de un lienzo con la Sagrada Familia conservado en las antiguas colecciones de la Escuela de Dibujo (hoy de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge), de la que junto a Montaña fue nombrado ayudante del director desde el año fundacional de 1775. Académico de mérito de la de San Carlos de Valencia en 1777, siguió trabajando hasta 1803 en la Escuela de Barcelona. En 1807 permanecía todavía en la ciudad.

También encajan de lleno en el grupo neoclásico las pinturas de Joan Carles Panyó, nacido en Mataró en 1755, y primer director de la Escuela de Olot desde 1783 hasta su fallecimiento, acaecido en aquella ciudad en 1840. Su decoración mural para el santuario olotense de la Mare de Déu del Tura fue proyectada en 1785.

Entre los artistas del país se intercala un forastero afincado plenamente en Cataluña. Se trata de Joseph Flaugier, nacido en 1757 en Martigues, no lejos de Marsella. Residió en Barcelona entre 1787 y 1793, con viajes a Tarragona, Reus y otras ciudades. En 1789 realizó obras, hoy perdidas, para el monasterio de Poblet. Los Museos de Barcelona poseen el autorretrato de Flaugier, muchos dibujos, cuadros y paneles decorativos de este artista, con escenas de costumbres y temas religiosos o mitológicos procedentes de Montblanc y de Barcelona, donde pintó el retrato del rey José Bonaparte en el período de la dominación napoleónica, época en la que debido a su nacionalidad de origen fue nombrado director de la Escuela de Barcelona por las autoridades francesas (fig. 67). Su decoración mural de mayor empuje es la cúpula del convento barcelonés de San Severo y San Carlos Borromeo (luego Hospital Militar y hoy confiado a los Mercedarios). Completada por cuatro pechinas en grisalla cuyo concepto pictórico corresponde al pretendido estilo «griego» de los últimos neoclásicos, de la generación de David y de otros artistas vinculados ideológicamente con la Revolución Francesa.

Junto a estos artistas más destacados debemos recordar la existencia de centenares de pintores —algunos poco menos



69. Pormenor de los esgrafiados de la casa Masferrer, en Sant Sadurn d'Osormort



70. *Francesc Via. Grabado alegórico, con el escudo del Cabildo de la catedral de Barcelona*



71. *Alegoría de santa Tecla con la ciudad de Tarragona. Grabado de Pere Pasqual Moles según dibujo de Francesc Tramulles*



que artesanos— de categorías más modestas, que no sólo en Barcelona sino también en Vic, Gerona, Lérida, Tarragona, Tortosa, Manresa y otros centros muy diseminados aseguraron la decoración de iglesias, palacios y casas en cantidad acaso no alcanzada hasta entonces. En algunas ocasiones se trata significativamente de verdaderas dinastías, como los barceloneses Grau o Planella.

ARTES APLICADAS

Dentro de la panorámica general de los siglos XVI al XVIII, el desarrollo de las artes aplicadas en Cataluña merece una especial atención tanto por su variedad como por muchas de sus peculiaridades, que se polarizan entre dos extremos de por sí muy distantes pero aquí enlazados por múltiples elementos intermedios que permiten unir las corrientes del arte más internacional y mudable con las for-

mas populares arraigadas en grandes sectores del país.

Al discurrir a lo largo de las distintas técnicas lo haré algunas veces a partir de sus modalidades más cercanas a la pintura figurativa, para seguir luego a la abstracción o a la artesanía más tradicional, ya que en algunos casos —esgrafiado, grabado, bordados, tapices, vidrieras— los modelos de origen pictórico se superponen a las peculiaridades de cada una de las tradiciones artesanas.

Para el conocimiento de tan complejo mundo disponemos de numerosas series de objetos en monumentos, museos y colecciones privadas, pero sólo con la ayuda de la documentación —publicada en una mínima parte— y de escasas fuentes literarias podremos intentar reconstruir una panorámica de conjunto, ya que lo perdido es mucho más de lo que a primera vista podríamos imaginar, y por otra parte no siempre resulta factible identificar con seguridad la manufactura catalana de ciertas piezas.

Esgrafiado

En este recorrido, forzosamente muy abreviado, empezaré por referirme a las técnicas aplicadas a la decoración mural, y en especial al esgrafiado.

La técnica se remonta a los siglos medievales y durante largo tiempo debió consistir tan sólo en temas geométricos acusados en resalte liso sobre un fondo ligeramente rugoso de idéntico o distinto colorido. Sin embargo, en el siglo XVIII se produce un cambio radical, que llevará al uso desbordante de la decoración figurada, sobre todo en el período rococó. La ciudad de Barcelona conserva un número excepcional de conjuntos de fachadas de casas de esta época —algunos reconstruidos a consecuencia de la fragilidad de los revoques originales—, pero dos de las mejores muestras se hallan fuera de ella, así la fachada de la iglesia de Sant Celoni, con temas religiosos, y el extraordinario conjunto de la casa Masferrer, de Sant Sadurní d'Osormort (figs. 68, 69).

Grabado

El grabado es otra forma muy distinta de transposición del dato pictórico. En Cataluña, de modo parecido a lo que sucede en otros países, pueden seguirse desde la Edad Media dos corrientes paralelas: la de la xilografía, de entronque y proyección popular, y la de la calcografía, muy estrechamente vinculada a los plateros por razones tecnológicas y de formación artística.

El grabado en madera dio lugar a una nutridísima producción, conservada no sólo en ejemplares impresos sino alguna vez en los mismos bloques originales de madera tallada que se emplearon para los tirajes, con ejemplares que van del siglo xv al xviii aunque abundan en especial los del xvii y el xviii. Además de las numerosas muestras barcelonesas, conviene destacar dos grandes lotes de imaginaria popular, el de los miembros de la familia Abadal, establecidos en Manresa y en Moià, y el de los artesanos que trabajaron para la familia Carreras, de Girona. Además de los libros propiamente dichos, se imprimieron millares de hojas sueltas, especialmente estampas —algunas de gran tamaño—, *goigs* («gozos» o canciones dedicadas a la Virgen y a los Santos, con imágenes sagradas y recuadros orlados), y no faltaron las hojas de tema profano, ya sean las alegóricas, políticas o meramente ornamentales (incluidos los papeles «pintados» o impresos y coloreados) y las aleluyas (en catalán *auques*) que empezaron siendo base para juegos de azar y contuvieron luego historias o narraciones con o sin texto acompañatorio. Completan este conjunto los naipes, que como muchas estampas fueron coloreadas con moldes —*al bac*, semejantes a los de las telas estampadas—, con trepas o del curioso modo llamado *a la morisca*, consistente en superponer gruesos trazos de color con los dedos untados de pintura.

El grabado calcográfico, a veces de gran calidad, quedó a menudo limitado a las portadas de los libros. Sólo en el siglo xviii alcanzaría las estampas de gran tamaño

y las viñetas de ciertas ediciones lujosas y llegó por fin al exlibris, a la tarjeta de visita o al tarjetón suelto. En general se trata de grabados al buril, aunque no faltan los verdaderos aguafuertes.

Dentro del siglo xvii conviene recordar, en su primera mitad, al platero tarracónense Joan Baptista Villar, activo en Barcelona entre 1615 y 1623, Ramon Olivet (de 1632 a 1642), Macià Jener, Salvador Serdanya (1698), Francesc Viquer (1688), Bonaventura Fornaguera (1680), Joan Matons (con grabados de 1691 y 1693), Francesc Guzan (1684-1701), establecido luego en Madrid, y el prolífico Francesc Via, activo en Barcelona y en Reus desde fines del siglo xvii a mediados del xviii (fig. 70). En general se trata de obras de labor fina y cuidada, aunque no todas alcanzan el valor de miniaturas-retrato de ciertas piezas de Olivet o de Fornaguera, ni la precisión ornamental de Villar o de Guzan.

Debemos recordar que muchos de estos artesanos se limitaron a traducir o interpretar composiciones de otros artistas, y lo mismo sucedió con Miquel Sorelló, grabador catalán que en Barcelona, Roma y Florencia logró cierto renombre en el segundo cuarto del xviii, con buen número de obras firmadas y fechadas, o Joan Minguet, quien grababa en 1758 vistas madrileñas por dibujos de Villanueva.

A mediados del siglo xviii seguía la actividad en Barcelona de grabadores de mayor o menor calidad, como Ignasi Valls o Francesc Boix, pero frente a ellos destaca la obra renovadora de un artista creativo, el pintor Francesc Tramulles, discípulo de Antoni Viladomat y autor de aguafuertes originales y de modelos muy notables que fueron interpretados por algunos grabadores forasteros y sobre todo por el valenciano Pere Pasqual Moles (nacido en 1741), quien se estableció en Barcelona, pasó luego a París para perfeccionar su técnica y arraigaría definitivamente en la capital catalana, donde murió en 1797 después de haber dirigido desde 1775 la Escuela de Dibujo (y luego de Nobles Artes) establecida por la Real Junta de Comercio (fig. 71).

De ella arrancan buen número de artistas pensionados o establecidos en Florencia, Francia o Madrid, entre los que destacaremos a Blai Ametller (1768-1841), miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, director de grabado de la misma y Grabador de Cámara; Francesc Fontanals, Esteve Boix y Josep Coromina i Faralt.

Bordados y tapices

Una vez más debemos reiterar aquí la indicación que en el arte del bordado —o de la «pintura a la aguja», para decirlo de otro modo— corrieron parejas la continuidad en el primor técnico y la renovación de los elementos decorativos, procedentes esencialmente de los modelos que proporcionaban los pintores a los hábiles artesanos que con mayor o menor fidelidad a los modelos cuidaron de su interpretación y transposición. Sedas y oro, a veces con la adición de perlas e incluso de piedras preciosas, dieron un realce excepcional tanto a las piezas de uso profano como a las del religioso. En cuanto a indumentaria, todo lo conservado se reduce prácticamente a ornamentos litúrgicos, entre los que destacan algunos de los siglos xvi al xviii: casullas, capas, dalmáticas, paños de atril y sobre todo frontales de altar. La documentación conservada —publicada o inédita— es muy abundante, aunque casi nunca se refiere a obras subsistentes. Entre estas últimas cabe destacar los ornamentos del siglo xvi de la capilla de San Jorge de la Generalitat, en Barcelona, los de las iglesias de Casau, Garós y Betrén en el Valle de Arán, un gran frontal con figuras de la misma centuria de la catedral de la Seu d'Urgell, un frontal bordado con gran relieve en hilo de oro procedente de la Generalitat (siglos xvi al xvii) y otro, ya del xviii, labrado para el altar mayor del convento de los Dominicos de Barcelona, dedicado a santa Catalina. Paralelamente, las piezas de uso profano debieron ser abundantísimas, pero sólo conocemos un ejemplar de verdadera importancia: la

72. Joan Ferrer (hacia 1561). Tapiz
de una serie dedicada a la vida de la Virgen.
Catedral de Gerona



serie monumental de grandes paños bordados con escenas de la leyenda de Galcerán de Pinós, realizada hacia 1600 para el palacio barcelonés de los descendientes de aquel personaje del siglo XII, de cuyos elementos, hoy dispersos, conserva dos el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. El bordado se aplicó también al mobiliario, como puede verse en los res-

paldos de rica policromía de tema vegetal de fines del siglo XVII de una sillería conservada hoy en el castillo de Peralada y labrada en Sitges para un noble de Valencia.

El recuerdo de las colgaduras bordadas nos lleva lógicamente a evocar los tapiques tejidos. Aunque su empleo en Cataluña —y todavía más el de las alfombras—

está perfectamente documentado por lo menos desde el siglo XIV, en la mayor parte de los casos debía tratarse de obras importadas, inclusive en aquellas contadas ocasiones en que se realizaron según cartones o modelos pintados en el país y remitidos a Flandes para su ejecución. Sin embargo, está atestiguada la actividad esporádica en Barcelona y Gerona de al-

73. Tejido estampado del género de las llamadas indianas. Colección particular, Barcelona



74. Plato catalán de loza azul de mediados del siglo XVII. Museo de Cerámica, Barcelona



gunos artesanos dedicados a tejer tapices con decoración figurada, cuya muestra conservada más importante es la serie de la catedral de Gerona con escenas de la vida de la Virgen, obra documentada del tapicero barcelonés Joan Ferrer, hacia el año 1561 (fig. 72).

Tejidos estampados y encajes

Aun cuando en el siglo xvi se seguía tejiendo en Cataluña la seda, la lana, el lino, el algodón y el cáñamo, como en siglos anteriores, sólo tuvieron importancia artística durante mucho tiempo los tejidos de seda y oro, los terciopelos de seda o los brocateles en los que la seda se mezclaba con otras fibras de menor coste. Sin embargo, se trata por lo común de productos que imitaban a los de otros centros. La suntuosa renovación de la casa gremial barcelonesa de los Velers o tejedores de velos de seda a mediados del siglo xviii dan buena medida del empuje de esta industria en aquella época.

A partir de mediados del siglo xviii se desarrolló en Cataluña el arte de las indianas o tejidos estampados, que partiendo de escasos antecedentes locales se vería reforzado por un extraordinario auge internacional (fig. 73).

Por otra parte, en Cataluña tuvieron verdadera importancia los encajes y la pasamanería, ya sea de seda, en oro o en hilo de lino o de algodón, así como las grandes piezas —colgaduras o frontales— de malla o hilo calado.

En el siglo xviii los centros encajeros de Barcelona, del Baix Llobregat, de Arenys o de L'Arboç tuvieron una producción original de encaje blanco o negro destinado tanto a la exportación a América como al mercado interior, así en la indumentaria religiosa como en la profana.

Cerámica

En Cataluña, las industrias de la cerámica muestran en general una lógica continuidad en el paso de la Edad Media al Rena-

75. *Azulejos catalanes policromos (1710). Pormenor del plafón llamado de «La xocolatada», procedente de Alella. Museo de Cerámica, Barcelona*



cimiento, en razón de los mercados, de la mano de obra y de los materiales básicos indispensables: la arcilla, la arena y el combustible.

En Barcelona, debido a una alta especialización profesional, los artesanos, aunque agrupados en una cofradía común, se subdividen en cuatro menesteres u *oficis*: *rajolers*, *gerrers*, *ollers*, y *escudellers*. Aunque cada artesano cultivaba de hecho más de una especialidad, la primera comprendía en términos generales los ladrillos y otros materiales sencillos de construcción, la segunda las jarras u otros grandes envases, la tercera la alfarería o cacharrería corriente, vidriada pero no pintada, y la

última la loza fina y la azulejería pintada. Desaparecida en los albores del gótico la cerámica pintada en verde y morado sobre fondo blanco, el Renacimiento heredó en Cataluña, y de modo especial en Barcelona y en Reus, dos modalidades decorativas procedentes de Valencia, la loza y la azulejería pintada de azul y la loza dorada o de «reflejos metálicos», a base de sales de cobre a las que se añadía una proporción decreciente de plata. La loza dorada catalana alcanzó su apogeo a fines del siglo xvi y en la primera mitad del xvii, con buen número de piezas fechadas e incluso firmadas, con escudos y figuras sobre fondo de fina decoración vegetal.

La azulejería renacentista del siglo xvi suele ser realizada con trepa, lo que facilitaba su producción industrial. Por lo común suele ser en azul, aunque conocemos muestras con amarillo, verde, azul y negro de inspiración renacentista italiana. Una paleta parecida persistirá hacia 1600 en las composiciones de azulejería renacentista de modelo talaverano realizada en Manresa por Lorenzo de Madrid, maestro de azulejos de Talavera, autor de revestimientos de suelos y zócalos para el palacio de la Generalitat, en Barcelona.

A lo largo del siglo xvii y hasta muy adelantado el xviii predomina la loza de-

corada con intensos tonos de azul, de manufactura principalmente barcelonesa, con decoración de figuras y animales y orlas de trazos gruesos y muy sencillos aunque altamente decorativos (fig. 74). Paralelamente hubo platos y otras piezas a todo color, de gran fuerza expresiva, y paneles de azulejos de la misma calidad. Son particularmente notables los de la segunda mitad del siglo xvii y principios del xviii, algunos documentados de maestros bien conocidos, como Llorenç Passoles. El conjunto más extenso se halla en la Casa de Convalecencia, en Barcelona, pero debemos recordar también la gran serie de lunetos con escenas de la vida de san Francisco de Asís, en el antiguo convento de los Franciscanos Recoletos, en Terrassa, los paneles de Alella, fechados en 1710, dos de ellos en el Museo de Cerámica de Barcelona (*La xocolatada* [figuras 1, 75] y *Corrida de toros en la plaza Mayor de Madrid*), y un sinfín de muestras reunidas en los museos L'Enrajolada y Vicenç Ros, ambos en Martorell, con muestras halladas en toda Cataluña o incluso en Francia, donde existen todavía otros notables ejemplares (panel con una batalla ante la ciudad de Lérida, en Narbona; paneles del arrimadero de azulejos del claustro mayor del convento de Franciscanos de Barcelona, en el Museo de Sèvres).

Son muy peculiares de la cerámica catalana los azulejos, cada uno de los cuales contiene un tema completo. Su paralelismo es evidente con el de los grabados populares de las *anques* aludidas en un capítulo anterior y su producción documentada arranca del siglo xvii y llega en constante renovación hasta el xix, sin contar que constituye la base del nuevo empuje alcanzado por la azulejería catalana a partir de 1900.

La cerámica ornamental, esmaltada en blanco o azul, o barnizada o sin vidriar, aplicada a menudo a la construcción, fue frecuente en Cataluña en todos los períodos, aunque las piezas más ricas del siglo xvi sólo nos son conocidas por referencias documentales. Lo mismo puede decirse de los grandes aguamaniles, las jarras

con vidriado verde o melado y otras piezas mayores o menores producidas en Barcelona y en otros muchos centros (de norte a sur: Tuir, La Bisbal, Quart, Breda, Malgrat, Verdú, Mataró, La Selva, Miravet, Vilafranca del Penedès, Lérida, etc.). Los platos con decoración floral en los que predomina el azul y el verde, llamados «de la Segarra», debieron ser producidos en algún centro indeterminado de la parte occidental de Cataluña. En La Bisbal y acaso en otros centros gerundenses se fabricaron piezas con dibujo de tierras con disolvente graso, en las que predominan ocres, rojos, verdes y a veces un notable jaspeado conseguido mediante la mezcla arremolinada de dos tonos.

Vidrieras y vidrios

Los centros medievales de producción de vidrio persistieron en Cataluña en tiempos posteriores con ligeras variaciones y con una clara diversificación entre los hornos destinados a las vasijas utilitarias (vasos, botellas, garrafas, etc.) de pasta verde o más o menos incolora para un mercado local o comarcal, y los centros de verdadera importancia artística, en los que se podrían producir pastas de intenso y variado colorido o bien cristal de perfecta transparencia. En el primer caso se hallan numerosísimas localidades, inventariadas en parte por Gudiol y por Panyella, con una producción de identidad y cronología muy difíciles de precisar por lo atípico de sus formas y la persistencia de las mismas a lo largo de varias centurias. La tabla de perfiles establecida por Gudiol con los fragmentos hallados en el monasterio de Poblet da buena idea de la variedad de ejemplares referidos a un solo centro de consumo.

Los inventarios y las fuentes narrativas nos han conservado el recuerdo de conjuntos cuyo volumen e importancia buscaríamos en vano entre las muestras subsistentes. Baste citar como ejemplo el arco de triunfo compuesto exclusivamente de piezas de vidrio que los artífices barceloneses levantaron para celebrar la lle-

gada del rey Felipe II y que éste, prudentemente, no se atrevió a cruzar por temor a que un alboroto en los caballos tuviera como consecuencia el desplome y rotura general.

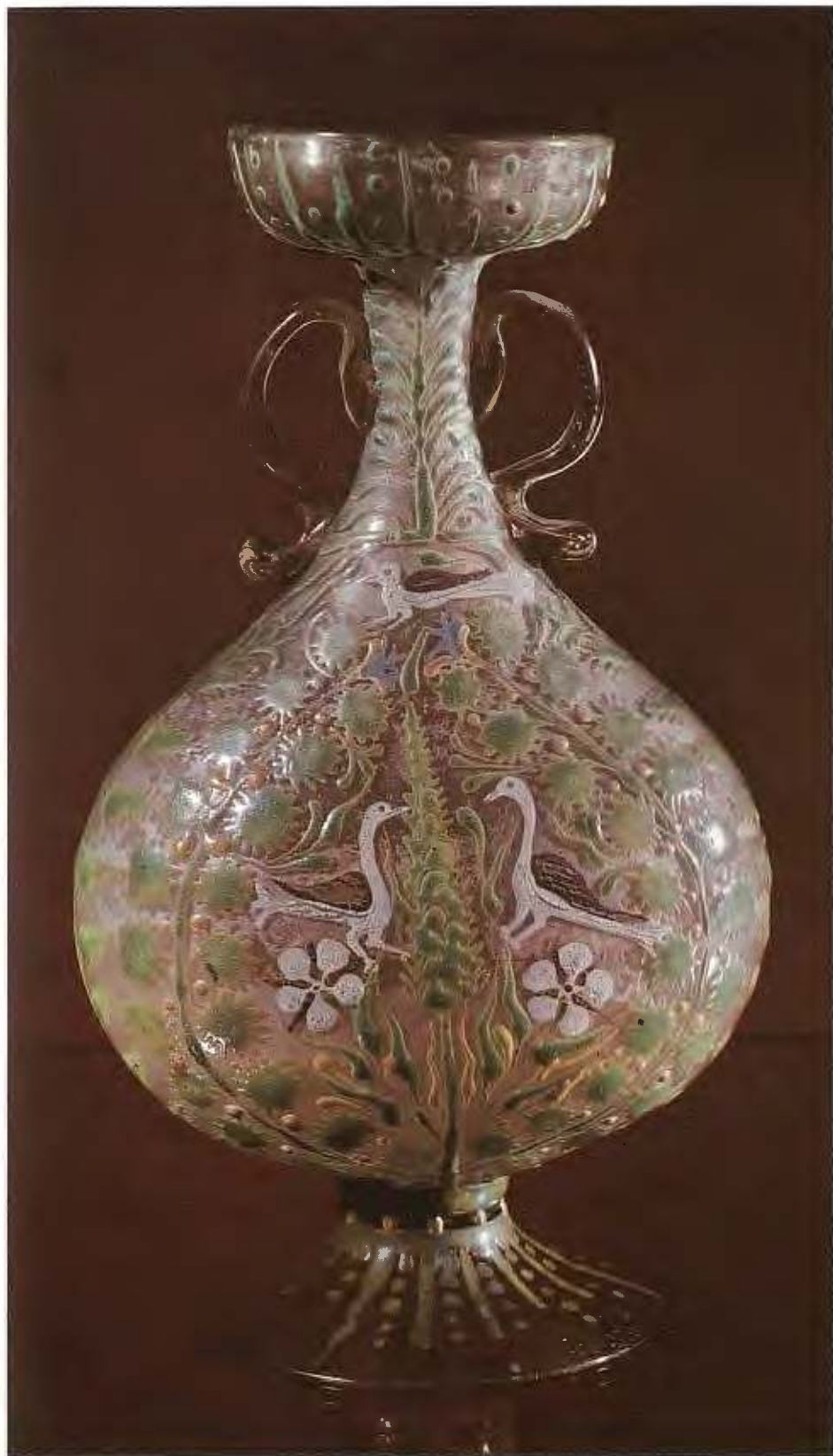
A lo largo del siglo xvi, e incluso hasta el siguiente, persistiría en Cataluña una renovada tradición en el vidrio esmaltado de remoto arraigo en Siria, cuya producción barcelonesa se documenta ya en el siglo xiv. Las piezas tardías —botellas, confiteros, calderillo, platos, lámparas— contienen a menudo escenas galantes o de cacería en blanco, amarillo, verde, azul celeste y morado, sobre ramas y hojas verdes con flores y frutos, en bellas y originales composiciones que le confieren un carácter inconfundible. La mitad de los ejemplares conocidos pertenece al Museo de Artes Decorativas de Barcelona (fig. 76), pero el resto se halla disperso en museos y colecciones de Europa y América.

Paralelamente se elaboraron en Cataluña y especialmente en Barcelona piezas de vidrio soplado y moldeado según modelos venecianos renacentistas, de esbeltas y elegantes formas, con adornos moldeados o fileteados (fig. 77). La decoración cuenta a veces con hilos blancos, partes doradas y, en los ejemplares más ricos, dibujos florales grabados a punta de diamante. Esta última técnica viene confirmada por un contrato barcelonés del año 1585.

Los vidrios *gelats* o helados tienen la superficie llena de rugosidades cuarteadas, según un procedimiento de origen también veneciano.

Las colecciones del Instituto Amatller de Arte Hispánico, del Museo de Artes Decorativas, la colección Macaya —las tres en Barcelona—, la colección Mateu, en Peralada, y varios museos extranjeros poseen un amplio repertorio de estas piezas, que se completan con ejemplares más tardíos —en especial de los siglos xviii y xix— entre los que predominan dos formas típicamente catalanas: el *porró* o vasija para contener o beber vino, con cuello alto y vertedero lateral, y la *morratxa* o *almorratxa*, frasco para perfumes con cuello recto central rodeado de pe-

76. *Jarrón de vidrio esmaltado barcelonés del siglo XVI. Museo de Artes Decorativas, Barcelona*



77. *Botella soplada y moldeada. Museo de Artes Decorativas, Barcelona*



78. *Felip Ros (1626). Relicario de san Jorge. Palacio de la Generalitat, Barcelona*



queños vertederos inclinados, y pie alto que sirve a la vez de asidero por el que los sujetan las mujeres en ciertas danzas típicas. Los ejemplares más ricos tienen adornos fileteados o de crestería labrada con pinzas, en vidrio blanco, azul o incoloro.

La difusión de los vidrios catalanes está ampliamente atestiguada por su presencia al lado de ejemplares venecianos en inventarios de Castilla y en otras alusiones documentales o literarias. El jesuita P. Gil (año 1600) refiere que se exportaban no sólo a Castilla sino también a las Indias, Francia e Italia, y Lope de Vega pondera como proverbiales

«En Ávila caballeros,
y vidrios en Barcelona...»
(*La burgalesa de Lerma*)

Mientras en otra obra del mismo autor (*El abanillo*) uno de los personajes dice así:

«Oí decir en Italia
que de vidrios exquisitos
era rica Barcelona...»

En el terreno de la ejecución de vidrieras existió en Cataluña una serie de centros especializados, fundamentalmente en Barcelona y Tarragona, aunque también los hubo en Lérida, en Gerona y Palau del Vidre, en el Rosellón.

Pero no debemos olvidar que en una vidriera confluye una técnica más o menos tradicional y una renovación pictórica proporcionada no por el maestro vidriero sino por el pintor que facilitaba el cartón o modelo y que es generalmente el responsable de los cambios de estilo. Este hecho puede apreciarse perfectamente en el caso de Gil Fontanet, quien debió ser el mejor maestro de vidrieras de Cataluña, en torno al año 1500. En la catedral de Barcelona, su vidriera del «Noli me tangere», de 1495, según modelo del pintor cordobés Bartolomé Bermejo, presenta ya en su temática arquitectónica u ornamental elementos «al romano» netamente renacentistas.

79. *Joan Matons. Candelabro de plata labrado para la catedral de Mallorca según modelo de Joan Roig*

El mismo templo, las catedrales de Girona y Tarragona y la basílica barcelonesa de Santa Maria del Mar, entre otros, conservan muestras más o menos maltratadas y alteradas de las vidrieras con que las decoraron en los siglos XVI y XVII gran número de artistas cuyos nombres registra una abundante documentación. Recordaremos a Jaume Fontanet I y su hijo, homónimo y sucesor Jaume Fontanet II, el primero de los cuales labró en 1522 las tres vidrieras del ábside de la iglesia parroquial de Sant Just, en Barcelona; a Pere Guasch, maestro mayor de las vidrieras de la catedral de Tarragona entre 1544 y 1580, y a Isidre Julià, autor en 1667 de la gran vidriera de la Santa Cena, de Santa Maria del Mar, realizada en vidrio importado de Venecia y no en materiales del país. Conviene destacar el hecho de que en Cataluña, a diferencia de otros lugares, la vidriería en color conoció un extraordinario auge en el siglo XVIII, como puede verse todavía en los restos de vidrieras de la iglesia barcelonesa del Pi, ejecutadas en 1727 por Josep Ravella según cartones de Antoni Viladomat, y sobre todo en el gran conjunto de las que ejecutaron para Santa Maria del Mar Francesc Saladrigas, Eloi Arrufó, el propio Ravella y sus sucesores Joan e Hipòlit Campmajor. La casa Amigó, sucesora de Ravella y Campmajor, establecería luego a lo largo del siglo XIX el enlace de tradición tecnológica que permitiría en torno a 1900 el refloreCIMIENTO de la vidriería catalana modernista.

Platería y orfebrería

Los «argenters» catalanes —a la vez plateros y orfebres— tuvieron una sólida reputación bien arraigada ya en la Edad Media, que les valió una consideración social superior a la lograda por los demás artífices y artesanos, hasta darse la paradójica situación de que fueron los únicos denominados «artistas» junto a los notarios o a los cereros, a diferencia de los restantes oficios, incluidos pintores y escultores, que sólo en fecha tardía alcan-





zarían a constituir como los plateros un Colegio en lugar de un gremio artesano. La existencia para Barcelona —como en Valencia— de los *Llibres de passantia*, registros donde se archivaban los dibujos originales de los proyectos que cada platero debía realizar para pasar a maestro, lo que etimológicamente constituye el origen del apelativo «obra maestra», nos proporciona un repertorio muy cumplido, con cientos de nombres y fechas seguras para la cronología de los artistas y nos permite seguir la evolución completa de toda clase de objetos. Este hecho es tanto más importante cuanto la mayor parte de piezas conservadas son de uso religioso, en contraste con la desaparición poco menos que total de las de destino profano, hasta el punto que la única sopera barcelonesa de plata del siglo XVIII que conocemos subsistió por haberse destinado a recipiente litúrgico en la lejana iglesia parroquial de la Puebla de Castro, en la provincia de Huesca. Las marcas o punzones nos permiten identificar fácilmente

buen número de centros de producción artística (Barcelona, Tarragona, Gerona, Lérida, Reus, pero también Cervera, Montblanc y otros).

Guerras y revoluciones a lo largo de los siglos XIX y XX causaron pérdidas irreparables, aunque las fotografías tomadas antes de 1936 contribuyen a conservarnos la imagen —pero no el original— de gran número de cruces, cálices y otros objetos fundidos entonces, mientras en las guerras napoleónicas se fundió la mayor parte de los tesoros catedralicios y en las contiendas civiles del siglo XIX perecería la plata de uso doméstico, sin contar las constantes pérdidas acarreadas por los cambios de moda y el deseo de recuperar los metales preciosos.

No existen todavía estudios parciales suficientes, pero desde el gran repertorio de Davillier en el siglo pasado, el de los plateros barceloneses de González Sugañes, la monografía de mosén Gudiol sobre las cruces de orfebrería catalanas, los estudios de Priscila Muller y el exhaus-

tivo de Vilaseca sobre los plateros de Reus, tenemos ya valiosas bases de conocimiento sobre la orfebrería catalana.

En términos generales puede decirse que las piezas que mantuvieron mayor fidelidad a las formas góticas fueron las grandes cruces procesionales, en las que apenas muy adelantado el siglo XVI empiezan a afirmarse los elementos renacentistas, sustituidos luego por el barroco, el rococó y el neoclásico, aunque sin perder la fidelidad a la traza del conjunto, a menudo impuesta por los modelos anteriores precisados en los contratos.

En las veracruces o relicarios del «Lignum Crucis», el pie suele mostrar mayores innovaciones que el remate crucífero y algo parecido puede decirse de las grandes custodias-ostensorio.

Jaros para agua, platos o jofainas, cálices y relicarios son buena muestra de una mayor libertad en la interpretación de los modelos y de la ornamentación de los períodos sucesivos. En este sentido destacan dos grandes relicarios barceloneses

81. *Felip Voltes (1588). Puertas del
sagrario de la capilla del Santísimo.
Catedral de Tarragona*

salidos del taller del orfebre Felip Ros. Uno, dedicado a los santos Fabián y Sebastián, de 1611 (Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona), y otro con pie piramidal muy elevado y remate en forma de fanal, fechado en 1626 (capilla de San Jorge, palacio de la Generalitat; fig. 78).

A partir del siglo xvi abundaron extraordinariamente los bustos-relicario y las imágenes exentas, cuyos precedentes medievales perecieron en su mayoría. La catedral de Tortosa posee todavía una pieza muy bella y primeriza, el busto de san Eulalio, mientras que la iglesia parroquial de Cardona guardó hasta 1936 una excelente figura de san Eloy, y la parroquial de Olot muestra notable serie de figuras de varios santos. La catedral de Barcelona guarda la imagen de plata de santa Eulalia, labrada en 1664 por Joan Perutxena.

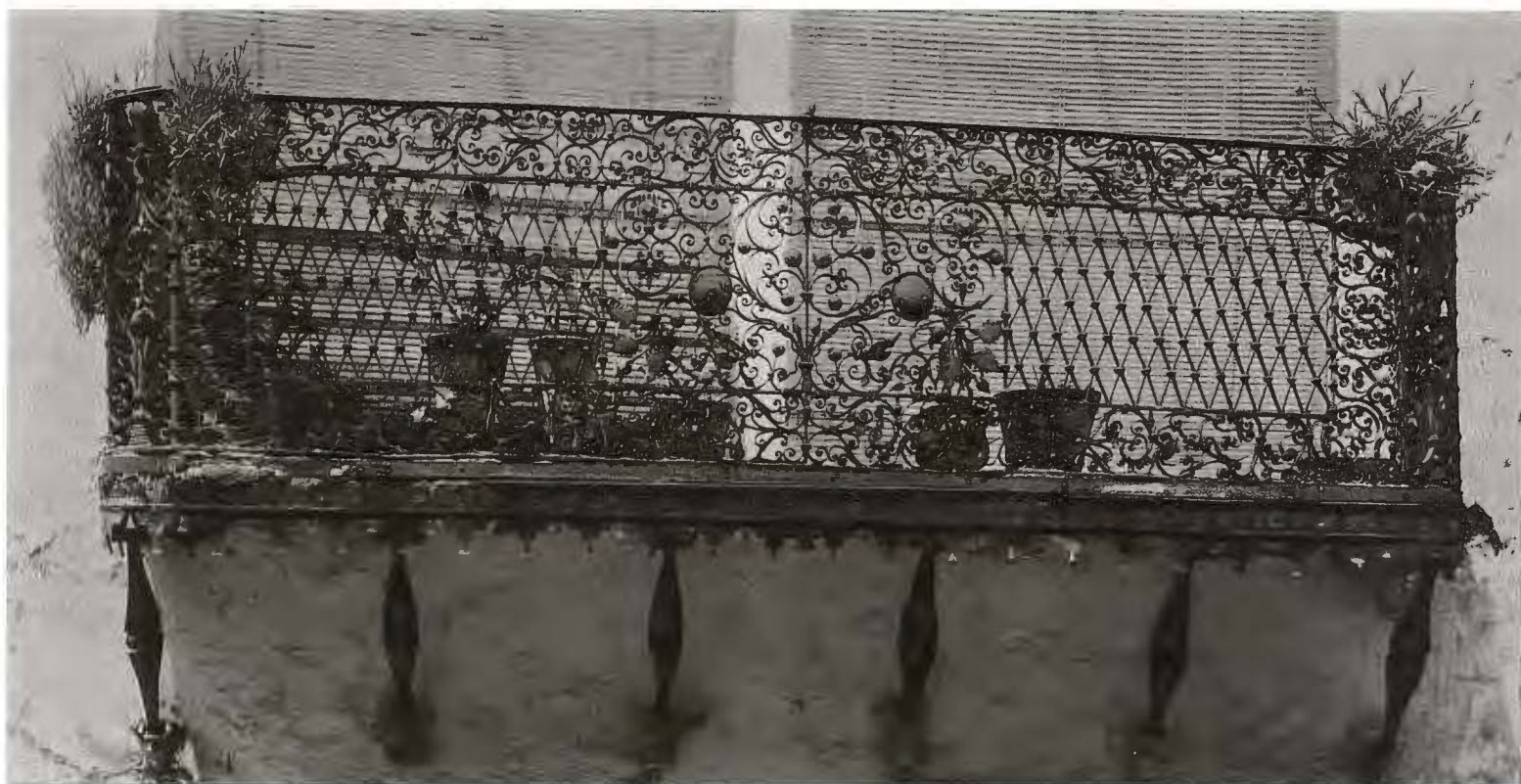
En la plenitud del barroquismo, con su prolongación en el rococó, destacan las figuras excepcionales de dos grandes artistas barceloneses: Joan Matons y Pere Llopart.

Joan Matons pasó a maestro en 1690 y en 1703 empezó una de sus obras más famosas: la pareja de enormes candelabros de la catedral de Palma de Mallorca, terminados en 1725 y expuestos durante semanas a la admiración del público. Se labraron según modelo del escultor Joan Roig (fig. 79), proyectista asimismo de una Virgen realizada por Matons para la catedral de Tarragona. Entre 1701 y 1720 Matons realizó otra pieza excepcional, la gran urna con relieves que contiene las reliquias de sant Bernat Calvó (catedral de Vic; fig. 80).

Pere Llopart fue el autor de otra urna monumental, la de san Ermengol, labrada entre 1752 y 1755. Se conserva en el lugar para el que fue realizada, la catedral de la Seu d'Urgell, y en su tapa figura la imagen yacente del santo obispo.

A su lado recordemos entre otros varios a Magí Ferrer, autor en 1637 de la custodia de la prioral de Reus y de la cruz procesional de Les Borges del Camp, y a Bonaventura Fornaguera, ya nombrado como grabador, autor en 1685 del valioso





conjunto de ornamentos de plata de la capilla de la Concepción de la catedral de Tarragona. Su colega Francesc Via, platero y grabador, labró en 1712 las mazas de plata del Ayuntamiento de Reus y en 1697 un relicario de san Pedro para la misma ciudad. Muchas de estas obras contienen en su decoración pequeñas placas convexas esmaltadas con dibujo policromo sobre fondo blanco.

Resulta muy difícil identificar con seguridad las joyas salidas de los talleres de orfebres y plateros catalanes, ya que los modelos dibujados en los *Llibres de passantia* de Barcelona y en uno, muy incompleto, de Gerona (Biblioteca de Catalunya, Barcelona), no presentan características específicas. Desde luego, pueden ser catalanas algunas de las joyas conservadas como «exvotos» suspendidas en la custodia de la catedral de Barcelona, y también algunas muestras de orfebrería de carácter más popular, como los botones de chaleco y los largos pendientes incrustados de piedras preciosas o semiprecio-

sas, entre ellas las amatistas procedentes del Montseny, que durante siglos parecen haber sido características de los artífices de la ciudad de Vic.

Bronce, cobre y latón

Junto con Barcelona, Tarragona, Olot y Ripoll se cuentan entre los centros más activos en cuanto a la producción y elaboración de varias aleaciones metálicas, uno de cuyos ingredientes comunes y principales fue el cobre.

Tanto el bronce como el latón fueron la base para la elaboración de toda clase de piezas, que van desde las campanas hasta los enseres más humildes: ollas, almireces o *morters*, portapaces, velones y candiles. Las piezas fundidas, de toda suerte de tamaños, suelen tener como elemento común una decoración a la cera perdida, situada en las paredes del molde mediante la aplicación de pequeños relieves con temática figurada (fig. 81) o simplemente

vegetal o geométrica, o de letras que componen inscripciones de carácter conmemorativo o invocaciones religiosas. Con ello, a la vez se prolonga y se renueva la tradición medieval. Las firmas en campanas y en algún mortero de gran tamaño nos conservan el nombre de algunos artesanos; otros constan en las marcas, como la del linaje Barberí, de Olot, que se ha mantenido hasta el siglo xx, o en la documentación. Por esta última conocemos el nombre de un *couer* de Barcelona, Pere Cerdanya, autor en 1675 de los grandes braseros metálicos de la sala del Consell de Cent, en la Casa de la Ciudad.

De la abundante producción de los relojeros catalanes no sólo en las grandes ciudades sino también en otros centros, como Moià o Arenys, no queda otro elemento decorativo que la placa metálica de las respectivas esferas, en metal grabado y a veces ligeramente repujado, con temas ornamentales más bien sencillos.

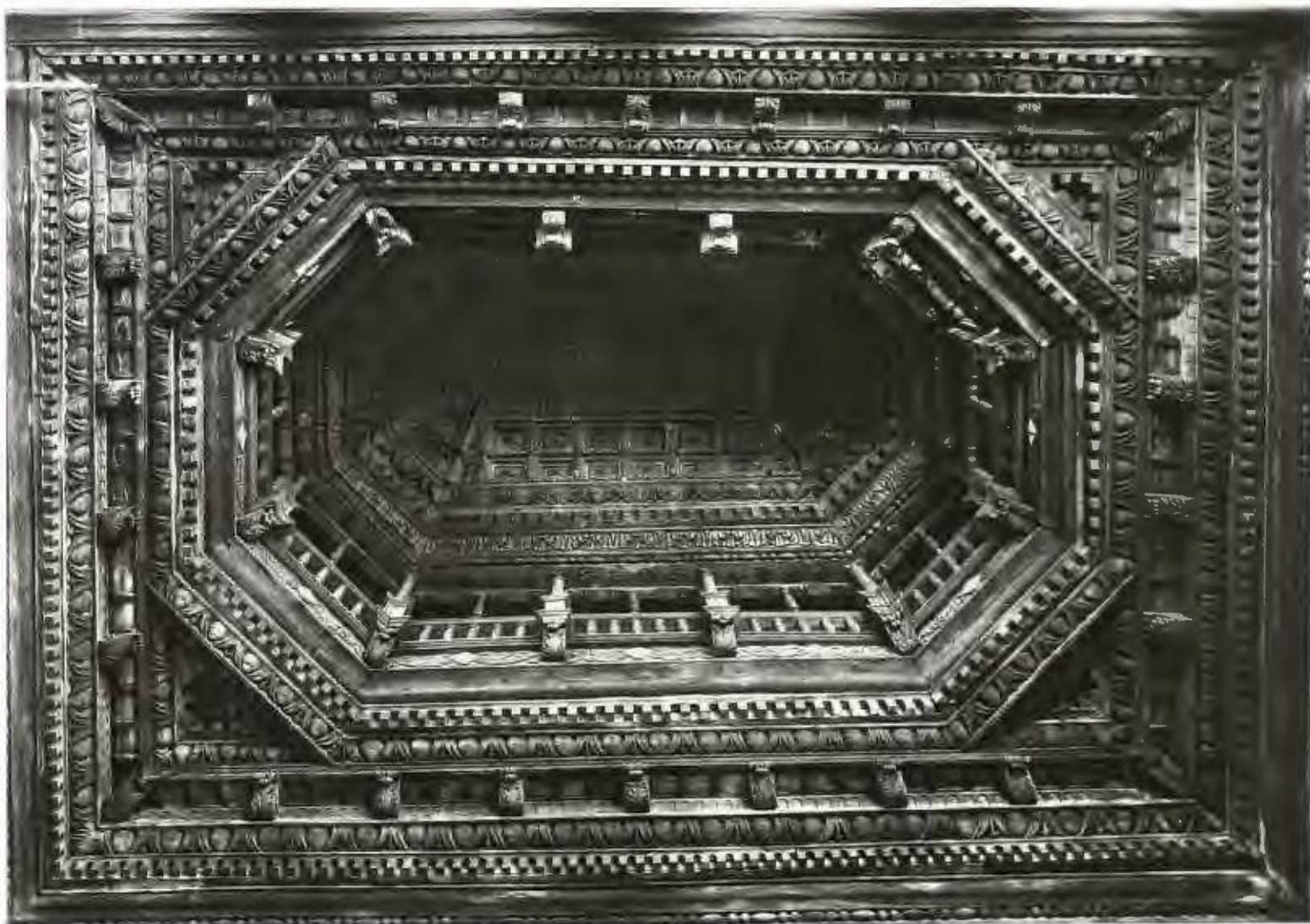
83. Antoni Carbonell. Galería y techo de madera del Palau del Lloctinent, actual sede del Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona

Armas

El acero, el latón y la plata se combinaron en la ejecución de armas blancas y de fuego. Entre las primeras abundaron en Cataluña —en Barcelona, en Gerona y en otras ciudades— los artesanos dedicados a la producción de ballestas, espadas, dagas y puñales, con adornos de metal grabado o cincelado. Sin embargo, no ha sido objeto todavía de una adecuada identificación la procedencia catalana de tales piezas, en contraste con lo que sucede con las armas de fuego, cuyas marcas muy precisas, con nombres y apellidos —principalmente en los cañones y en las

llaves— han facilitado un estudio muy preciso, llevado a cabo con la ayuda de la documentación por Buttin, Keith y sobre todo por Graells, quien ha centrado sus investigaciones en Ripoll, que fue sin duda la población más activa de Cataluña entre los siglos XVI y XVIII en cuanto atañe a la producción de armas portátiles, desde pistolas y *pedrenyals* (especie de pistola larga) hasta escopetas y trabucos. Junto a las colecciones de los museos de Ripoll y Montjuïc (Barcelona), hay piezas de muy rica decoración (con temas vegetales, personajes o animales) en Madrid, París, Londres, Warmister, Copenhagen, Venecia, Turín, etc., lo que prueba la

difusión y el aprecio por las armas de fuego catalanas, a veces desde la misma fecha de su producción. Resulta muy curioso constatar que en las piezas más antiguas de Ripoll la ornamentación de tema vegetal no está tomada de los repertorios normales de la pintura o el grabado del siglo XVI, sino de las interpretaciones estilizadas de los antiguos escultores de la portada románica del monasterio de Ripoll, hecho insólito pero comprensible dada la proximidad de los artistas en relación con tan vasto y valioso conjunto de temas decorativos.



Hierros

La siderurgia estuvo muy arraigada en Cataluña hasta que en el siglo XIX el combustible básico —carbón de madera— fue sustituido por el carbón mineral, lo que produjo el colapso casi total de las antiguas *fargues* o herrerías catalanas.

Sin embargo, las industrias complementarias y sobre todo el arte del hierro forjado alcanzaron tal arraigo que mantuvieron su floración hasta nuestro siglo. De todos modos y en términos generales se siguieron cultivando, salvo excepciones, las formas góticas, por lo que por razones estilísticas cabría agrupar la mayor

parte de la producción, incluso la más tardía, con los productos medievales. Hallamos buena muestra de ello en dos magníficos balcones con cartelas de volutas y arcos superiores adornados con dragones alados. Una de las mejores piezas, fechada en 1760, y procedente de Santa Coloma de Queralt puede verse en el Museo Maricel de Sitges.

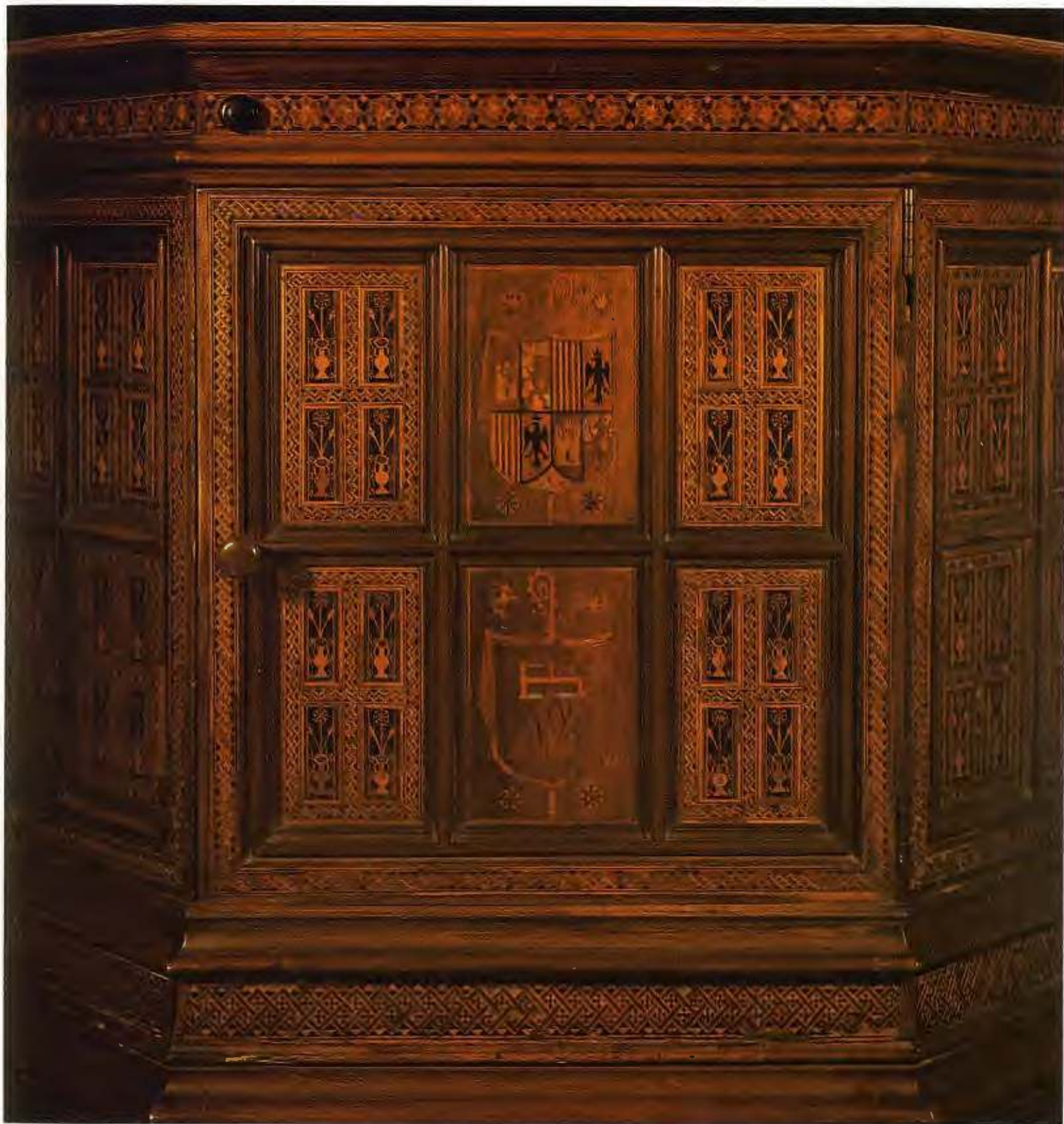
Las rejas de estilo renacentista o barroco existentes en Cataluña son más bien escasas, y en algunas de ellas colaboraron simultáneamente cerrajeros y bronceístas. Recordaremos dos piezas, proyectadas ambas por el carmelita fra Josep de la Concepció, «el Tracista», una para la ca-

pilla de la Concepción de la catedral de Tarragona (1681-1683) y otra de la capilla de Sant Bernat Calvó de la catedral de Vic, proyectada en 1685. En 1696 está fechado un hermoso ejemplar, más tradicional: la reja de la farmacia del antiguo hospital de la Santa Creu, de Barcelona.

Desde mediados del siglo XVIII se afianza progresivamente en Cataluña el triunfo de la rejería de traza francesa, con ejemplares de muy buena calidad tanto los de destino eclesiástico como profano. Recordaremos varias rejas de balcones y escaleras barcelonesas, desde la casa gremial de los zapateros (1746) hasta los del palacio de la Virreina, del palacio Moya



85. *Detalle de la decoración de taracea del gran atril del coro del monasterio de Pedralbes (Barcelona) labrado en Montserrat*



y de la casa Larrard, sin olvidar muestras más tradicionales en balcones de Lérida (1761; fig. 82) y Pineda. Para edificios sacros se labró la delicada verja del presbiterio de la capilla de la Ciudadela de Barcelona (Museo Maricel, Sitges) y la monumental reja de la capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona, obra de Onofre Camps, hacia 1775.

Carpintería y muebles

Dentro de este apartado cabría un vastísimo repertorio que podría encabezarse por una serie de obras maestras de construcción naval, ricamente adornadas con tallas, dorados y pinturas, pero por desgracia sólo tenemos noticias indirectas por dibujos, descripciones y documentos a partir del siglo xvi, ya que los originales se perdieron irremisiblemente, desde la galera capitana de don Juan de Austria en la batalla de Lepanto hasta los navíos mercantes o de guerra del siglo xviii, pasando por la galera «Sant Jordi», de la Generalitat, de la que se conserva el proyecto del castillo de popa, diseñado por Simó Pou en 1621.

Algunos techos y hojas de puerta nos proporcionan buena idea de la calidad y de la importancia de la carpintería catalana de los siglos xvi al xviii aplicada a la construcción. Los techos y artesonados

más importantes, algunos de ellos pintados y dorados pertenecen especialmente al siglo xvi. En ellos se pasa de las formas de tradición gótica (por ejemplo en la sala de las Piñas Doradas de la Casa de l'Ardiaca, en Barcelona, de hacia 1500, hasta el espléndido techo con galería corrida alrededor que cubre el cuerpo de escalera del Palau del Lloctinent, hoy sede del Archivo de la Corona de Aragón (figura 83).

Fue labrado en 1553 por Antoni Carbone, el más destacado de una serie de arquitectos-carpinteros. El Palau de la Generalitat, en Barcelona, posee una completísima serie de techos de la misma centuria, desde algunos con dibujo de cuadrados y estrellas de ocho puntas —como el de la Cambra Daurada, de 1527—, hasta el techo del gran salón de sesiones, con profuso molduraje y enormes artesonados de suntuosa decoración renacentista (hacia 1575).

En cuanto al mobiliario, se pasa insensiblemente de las formas góticas a las renacentistas o platerescas, aun cuando el ornamento cambia a menudo en sus pormenores. Los arcones o «caixes de novia» siguen siendo rectangulares, con dos o tres paneles cuadrados en su frente. Las técnicas ornamentales siguen dos corrientes paralelas, la taracea o «tarsia», con incrustaciones de boj o de hueso (*pinyolet*) con temas moriscos de lazos o ruedas,

y los muebles entallados, con dorados y pinturas, que suelen presentar una Anunciación pintada en el interior de la tapa (figura 84).

Ambas corrientes permanecen también a lo largo del siglo xvi en armarios, mesas, sillas y otros muebles muy variados. Destacaremos como ejemplos la silla tallada, pintada y dorada llamada «de la Reina» y un monumental atril de coro de taracea muy rica, ambos en el monasterio de Pedralbes (fig. 85).

La fabricación en Cataluña de muebles de todas clases alcanzó, en torno a 1600, un renombre y una calidad excepcionales a juzgar por un texto redactado en aquella fecha por Pere Gil. Algo parecido debió suceder en los siglos xvii y xviii, en los que se produjeron muebles profusamente tallados y moldurados, unas veces con decorados y policromía: las camas de grandes cabeceras denominadas «de Olot» o algunos respaldos de sillerías de coro en que las molduras de estilo rococó rodean figuraciones doradas con temas chinescos pintadas sobre fondos verdes o azules (catedral e iglesia del Pi, en Barcelona). Otras veces (camas de alto respaldo y columnas salomónicas) la decoración es sólo de talla o en ellos se combina la talla y la incrustación de madera clara con temas naturalistas de flora o fauna, o más raramente con aplicaciones de hueso o de marfil.

ARTE

*El Romanticismo, el Realismo
y tendencias eclécticas*

Enric Jardí

Tratadista de Arte

86. *Marià Fortuny. La batalla de Tetuán.*
Parte central. Museo de Arte Moderno,
Barcelona



87. Joaquim Espalter. *La familia Flaquer*.
Museo Romántico, Madrid



88. Josep Arrau i Barba. *Motín en la Rambla*.
Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona



EL ROMANTICISMO

Pintura

En cierto modo, en el grupo de pintores catalanes románticos puede ser incluido Vicenç Rodés (Alicante 1791-Barcelona 1858), más por el idealismo que denotan sus grandes composiciones como *Sara presentando la joven Agar a Abraham* (Real Academia de Bellas Artes de San Jorge) que por sus excelentes retratos —la mayoría de ellos realizados al pastel— de personalidades de la burguesía de Barcelona, donde recaló después de la Guerra de la Independencia y de haberse formado en la Academia de San Carlos de Valencia. Catedrático de colorido y composición de la Escuela de Llotja, o de la Lonja, fue su director desde 1840 a 1858 (fig. 90).

Sin embargo, los artistas propiamente románticos son los catalanes formados en Italia mediante pensiones de estudio concedidas por la Junta de Comercio para los mejores discípulos de Llotja o en viajes realizados a expensas de sus familiares. Éste fue el caso de un artista que, al regresar de la península itálica, se desplazó a Madrid donde consiguió una merecida fama: Joaquim Espalter (Sitges 1808-Madrid 1880), profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de la capital de España y Pintor de Cámara, retratista y autor de composiciones de mayor aliento en el paraninfo de la vieja Universidad Central y en el Congreso de los Diputados. En las obras de uno y otro género es perceptible la huella del purismo de Minardi y de la influencia de la escuela «nazarena» de los alemanes Cornelius y Overbeck, que privaba en Roma hacia 1833 cuando allí estuvo el sitgetano (fig. 87).

Más digno de mención por sus inquietudes intelectuales que por el valor intrínseco de su pintura es otro de los estudiantes de arte que fueron a Italia por su cuenta y riesgo: Josep Arrau i Barba (Barcelona 1802-1872), doctor en ciencias, que llegó a presidir la Real Academia de Ciencias y Artes, corporación en la que disertó sobre la teoría de los colores. También fue profesor en Llotja (fig. 88).

Dos pensionados por la Junta para ampliar estudios en Roma alcanzaron celebridad por distintas razones. Uno, Pelegrí Clavé (Barcelona 1811-1880) —pintor evidentemente dotado, como atestigua su trabajo de pensionado *El buen samaritano* (Museo de Arte Moderno de Barcelona)—, impregnado de un sentimentalismo cristiano de innegable filiación «nazarena» ganó, en la capital del Tíber, una oposición para el cargo de director de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México, que ejerció a partir de 1846 hasta 1865 (fig. 93).

Clavé había ido a Roma en 1833. Dos años antes, la pensión fue otorgada a Pau Milà i Fontanals (Vilafranca del Penedès 1810-Barcelona 1883), que se convirtió en un devoto no sólo de Overbeck y de Minardi sino de los modelos que aquéllos proponían: los maestros prerrenacentistas, ya que visitó Florencia, Pisa, Asís, Perugia y Siena y copió muchas obras de primitivos. A su regreso, Milà, que produjo pocas obras de las que buena parte de ellas han desaparecido (se le conocen, por ejemplo, algunos dibujos inspirados en la *Divina Comedia*, que al parecer era su libro de cabecera), desempeñó una importante función de teorizador e historiador del arte desde su cátedra de teoría e historia de las Bellas Artes en la Academia provincial de Bellas Artes, sucesora, desde 1850, de la Escuela de Llotja que había creado la Junta de Comercio, si bien la labor docente por él desarrollada fue breve (únicamente seis años), por cuanto renunció al profesorado por motivaciones políticas. A pesar de ello presidió el Ateneo Catalán, antecesor del actual Ateneo Barcelonés, colaboró en diversas publicaciones, singularmente en «Renacimiento» y «Semanario pintoresco español», revistas ambas de Madrid, y fue autor de una curiosa *Estética infantil*, escrita en pareados en catalán. Pau Milà cumplió en el campo de la historia del Arte una misión, en cierto modo, paralela a la desempeñada por su hermano Manuel, catedrático de historia literaria, toda vez que ambos dirigieron la atención de los estudiosos y del público en general hacia



90. *Vicenç Rodés. Retrato de dama. Pastel. Museo de Arte Moderno, Barcelona*

92. *Xavier Parcerisa. La Alhambra de Granada desde el camino de la Fuente del Avellano. Litografía*



91. *Pau Milà i Fontanals. Dibujo. Colección particular, Barcelona*

aquella Edad Media exaltada por los románticos; interés que en definitiva constituyó el más eficaz fermento de la *Reinaixença catalana* (fig. 91).

En la inaugural del curso del Ateneo de 1868 Pau Milà i Fontanals disertó sobre *Las excelencias de la arquitectura gótica en su aplicación al arte cristiano*, y en un artículo publicado en 1847 en el «Semanario pintoresco español» manifestó su entusiasmo por Giotto.

En este sentido no debe olvidarse, tampoco, su labor como miembro de la Comisión provincial de Monumentos.

Otro devoto de Overbeck que ejerció gran influencia en los jóvenes artistas catalanes por su cargo docente fue Claudi Lorenzale (Barcelona 1816-1889), catedrático de colorido y composición de la vieja Llotja desde 1844 y primer director de la nueva Academia provincial de Bellas Artes. Hijo de un italiano y de una barcelonesa apellidada Sugrañes, fue, por su cuenta, a la tierra de su progenitor, toda vez que la pensión que le concedió la Junta de Comercio era para la ampliación de estudios en Madrid y Toledo. En la Ciudad Eterna recibió el impacto del «nazarenismo», evidente en muchas de sus composiciones de tipo religioso —también en buena parte desaparecidas—, en otras de asunto histórico y en retratos, uno de los cuales —el de su esposa e hijos (Museo de Arte Moderno de Barcelona)— puede citarse por la pureza de líneas y el idealismo que de él emana entre los más representativos de la escuela «nazarena» catalana (fig. 94).

Cierta tendencia popularista y un desgarramiento poco compatible con su condición de profesor de Llotja revela la pintura de Salvador Mayol (Barcelona 1765-1834), que ha dejado unas cuantas escenas de costumbres (fig. 89). El concepto romántico del paisaje entendido como «estado de alma», evidente en su obra, permite la adscripción en la pintura catalana del Romanticismo de la de Lluís Rigalt (Barcelona 1814-1894), hijo del profesor de perspectiva y paisaje de la Escuela de Llotja, cargo en el que le sucedió, siendo asimismo director de la Academia provin-

93. *Pelegrí Clavé. Retrato de dama.*
Museo de San Carlos, México D. F.



94. *Claudi Lorenzale. La familia del pintor.*
Museo de Arte Moderno, Barcelona



95. *Lluís Rigalt. Paisaje con rocas.* Museo
de Arte Moderno, Barcelona



96. Ramon Amadeu. Figuras de «pessebre». Museo de Arte de Cataluña, Barcelona



97. Jeroni Sunyol. Dante. Museo de Arte Moderno, Barcelona



98. Domènec Talarn. Figuras de «pessebre». Colección particular, Barcelona



cial de Bellas Artes (1877-1887). Las visiones del campo catalán que nos ofrece Rigalt tienen, a pesar del convencionalismo a la moda, un encanto peculiar (figura 95).

Una producción pictórica más reducida y de menor entidad, cosas ambas explicables porque no emanó de un artista profesional sino de un militar de carrera, es la que nos ha legado Joaquim de Cabanyes (Vilanova 1799-Barcelona 1876), hermano del poeta prerromántico Manuel.

Como pintor, pero sobre todo como dibujante de monumentos reproducidos por el procedimiento litográfico, que fue uno de los primeros en divulgar en España (así como el empleo del daguerrotipo), debe ser mencionado especialmente Xavier Parcerisa (Barcelona 1803-Gràcia 1876). Para dar mayor difusión a su obra gráfica empezó a editarse por suscripción el álbum titulado *Recuerdos y bellezas de España*, con unos cuantos comentarios que revelaron la personalidad literaria del malogrado Pau Piferrer (al igual como sucedió, en cierto modo, con Charles Dickens respecto al *Pickwick*), textos que fueron continuados por el joven Francesc Pi i Margall antes de iniciar su carrera política (fig. 92).

Escultura

Ramon Amadeu (Barcelona 1745-1821), escultor tallista que llegó a formarse con maestros como Pere Costa de Vic o Lluís Bonifàs de Valls, los últimos grandes representantes de la estatuaria del Barroco, y que abrió en su ciudad natal un taller del que salieron obras muy apreciables dentro de un estilo que cabría calificar de neoclásico, produjo, durante su estancia en Olot, donde se refugió a raíz de la Guerra de la Independencia, una serie de figurillas de barro para la confección de belenes o «pessebres», de un acentuado sabor popular, que bien pueden concepcuarse como románticas por su gracioso anecdotismo y por su tendencia a la acentuación del color local (fig. 96).

En cierto modo, lo mismo ocurrió con la

99. Manuel Oms. Grupo escultórico del monumento a Isabel la Católica. Paseo de la Castellana, Madrid

obra de otro prestigioso escultor catalán, Domènec Talarn (Barcelona 1812-1901), realizador de gran número de encargos como tallista o imaginero dentro de la tónica neoclásica e, incluso, realista, pero que también gozó de mucha popularidad por sus «figures de pessebre», aunque no plasmaran, como las de Amadeu, rasgos típicos de Cataluña, sino que en ellas su autor hiciera gala de orientalismo (fig. 98).

Pensionado por la Junta de Comercio para estudiar en la Ciudad Eterna el mismo año que el pintor Pelegrí Clavé, el destacado alumno de escultura de la Escuela de Llotja Manuel Vilar i Roca (Barcelona 1812-México 1860) siguió una carrera artística paralela a la del autor de *El buen samaritano*, por cuanto, residiendo en Roma y asimilando con fervor, al igual que su compatriota, la estética «nazarena», le fue confiada la misión de dirigir la sección escultórica de la Academia de Bellas Artes de la capital azteca para la cual realizó gran número de obras monumentales (fig. 100).

Tres notables escultores cuenta el arte decimonónico en Cataluña aparte del referido Vilar, que, por las circunstancias aludidas, fue sólo catalán de nacimiento y de formación. Esas tres figuras importantes pueden ser consideradas como representativas de un romanticismo tardío, y lo decimos más en atención a la tendencia revelada por sus obras que a circunstancias cronológicas, habida cuenta de que el apogeo de sus respectivas producciones alcanza el último cuarto de siglo y mueren en los postreros decenios de aquél, y uno de ellos, por más señas, a comienzos de la presente centuria.

El primero de los aludidos es Manuel Oms (Barcelona 1842-1889), que estudió en la Academia Provincial de Barcelona y amplió sus conocimientos escultóricos en Roma con una pensión del Estado. Suyo es el conocido grupo escultórico de Isabel la Católica a caballo flanqueada por el Gran Capitán y el cardenal Mendoza, en el Paseo de la Castellana de Madrid (fig. 99).

Otro notable escultor catalán de resabios románticos es Jeroni Sunyol (Barcelona 1840-Madrid 1902), que, aunque produjo



obras monumentales de la importancia de las estatuas de Neptuno y Anfitrite en la cascada del Parque barcelonés, las imágenes de san Pedro y san Pablo para la madrileña iglesia de San Francisco el Grande y de la estatua de Colón, también en la capital del Reino (que gustó tanto que una réplica de la misma fue instalada en Nueva York), no llegó con ellas a lograr el acierto en la composición que manifiesta en una obra de menor tamaño, *Dante*, en la cual la figura del genial poeta sentado y en actitud pensativa está resuelta con un juego de ángulos de gran contundencia plástica y que le valió un premio en la Exposición Nacional de Madrid de 1864 (fig. 97).

El tercero de aquellos escultores catalanes (figura 101) que puede conceptuarse como un romántico rezagado fue Rossend Nobas (Barcelona 1838-1891), autor entre otras obras de la cuadriga de Apolo en hierro que remata la antes citada cascada monumental del Parque de Barcelona y de la estatua del «conseller en cap» Rafael de Casanova, recientemente recuperada con todos los honores. Caracteriza muy bien el pintoresquismo a que tendía la escultura de Nobas su *Torero herido*, justamente destacada en la Exposición Nacional de 1871.

En un nivel más modesto debe ser citada la producción de Ramon Padró i Pijoan (Manresa?-Sant Feliu de Llobregat 1876), quien se especializó en la ornamentación escultórica en barro cocido de muchos edificios ochocentistas (la célebre arquitectura de «terra cuita» o isabelina, porque coincidió con el reinado de Isabel II), entre la que descuella la que fue aplicada al grupo de casas que mandó construir el «indiano» Xifré en la plaza de Palacio de Barcelona (tarea en la que colaboró con su maestro Damià Campeny), aunque también se dedicara a la imaginaria religiosa (fig. 103).

Arquitectura

Sin duda la figura más destacada en la historia de la arquitectura catalana del



siglo pasado fue Elies Rogent (Barcelona 1821-1897), quien, a nuestro parecer y a pesar del desfase cronológico que supone la aparición de su obra respecto de la eclosión del movimiento estético, merece el calificativo de romántico por su inspiración medievalista. Formado en los postulados del neoclasicismo que infundía Antoni Celles en la cátedra de arquitectura de la Escuela de Llotja —que fue dotada en 1829, aunque los estudios barceloneses tenían que ser revalidados ante la Real Academia de San Fernando de Madrid, única corporación que expedía títulos para el ejercicio de la profesión de arquitecto—, terminó su formación en la capital del Reino, a la que se desplazó en 1843 debido a una de aquellas convulsiones políticas que afectaron la vida barcelonesa y española en general a lo largo del siglo XIX. En Madrid, Rogent obtuvo el codiciado título que le permitió ejercer el profesorado en 1851 en la Escuela de Maestros de Obras de Barcelona y después en la Escuela Provincial de Arquitectura, de la cual fue el primer director.

Su prestigio, adquirido en la profesión y en la docencia, era tan considerable en la capital catalana que a nadie extrañó que le fuera encargada la dirección de las obras arquitectónicas de la Exposición Universal de 1888.

En sus años escolares, Elies Rogent vivió el clima de veneración hacia los monumentos medievales que condicionó el estallido romántico. Recorría los alrededores de la catedral para contemplar detenidamente la misma Seo, el palacio de la Generalitat y el Ayuntamiento, estudiaba los pormenores de la iglesia de Santa María del Mar y emprendió excursiones para admirar los antiguos cenobios de Sant Cugat del Vallés, Poblet, Santes Creus... Es sintomático que Rogent coincidiera en la escuela primaria con Pi i Margall, el continuador de la obra *Recuerdos y bellezas de España*, en los estudios secundarios con Lluís Rigalt, el paisajista romántico, y con Joan Cortada, uno de los propulsores de la Renaixença literaria de Cataluña, y que, en las aulas de dibujo de la Escuela de Llotja que él también fre-

102. Fachada del Ayuntamiento de Masnou, buen ejemplo de la aplicación de la «terra cuita» a la arquitectura

103. Ramon Padró i Pijoan. Uno de los relieves escultóricos en barro cocido que decoran las llamadas «Cases d'En Xifré», Barcelona

cuentó, tragara, con el futuro «nazareno» catalán Claudi Lorenzale, una amistad que llegó a ser tan íntima que sus respectivas familias emparentaron por vínculos matrimoniales.

Ese medievalismo de Elies Rogent le llevó a una esforzada tarea de restaurador de monumentos como la iglesia arciprestal de Santa María de Vilafranca, la iglesia barcelonesa de Santa Agueda y el adjunto palacio del Lloctinent (actualmente Archivo de la Corona de Aragón), así como la iglesia de Santa María de Ripoll, labor que, impulsada por el obispo de la diócesis vicense Josep Morgades fue más una obra de reconstrucción que propiamente de restauración.

La edificación más lograda de Rogent es, evidentemente, la Universidad de Barcelona, levantada entre 1863 y 1874 en un estilo que constituye una cautivante interpretación personal de las formas románicas, aunque también recurrió, especialmente en la decoración del edificio, a elementos de origen bizantino y morisco (fig. 104).

No tan logrado es el «revival» románico de Elies Rogent en la inmediata construcción del Seminario Conciliar.

Otra personalidad muy representativa de esa orientación neomedievalista de la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo pasado fue Joan Martorell (Barcelona 1833-1906), perteneciente a la primera promoción salida de la Escuela que dirigió Rogent y que, al igual que su maestro, se distinguió en la restauración de edificios góticos, como la iglesia del convento de Pedralbes o la del viejo cenobio de Montesión, trasladado de su emplazamiento original en la ciudad vieja a otro del Ensanche barcelonés, aunque Martorell acreditara más su devoción por las formas góticas en las construcciones religiosas que proyectó de nueva planta, tales como los templos parroquiales de Port Bou y de Castellar del Vallès, la residencia de los Jesuitas en Sarrià y la que fue del convento de las Madres Adoratrices, en el cruce de las calles de Consejo de Ciento y Casanova de Barcelona, cuyo rasgo característico es el pun-



104. *Elies Rogent. Fachada principal de la Universidad de Barcelona*

105. *Francisco de P. del Villar Lozano. Ábside de la iglesia de la abadía de Montserrat*

106. *August Font i Carreras. Coso taurino de Las Arenas, Barcelona*



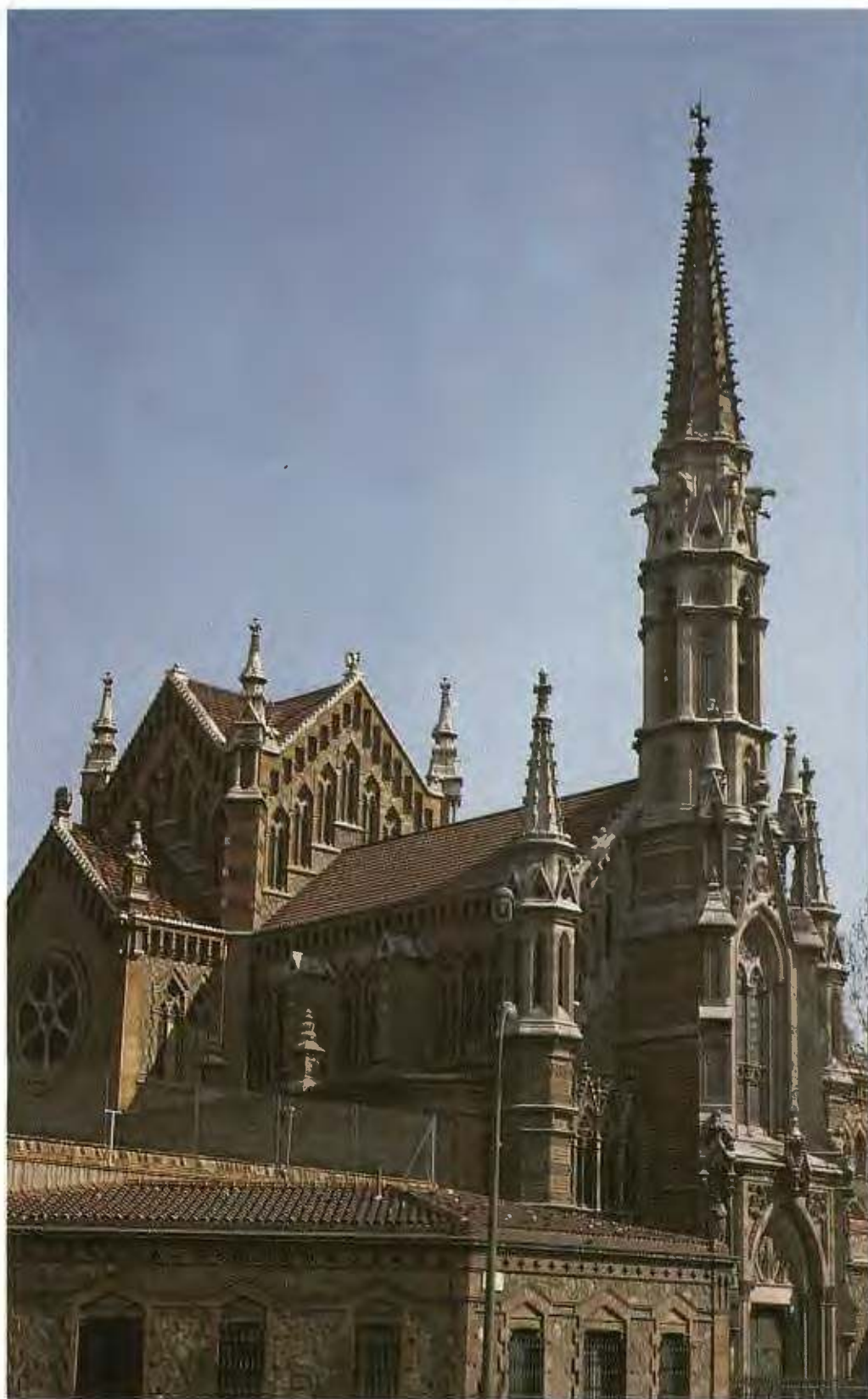
tiagudo campanario en el centro de la edificación, solución que el arquitecto repitió en su consagración más lograda: el templo del convento de las Salesas, en el Paseo de San Juan (hoy iglesia parroquial de San Francisco de Sales), en la que obtuvo acertados efectos tonales combinando el rojo de ladrillo de la obra vista con la cerámica vidriada utilizada en zonas de la fachada, de la torre central en forma de aguja y en el tejado (fig. 107).

En otros edificios Martorell dejó de inspirarse en la arquitectura gótica.

Tales fueron los casos de otros constructores catalanes de fama como Oriol Mestres i Esplugas (Barcelona 1815-1895), continuador de una larga dinastía de maestros de obra de la catedral, formado en la escuela de Antoni Celles en Llotja, restaurador de la Seo de Solsona y de la iglesia barcelonesa de San Jaime y coautor del proyecto ganador, en 1882, del concurso para dotar de una fachada digna a la catedral de Barcelona, que por aquellas fechas estaba inacabada. Mestres trazó un dibujo de factura gótica partiendo de unos viejos planos conservados en el archivo catedralicio. Este medievalismo de Mestres no fue óbice para que proyectara en 1861 en líneas neoclásicas la nueva fachada del Gran Teatro del Liceo, después del voraz incendio que destruyó casi totalmente el local.

Lo mismo puede decirse del segundo coautor de la parte frontal de la Seo barcelonesa, August Font i Carreras (Barcelona 1846-1924), que recurrió a un clasicismo casi renacentista para el edificio de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona, en la plaza de San Jaime, e incluso al estilo árabe de la época califal en el trazado del coso taurino barcelonés Las Arenas (fig. 106), en la plaza de España, sin perjuicio de haber colaborado con su maestro Rogent en la restauración de la arciprestal de Vilafranca y de haber proyectado el portal gótico de la iglesia de los Santos Justo y Pastor de Barcelona.

Cabría completar esta lista de los constructores que practicaron el «revival» de las formas medievales con dos arquitectos diocesanos, padre e hijo: Francisco de



108. *Marià Fortuny. El herrador moro. Museo de Arte Moderno, Barcelona*



109. *Marià Fortuny. El coleccionista de estampas. Museo de Arte Moderno, Barcelona*

P. del Villar Lozano (Murcia 1828-Barcelona 1903), autor del ábside «románico-gótico» de la iglesia del monasterio de Montserrat (fig. 105) e iniciador del templo expiatorio de la Sagrada Família (a él se le atribuye el comienzo de la cripta) y Francisco de P. del Villar Carmona (Barcelona 1860-Ginebra 1927), que proyectó la fachada del templo montserratino.

FORTUNY Y SUS EPÍGONOS

La personalidad de Marià Fortuny (Reus 1838-Roma 1874) es tan importante en el arte catalán del siglo pasado y el número de sus seguidores tan considerable que bien merece un estudio separado. Evidentemente, no hubiera podido desarrollarse el talento innato de este pintor sin la tenacidad de su abuelo paterno, bajo cuya tutela pasó el adolescente al quedar huérfano y desvalido. Se trataba de un tipo popular en la comarca y en buena parte de la geografía catalana, por la explotación de un espectáculo ambulante de figuras de cera, lo que le valió el mote de «el senyor Marianet de les figures», pues ostentaba el mismo nombre de pila que su nieto. El abuelo, hombre de imaginación y habilidad manual, ya que los muñecos eran de su fabricación, descubrió el talento artístico del muchacho. Se propuso llevarlo a Barcelona tras un aprendizaje con un pintor local: Domènec Soberano. Parece ser que llegaron a la capital a pie desde Reus. En Barcelona el joven Fortuny entra en el taller del escultor Domènec Talarn, quien, al cabo de un tiempo, le recomendó que se perfeccionase en la Escuela de Llotja, donde siguió los estudios con gran aprovechamiento y se empapó en el «nazarenismo» de Pau Milà y de Claudi Lorenzale. Debido a las dificultades económicas del momento, cuando Marià Fortuny terminó los cursos, la Academia barcelonesa no podía otorgar las tradicionales pensiones a Roma, pero «el senyor Marianet» removi6 cielo y tierra hasta que la Diputaci6n

110. *Marià Fortuny. La vicaria. Museo de Arte Moderno, Barcelona*



111. *Marià Fortuny. Odalisca. Museo de Arte Moderno, Barcelona*



provincial dotara una beca para estudiar en la Ciudad Eterna que tenía que ser adjudicada mediante concurso consistente en la ejecución de una pintura sobre el tema: *Berenguer III elevando la enseña de Barcelona en el castillo de Foix*. La competición fue ganada fácilmente por Fortuny, que llegaba a Roma a mediados de marzo de 1858 con una carta de presentación para Overbeck, escrita por su devoto discípulo Lorenzale. El fundador de la escuela nazarena estaba enfermo el día en que fue a verle el joven reusense, y éste ya no repitió la visita. El mundo de Llotja quedaba muy lejos.

Aquel mismo año estalla la guerra de África, seguida con tanto entusiasmo en Cataluña por la participación del general Prim y sus voluntarios del Principado, de modo que no es de extrañar que, en la sesión de la Diputación provincial de Barcelona del 30 de diciembre de 1858 y a propuesta de uno de sus miembros (que más tarde se convertiría en una personalidad egregia de la jurisprudencia y de la política: Manuel Duran i Bas), se invitara al pensionado por la Corporación a Roma a que se desplazase al África para tomar apuntes en los campos de batalla, que sirvieran para la confección de obras de exaltación de las gestas de las tropas españolas. Tras un largo y desagradable regateo entre la Diputación y su becado, quedó convenido que Fortuny pintaría cuatro grandes lienzos y seis medianos por un total de 40.000 reales. El reusense llega al campamento del general Prim, frente a Tetuán, el 12 de febrero de 1860, una semana después de la sangrienta expugnación de la plaza marroquí. El pintor está maravillado por el espectáculo exótico que contempla y deslumbrado por la intensidad del sol africano bajo un cielo de implacable azul que aviva hasta la exasperación los colores. Queda, como quien dice, emborrachado de luz y de tonalidades. Dibuja, traza esbozos a la acuarela y al óleo sin darse un respiro. A fines de aquella primavera, liquidada la campaña, está de regreso a la Península y solicita de la Corporación provincial barcelonesa autorización para que, antes



de instalarse en Roma para realizar el encargo recibido, pueda llegarse hasta París al objeto de estudiar, en el palacio de Versalles, los cuadros de batallas que había realizado Horace Vernet cuando la conquista de Argelia. Ya en la Ciudad Eterna pide de nuevo a la Diputación se le faculte para volver a Marruecos en 1861 y refrescar sus impresiones al tiempo que remite una fotografía del boceto que ya tenía realizado del cuadro *La batalla de Wad-Ras* y, en prueba de su voluntad de cumplir lo convenido, «una pequeña escena de costumbres en un interior marroquí»: el prodigioso desnudo *Odalisca* en el que el artista sabe jugar el contraste de la blancura de la piel de la mujer con las tonalidades hoscas del fondo (como en la *Venus* de Tiziano o la *Olimpia* de Manet). Debe ser recordado que, pocos años antes, había enviado a la Corporación barcelonesa, como trabajo de pensionado, la impecable acuarela *Il Contino*. La Diputación accede a las pretensiones de su pensionado. Si bien las relaciones entre éste y aquélla se deterioran pese a haber sido modificadas las cláusulas del convenio en favor del artista. Fortuny no cumple y parece desatender las conminaciones, cada vez más enérgicas, que le dirige la Corporación provincial. Finalmente se rescinde el compromiso, con devolución, por parte del reusense, de las sumas recibidas a cuenta.

Ocurrió sencillamente que, tras el deslumbramiento experimentado en África, el catalán, asentado de nuevo en la Ciudad Eterna, encuentra una fórmula pictórica basada en asuntos centrados en épocas pretéritas y tratados con una brillantez de color y una minuciosidad como de miniaturista, que, por plasmarse en cuadros de pequeño tamaño, los franceses, que los han puesto de moda, denominan «tableautins», aunque en España, por la abundancia de personajes de sabor dieciochesco que solían contener, fueron llamados «cuadros de casacón». En este género, Marià Fortuny produjo obras tan famosas como *La elección del modelo*, *El coleccionista de estampas* y *La vicaría*, que al ser expuesta en París por vez primera se

denominó *Le mariage espagnol*. Esta obra suscitó una admiración unánime. Un crítico tan sensible como Théophile Gautier la definió como «un cuadro de Goya pintado por Meissonier». La conquista del público parisiense la logró Fortuny a través del avispa «marchand» y fabricante de estampas Goupil. El éxito deparó al reusense muchas satisfacciones de tipo social, pero, al mismo tiempo, la demanda continua de los aplaudidos «tableautins» le privaba de atender los compromisos contraídos con la Diputación provincial a la que, en definitiva, debía el comienzo de sus triunfos; compromisos que tuvo que rescindir muy a pesar suyo. Por otra parte, la fama internacional y la correspondiente prosperidad económica produjeron en él la íntima desazón de no poder realizar el tipo de pintura que deseaba, más suelta y aireada, en un estilo que cabría calificar casi de preimpresionista, que intuyó en una corta estancia en Granada —huyendo del París trastornado por la guerra francoprusiana y los sucesos de la «Commune»— y que empezó a desarrollar en la playa de Portici, cerca de Nápoles, en el verano de 1874, año de su muerte, acaecida en diciembre.

Prodigiosamente dotado, Marià Fortuny conoció la fama en plena juventud, pero, de no haber quedado su vida truncada a los treinta y seis años, quizá hubiera sido el mayor pintor del siglo (figs. 108-111).

Después de su muerte, la Diputación provincial de Barcelona, y a propuesta de un diputado que fue su maestro, Pau Milà i Fontanals, adquirió el gran cuadro *La batalla de Tetuán* (fig. 86).

Fueron muchos los pintores catalanes, tanto aquellos que convivieron con el reusense en la Ciudad Eterna como otros que no llegaron a tratarle personalmente, que quedaron influidos por su manera artística más aceptada, es decir: la detallista, anecdótica y brillante de color. Citemos primeramente a sus dos paisanos: Josep Tapiró (Reus 1836-Tánger 1913), que estudió también en su ciudad natal con Soberano y en Barcelona en Llotja con Claudi Lorenzale, vivió en la Ciudad Eterna y cultivó, luego, la línea orientalista del





pintor Fortuny (fig. 112), y Josep Llovera (Reus 1858-1896), con menos facultades que el anterior y que abandonó su profesión de farmacéutico por consejo de su ilustre conciudadano para realizar una pintura de tipo costumbrista.

También giraron en torno a Fortuny: Tomàs Moragas (Gerona 1837-Barcelona 1906), buen pintor al óleo (fig. 114), excelente acuarelista como lo fue asimismo Tapiró, su admirado compañero; dominio técnico que le llevó a fundar en 1883 el Círculo de Acuarelistas de Barcelona, predecesor del actual Círculo Artístico, y Ramon Tusquets (Barcelona 1837-Roma 1904), amigo íntimo del autor de *La vi-*

caria, de cuyo entierro nos ha dado una emotiva descripción al óleo, que pintó cuadros de género aunque se distinguiera más en pinturas de tipo histórico como *Fivaller y Fernando de Antequera*, *Jaime I embarca para la conquista de Mallorca* (figura 113)...

En cierto modo, también gira en la órbita fortunyaniana Antoni Casanovas i Estorach (Tortosa 1847-Barcelona 1896), que estudió en la Academia Provincial de Bellas Artes de la capital catalana y, en Madrid, al lado de Federico de Madrazo, si bien la Diputación provincial barcelonesa le concedió una pensión para ampliar sus conocimientos en Roma, lo que facilitó

el éxito internacional de su pintura especialmente en París, con obras de género y otras de inspiración histórica muy logradas, como la gran composición *San Fernando sirviendo a los pobres* (fig. 115). Poco después de hacerlo respecto a Casanovas, la Diputación de Barcelona concedía otra pensión para estudiar en la ciudad del Tíber a un pintor extraordinariamente dotado, que quizá seguiría más fielmente que el anterior la huella de Fortuny: Antoni Fabrés (Barcelona 1854-1936), aunque empezara su carrera como escultor y recibiera la ayuda oficial para el perfeccionamiento de sus estudios escultóricos. En Roma, Fabrés se pasa a la

117. *Antoni Caba. Retrato femenino.*
Museo de Arte Moderno, Barcelona

pintura reempiendo la línea orientalista del gran reusense. Su obra *El regalo del sultán* despertó de tal modo el interés de Goupil que éste le adquirió un importante lote de cuadros e influyó en él para que trasladara su residencia a París, donde cosechó muchos triunfos. Además, el presidente de México, Porfirio Díaz, recabó su ayuda durante cinco años designándole inspector general de Bellas Artes de aquella república.

Un gran pintor de extensa producción, Arcadi Mas i Fondevila (Barcelona 1852-Sitges 1934), puede ser considerado, en los comienzos de su carrera artística, como

el último de los fortunyanos catalanes, al menos en el aspecto anecdótico de su obra, aunque forzoso es reconocer que la obra de Mas tiene suficiente originalidad como para ser estimada por sus valores intrínsecos. La inicial vinculación de ese pintor con el precoz y malogrado reusense viene marcada por el hecho de haber ganado la «Pensión Fortuny», que el Ayuntamiento barcelonés instituyó el mismo año de la muerte del autor de *La batalla de Tetuán*. Arcadi Mas i Fondevila en 1875 se desplaza a Italia, donde permanece muchos años pintando cuadros de paisaje especialmente en las lagunas pontinas y

118. *Benet Mercadé. Casa de Maternidad.*
Museo de Arte Moderno, Barcelona

algunas escenas populares, aunque sus mayores éxitos, tanto en España como en exposiciones del extranjero, los cosechó con obras de gran formato de ejecución detallista, con asuntos captados en el interior de templos, en los que supo conjugar la monotonía de las piedras con la vistosidad de los ornamentos litúrgicos y ropajes de eclesiásticos y monaguillos, realizando telas como *La salida de la procesión de Corpus de la catedral de Tarragona* o *El coro de la Seo de Barcelona*, si bien, a mi entender, su mejor obra dentro de esta tendencia es el cuadro inspirado en la adoración de un Cristo, durante un





Viernes Santo, realizado en tonalidades apagadas. Su larga vida le permitió asimilar no diré un pleno impresionismo, pero sí poner su paleta al servicio de la luminosidad en composiciones al óleo y a la acuarela, realizadas al aire libre, especialmente a partir de su radicación en Sitges (fig. 116).

EL REALISMO, EL IDEALISMO Y OTRAS TENDENCIAS

Pintura

El realismo pictórico en Cataluña ha tenido, a mediados del pasado siglo, representantes muy notables. Uno de ellos, Benet Mercadé (*La Bisbal* 1821-Barcelona 1897), de recio temperamento, hijo

de un pintor decorador, estudió en Madrid y en París, capitales en las que fue reconocido su talento en sendas exposiciones oficiales: en la de 1860 de la capital del Reino, donde expuso *Las hermanas de la Caridad*, y en la de 1866 de la Ciudad Luz, en la que le fue premiada su gran composición *La traslación del cuerpo de san Francisco de Asís* (Museo de Arte del siglo XIX, Madrid), galardón reiterado en la Exposición Nacional madrileña del año siguiente. Dibujante impecable y sobrio colorista, su pintura empareja, en cierto modo, con la de los grandes maestros flamencos y con la de Gustave Courbet. Fue profesor de dibujo general artístico de la Academia de Llotja en los últimos años de su vida (fig. 118).

Extraordinariamente dotado pero con unas obras de muy desigual calidad: así debe ser enjuiciada la figura de Ramon Martí i Alsina (Barcelona 1826-1894). Los altibajos de su copiosísima producción son

imputables sin duda a acuciantes necesidades económicas determinadas tanto por desgracias familiares como por su proverbial prodigalidad. Montó una especie de «fábrica de cuadros», siendo así que, en un momento dado, tenía en Barcelona siete talleres distintos en pleno rendimiento, a base de obras que él esbozaba y completaba, y que discípulos aventajados cuidaban de llenar. No es de extrañar, pues, que por toda Cataluña, aparte de un sinnúmero de retratos, se encuentren bodegones convencionales, opulentas matronas más o menos vestidas que simbolizan las cuatro estaciones o quieren representar deidades mitológicas que, además de la firma, sólo tienen de auténtico de Martí i Alsina cuatro o cinco pinceladas garbosas, con la secuela de que alguien haya dicho de este pintor que «se falsificaba a sí mismo». Pero, al lado de esta faceta negativa de su obra, es justo reconocer la existencia de un aspecto positivo: el

que constituye la realización de excelentes cuadros de un realismo de buena ley, sueltos de factura y de coloración jugosa, como los que guarda el Museo de Barcelona: *El Bornet*, *Camino de Granollers*, *La siesta* (figs. 119, 120)...

El retratismo tuvo en la pintura catalana de la segunda mitad de la pasada centuria un nombre de prestigio indiscutido: An-

toni Caba (Barcelona 1838-1907), que estudió en la Academia provincial de Bellas Artes de su ciudad natal, amplió estudios, por su cuenta, en Madrid y recibió, en 1871, una pensión de la Diputación provincial barcelonesa para su perfeccionamiento en Roma, aunque después lograra el difícil acceso a la École imperiale des Beaux-Arts parisiense. A su regreso del

extranjero obtiene, en 1874, la cátedra de colorido y composición de Llotja, Academia de la que fue director durante muchos años (1887-1901) por lo que se beneficiaron de su docencia diversas promociones de artistas catalanes. Aunque al principio de su carrera recibiera el influjo de los maestros nazarenos barceloneses, huella especialmente perceptible en



121. Joan Vicens. *Figura femenina*.
Museo de Arte Moderno, Barcelona

122. Simó Gómez i Polo. *Guitarrista*.
Museo de Arte Moderno, Barcelona



algunas de sus composiciones históricas, se dedicó, como se ha dicho, al retrato, inicialmente con un cierto desenfado que sin duda era fruto de su atenta contemplación, en París, de las obras de Frans Hals, pero que, más tarde, fue eliminando en pro de una mayor corrección y al precio de cierta dosis de frialdad. A pesar de ello, nadie disputó a Caba su categoría de «el retratista de Barcelona» por excelencia (fig. 117).

La oposición por la que se adjudicó a Antoni Caba su cátedra en la Academia provincial de Bellas Artes de Barcelona consistió en la realización de una obra sobre el tema *Judas Iscariote ante el Sacerdote*.

Participó también en la prueba otro pintor de grandes facultades: Simó Gómez i

Polo (Barcelona 1845-1880), que estuvo tan cerca de obtener el codiciado puesto que el cuadro por él ejecutado en los ejercicios de prueba fue adquirido por la Diputación en 3.000 pesetas. No sólo logró esta pequeña satisfacción o reconocimiento de sus méritos profesionales sino que, más tarde, fue nombrado profesor auxiliar de la cátedra. Invoco estos detalles como prueba fehaciente de la valía de este artista formado en la misma Academia barcelonesa, que estuvo trabajando unos años como litógrafo antes de desplazarse a París para perfeccionarse en tal especialidad gráfica y estudiar en la Escuela de Bellas Artes. En la capital francesa admiró la obra de los maestros holandeses exhibida en el Louvre. Más tarde, amplió su formación en el Prado,

donde ejecutó muchas copias de Velázquez, Ribera y Zurbarán que le proporcionaron buenos ingresos. Esto explica que la pintura de Simó Gómez, en la que abundan composiciones de figuras que se han hecho célebres como *Los bebedores* o *Jugadores de dados*, tenga a veces el sabor de las grandes realizaciones de Frans Hals o de las obras de las grandes personalidades del Siglo de Oro de la pintura española (fig. 122).

Otras relevantes personalidades del realismo pictórico catalán son Joan Vicens (Barcelona 1830-1886), que destacó en el retratismo (fig. 121) y por su participación, junto con Caba y Martí i Alsina, en la decoración del techo del Gran Teatro del Liceo; Josep Serra i Porson (Roma 1824-Barcelona 1910), catedrático de di-

bujo artístico de la Lonja desde 1852, y Francesc Torras i Armengol (Terrassa 1832-Madrid 1878), aunque éste empezara su carrera artística como escultor y como tal ganara, en 1859, una pensión de la Diputación barcelonesa para la ampliación de estudios en Madrid y que él, después, prosiguiera en la École imperiale et spéciale des Beaux-Arts. Probablemente fue en París donde optó por la pintura, con la que destacó en el género del retrato, realizando muchos encargos para la alta burguesía de su ciudad natal.

Se dedicó igualmente al retrato, si bien cultivó la pintura religiosa en la que son perceptibles los resabios de la influencia nazarena recibida en la Escuela de la Lonja, Pere Borrell del Caso (Puigcerdà 1835-Barcelona 1910), que jugó cierto papel en la vida artística barcelonesa por la academia privada de pintura que regentó a partir de 1868.

Otro retratista muy digno, aunque también cultivara la pintura anecdótica y el paisaje, discípulo de Caba en la Escuela de Llotja, fue Miquel Carbonell i Selva (Molins de Rei 1855-Barcelona 1896).

Destacó asimismo en el paisajismo, si bien entre su extensa producción cuentan los retratos y una fase inicial en la que pagó tributo al género histórico, Francesc Torrecassana (Barcelona 1845-1918), que estudió en Llotja y en París pero que, principalmente, se formó al lado de Martí i Alsina, de quien es muy probable que fuera uno de sus «negros» u oficiales de taller más aprovechados. Algunos de los cuadros de Torrecassana inspirados en la Naturaleza tienen una transparencia y unas cualidades lumínicas casi impresionistas. Sin embargo, el mayor paisajista catalán del siglo XIX es, sin duda, Joaquim Vayreda (Gerona 1834-Barcelona 1894). De familia olotense, aunque nacido accidentalmente en la capital de la provincia, debido a los avatares de la primera guerra carlista, frecuentó, en la ciudad de sus mayores, la escuela de dibujo que, según el modelo de la primitiva de Llotja, había establecido, a fines del siglo XVIII, el obispo Tomás de Lorenzana. Trasladado a Barcelona para seguir la carrera de Filo-





sofia, recibió lecciones de Martí i Alsina y empezó a captar los aspectos de la campiña de Olot, en los períodos de sus vacaciones escolares, hasta que, en 1870, decidió abandonar los estudios para dedicarse exclusivamente a la pintura, aunque ésta no constituyó, ni mucho menos, su única fuente de ingresos. Fue tentado por el realismo anecdótico en cuadros como *Las primeras calces* y en otro descriptivo del interior de una iglesia olotense durante el Viernes Santo, expuesto en la Nacional de Madrid de 1871 y adquirido por Amadeo de Saboya. Aquel mismo año parte para París, donde permanece unos meses y repite su estancia más tiempo en 1874, en una forzada expatriación motivada por la tercera guerra carlista. (Su familia se

había significado mucho en favor del pretendiente.) En la capital francesa, Vayreda conoció la pintura de Corot y la de los paisajistas de la llamada escuela de Barbizon, que al propugnar la realización de los cuadros al aire libre y no en la reclusión de sus respectivos talleres a base de apuntes tomados del natural, que al ser trasladados a la tela pierden lozanía, pueden ser considerados como los precursores del Impresionismo (figs. 125, 126). Al regreso de su segunda estancia —la más fructífera— en París, Joaquim Vayreda desarrolló el tipo de pintura que le procuró muchos éxitos entre la burguesía catalana finisecular, así como diversas recompensas en las exposiciones de Madrid, Amsterdam, Niza y Barcelo-

na: un paisaje que nada tenía de truculento pero tampoco de trivial, equidistante entre el naturalismo y un tenue idealismo que, justo es reconocerlo, le vino facilitado por la dulzura de la vegetación de los alrededores de la capital de la Garrotxa, con sus cursos de agua escondidos por sauces y hayas y sus característicos campos de alforfón. Alguna que otra figura de labriego o de pastora dan mayor aliciente a esos cuadros encantadores de quien se considera como la cabeza o fundador de la escuela olotina de paisaje, que tiene seguidores hasta nuestros días. Limitándonos a los de la pasada centuria diré que el primero de los adeptos de tal escuela puede ser considerado el hermano de su promotor: Marian Vayreda (Olot 1853-

126. Joaquim Vayreda. *Procesión de colegialas*. Museo de Arte Moderno, Barcelona



127. Marian y Joaquim Vayreda. «*Les rentadores*». Museo de Arte Moderno, Barcelona. En este cuadro Marian realizó el grupo de figuras y Joaquim el paisaje



128. *Josep Cusachs. Amazonas en reposo.*
Colección particular, Barcelona

129. *Enric Serra i Auqué. Marismas del Lazio.* Museo de Arte Moderno, Barcelona



130. *Modest Urgell. Cementerio.*
Museo de Arte Moderno, Barcelona

Barcelona 1903), que realizó composiciones muy estimables, como la escena de lavanderas (*Les rentadores*) grácilmente incorporada a un paisaje de Joaquim (fig. 127), si bien destacó más en el campo de la literatura con sus narraciones naturalistas y sus recuerdos de la última guerra carlista, en la que participó como oficial.

Este desdoblamiento de escritor y pintor se da asimismo en las personalidades de los artistas olotenses, padre e hijo, de apellido Berga. Josep Berga i Boix (La Pinya 1837-Olot 1914), que siguió, en cierto modo, una trayectoria paralela a la de Joaquim Vayreda, por coincidir ambos en la escuela primaria y en la expatriación determinada por su ideología tradicionalista, que precisamente fue un obstáculo durante muchos años para que pudiera asumir la dirección de la Escuela de Dibujo de Olot, ejerciendo, mientras tanto, la docencia artística en una academia privada por él fundada. La pintura de Berga no tiene la delicadeza de la de su amigo. Es de unas características más recias, quizá porque prefirió los temas de montaña a los de la llanura olotense. También realizó algunos trabajos de escultura, singularmente figurillas para belenes.

El hijo de Berga i Boix, Josep Berga i Boada (Olot 1872-Sant Feliu de Guíxols 1924), que ya desarrolló su producción en este siglo, se dedicó, como se ha dicho, a la pintura y a la literatura.

No especialmente por la orientación catalana de su pintura, sino más bien por su lugar de nacimiento y el afecto que siempre demostró tener hacia aquél y sobre todo al redactar sus últimas voluntades, por cuanto cedió sus obras y su colección de arte a la ciudad natal cuya municipalidad constituyó un museo que lleva su nombre, debe ser mencionado un importante paisajista: Jaume Morera i Galicia (Lérida 1854-Madrid 1927), que se formó en la Academia de San Fernando de la capital de España al lado de Carlos Haes, heredando de éste la predilección por los paisajes del Guadarrama, de los que Morera dio excelentes visiones (fig. 135).

Un paisajista muy notable por la probidad de su obra fue Josep Masriera i Manovens

(Barcelona 1841-1912), perteneciente a una acreditada dinastía de orfebres barceloneses y dedicado, él mismo, a esa profesión, que nos ha dejado una serie de descripciones detallistas de bosques y masas de vegetación ejecutadas con un criterio analítico que entraña su dificultad al no caer en el miniaturismo (fig. 124).

También un paisajismo detallista, aunque quizá más preocupado por la consecución de los valores lumínicos, caracterizó la obra de Baldomer Galofre (Reus 1845-Barcelona 1902), formado en la capital catalana, en Madrid y en Roma, donde no pudo sustraerse en aquellos años al influjo de Fortuny, evidente en algunos estudios costumbristas suyos.

Un paisajista de menor entidad, si bien de dilatada producción, que debe ser mencionado como otro de los discípulos-colaboradores de Ramon Martí i Alsina que lograron crearse una personalidad independiente, fue Josep Armet (Barcelona 1843-1911).

Cada vez más alejados del naturalismo que constituye el común denominador de los pintores de paisaje hasta aquí nombrados, se desarrollaron las producciones de los catalanes ciertamente dotados que cultivaron un efectismo casi escenográfico, truculento y que, debido a ello, tuvieron considerable aceptación por el público.

El primero de aquéllos, Enric Serra i Auqué (Barcelona 1859-Roma 1918), estudió en Barcelona, pero a los diecinueve años se trasladó a la ciudad del Lacio donde prácticamente residió el resto de su vida. Al principio pintó algunos retratos y cuadros de género a la manera postfortunyiana, hasta que dio con el tema y la fórmula que le procuraría grandes éxitos, incluso de alcance internacional y por ende una legión de imitadores: la descripción de las marismas o zonas palúdicas del Lacio en las horas crepusculares, cuadros que revelaban una buscada sensación de melancolía. Enric Serra fue, como he dicho, un pintor de muchas facultades pero que se adocenó en la explotación de una «maniera» que la clientela exigía (fig. 129).



132. Joan Ferrer i Miró. *Exposición pública de un cuadro*. Museo de Arte Moderno, Barcelona

133. Francesc Masriera. *Mujer en un interior*. Colección particular, Barcelona



Lo mismo puede concluirse respecto del caso de Modest Urgell (Barcelona 1839-1919), alumno de Llotja y, a partir de 1894, profesor de la asignatura de paisaje en dicha escuela, que acostumbró al público a escenarios lúgubres como playas bajo cielos encapotados, pueblos abandonados, ermitas y cementerios apenas vislumbrados en el atardecer y óleos ejecutados en grandes tamaños, al punto que los maldicientes se referían a Urgell como «el artista que vendía sus cuadros a metros». Toda su pintura, que tiene a veces fragmentos de gran calidad, rezuma literatura, cosa que, por otra parte, no es de extrañar por cuanto hizo alguna probatura en el campo de las letras (fig. 130).

Nada tan opuesto a la pintura melancólica de Modest Urgell como la de su discípulo Joan Roig i Soler (Barcelona 1852-1909), que describió, de una manera optimista por su gran luminosidad, bajo un cielo de un azul intenso que recuerda el de los Fortunys africanos, los pueblos de la marina catalana: Cadaqués, Blanes, Sitges, Vilanova... con sus casas de pescadores enjalbegadas, deslumbrantes por el reflejo del sol, tratadas con cierta minucia. Puede decirse de Roig i Soler que fue el paisajista que descubrió las posibilidades pictóricas del litoral (fig. 123).

Algunos artistas catalanes de sólida formación alcanzaron renombre, incluso allende nuestras fronteras, en el cultivo de una línea pictórica realista pero incidiendo en aspectos anecdóticos.

El más representativo del grupo fue Romà Ribera (Barcelona 1849-1935), que amplió estudios en Roma, donde, a partir de 1873, empezó a describir, con un conmovedor realismo, escenas callejeras y populares, en cuadros como *Vendedora de gallinas*, *Café ambulante* o *El arte en el marasmo* —título puesto a la representación de un grupo de titiriteros deambulando por una ciudad nevada, obra que llamó la atención del sagaz Goupil quien la adquirió para su negocio de reproducciones y convenció al pintor catalán para que, en 1877, se trasladara a París, a cuya Exposición Internacional de aquel año envió la obra—; *Público de café-concert*,



135. *Jaume Morera i Galicia. Mercado de Santa Coloma de Queralt. Museo de Arte Moderno, Barcelona*

136. *Elisi Meifrèn. Marina. Colección particular, Barcelona*





que mereció muchos elogios, como lo tuvo poco después su *Pierrot borracho*.

De regreso a Barcelona, en plena pujanza de la burguesía, que coincide con los años de la primera Exposición Universal, Ribera pintó, con gran éxito y singular acierto en la plasmación de los efectos de luz, cuadros de elegantes damas y caballeros saliendo del Teatro del Liceo o de otros espectáculos, o de señoras ricamente ataviadas, sorprendidas en la intimidad de sus gabinetes, en actitudes lánguidas

como si descansaran del ajetreo de sus existencias mundanas (fig. 131).

Tras de esta segunda etapa de su producción, Romà Ribera se dedicó a componer escenas ambientadas en el siglo XVII. Estos «cuadros de mosqueteros» no tienen la calidad de los realizados en épocas anteriores.

Ayudó a este pintor a cumplir los encargos que recibía de Goupil Joan Ferrer i Miró (Vilanova 1850-Barcelona 1931), artista de temperamento modesto que

prácticamente fue descubierto por el gran público al recibir el año 1888, en la competición coincidente con el gran certamen internacional de Barcelona, un merecido premio por su obra *Exposición pública de un cuadro* (fig. 132). También se le conocen algunas marinas luminosas al estilo de Roig i Soler.

Dentro de este grupo de pintores del realismo anecdótico podría adscribirse, al menos por su realización más conocida, *La processó de sant Bartomeu* (la típica pro-



cesión de la Fiesta Mayor de Sitges), aunque también hubiera cultivado el género de historia, la obra de Felip Masó i de Falp (Barcelona 1851-Pau 1929), quien antes de su dedicación a la pintura, que aprendió en París al lado de Léon Bonnat, había iniciado en Madrid estudios de arquitectura y derecho.

La mundanidad de la pintura de la segunda época de Romà Ribera tuvo un brillante cultivador en la personalidad artística de Francesc Masriera i Manovens (Barcelona 1842-1902), hermano del paisajista de los mismos apellidos y orfebre como él. Este Paco Masriera, como

era familiarmente designado por los componentes de la alta sociedad barcelonesa que le admiraban como retratista, fue un pintor de grandes facultades empleadas en el halago de la belleza y la elegancia de las damas. Ellas y muchos admiradores de su arte quedaban prendados de la maestría con que sabía traducir en sus lienzos el tornasolado de sus vestidos de seda, la opacidad de las perlas de sus collares, la calidad esponjosa de sus tocados de pieles o de pluma... A pesar del tributo que Masriera pagó a la superficialidad, sería injusto negarle unas auténticas dotes de pintor (fig. 133).

Mucha menos enjundia, aunque lograra en Barcelona un éxito social equiparable, tenía la producción de Francesc Miralles (Valencia 1848-Barcelona 1901) por sus características escenas captadas en París, donde residió por un largo período: figuras femeninas bien vestidas paseando, embarcadas en frágiles botes o deambulando por los espacios reservados a los espectadores en los hipódromos, en cuadros generalmente de pequeño formato, ejecutados con colores alegres y pinceladas ágiles.

Algo emparentada con la pintura de Romà Ribera de las salidas de teatro y de las

damas descansando en el «boudoir», pero sobre todo por su igual afición a describir los juegos visuales producidos por la iluminación artificial, se desarrolló la obra de Manuel Cusi i Ferret (Vilanova 1859-Barcelona 1922).

Dentro de la tendencia del realismo anecdótico destaca especialmente la producción de Manuel Feliu de Lemus (Barcelona 1856-París 1922), con positivas dotes de dibujante y colorista y que gozó de cierto prestigio en Francia (fig. 134).

Constituye un caso aparte el de Josep Cusachs (Montpellier 1850-Barcelona 1909), militar que abandonó la carrera de las armas para dedicarse exclusivamente a la pintura de temas bélicos o castrenses, especialmente los cuadros en que figuraban oficiales y soldados del arma de caballería. En su tiempo no tuvo rival en los óleos de jinetes. Fue adiestrado en las técnicas de la pintura por Simó Gómez, el cual, según la tradición, le ayudó a terminar algunos lienzos poniendo su pincel en los fragmentos no ocupados por los caballos, que Cusachs, dada su especialización, recababa para sí (fig. 128).

Buena parte de los pintores relacionados en esta sección fallecieron ya iniciada la actual centuria, incluso, algunos de ellos, bien adentrada la misma, lo que no excluye, a mi entender, que sus producciones respectivas reunieran características decimonónicas. Aludo, concretamente, a dos muy estimables por distintos conceptos. El primero fue Lluís Graner (Barcelona 1863-1929), alumno de Llotja, discípulo predilecto de Benet Mercadé y pensionado, en 1884, para perfeccionar sus estudios en París. A su regreso ganó fama al alcanzar una tercera medalla en la exposición de arte organizada con motivo de la Universal de 1888, con un cuadro de paisaje, aunque el prestigio y la vasta clientela la alcanzara con sus composiciones de figura, de un sobrio realismo del que no debió ser ajeno el ascendiente de Mercadé; retratos captados en escenas de interior que pronto se complugo en iluminar artificialmente con el rescoldo de chimeneas o con las pobres irradiaciones de candiles, velas o quinqués. Estos



cuadros, realizados con gran destreza, llegaron a convertirse dentro de la obra de Graner en mera fórmula, no por repetida menos aceptada. Fundó una academia privada de pintura y montó, a comienzos de nuestro siglo, una serie de espectáculos teatrales muy logrados artísticamente pero que le arruinaron, hecho que determinó, en 1910, su emigración a los Estados Unidos donde tuvo un éxito inicial como retratista, que fue decayendo hasta tener que ser repatriado a costa de sus amigos catalanes que le remitieron fondos.

A pesar del adocenamiento en que cayó su pintura con sus efectos de luz artificial, Lluís Graner fue un artista de muy sólida formación (fig. 137).

También Fèlix Mestres i Borrell (Barcelona 1872-1933) demostró poseer auténticas facultades de pintor, aunque mostrara, a lo largo de su vida, un eclecticismo de buen tono. Esto se debió quizás a su carrera dentro del profesorado oficial, iniciada en 1893 como catedrático de la Escuela de dibujo de Palma de Mallorca y continuada, desde 1901, en la Academia provincial de Bellas Artes de Barcelona, de la que llegó a ser director al cabo de treinta años. Destacó especialmente en la decoración mural por sus realizaciones en el santuario del Remei de Caldes de Montbui y en las sedes del Colegio Notarial y de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona.

También se caracterizó por su eclecticismo el arte de Joan Vila i Cinca (Sabadell 1856-Sant Sebastià de Montmajor 1938), formado en Barcelona y Madrid, buen acuarelista, destacado animalista y que desempeñó una meritoria labor didáctica en su ciudad natal, de cuya Academia de Bellas Artes fue fundador.

El más importante de los pintores realistas, Francesc Gimeno (Tortosa 1858-Barcelona 1927), fue escasamente valorado en su tiempo, debido en buena parte a su marginación de los ámbitos artísticos de la capital catalana, marginación determinada por el oficio de pintor de paredes que se vio forzado a practicar durante muchos años. Se formó con Manuel

Marquès en su ciudad natal y, sobre todo, con Carlos de Haes, en Madrid, donde pudo estudiar la obra de los maestros representados en el Prado. Su arte recio, que acusa el influjo de los grandes pintores castellanos, andaluces y holandeses y su factura algo áspera, constituye un caso aislado en la panorámica de la plástica catalana. Por otra parte, los temas de Gimeno sugeridos por el ambiente humilde, casi menesteroso, en que se desenvolvió el pintor —su esposa remendando ropa, sus hijos pequeños sentados en la sillita o más crecidos colocados alrededor de la mesa familiar leyendo o haciendo sus deberes escolares, insistencia temática que ocultaba una carencia de modelos profesionales (lo que también motivó una magnífica serie de autorretratos)— o los paisajes poco aparatosos de los alrededores de la Ciudad Condal, que realizó en las pocas horas libres que le dejaba su oficio, nada le ayudaron para conquistar fácilmente una clientela. En los últimos tiempos y gracias a un amigo de infancia que le organizó un sistema de mecenazgo entre varias personas pudo librarse, mal que bien, de la servidumbre de la tarea cotidiana de pintor-decorador y realizar una excelente tanda de paisajes, principalmente en los alrededores de Sabadell (donde residía aquel núcleo de protectores) pero también de la costa de Mallorca, reanudando así una tradición de marinista iniciada por los alrededores de Torroella de Montgrí en los primeros años de su matrimonio (figs. 138, 139).

Aunque sin poseer la enjundia de Gimeno, destaca entre los realistas, la primera época de Dionís Baixeras (Barcelona 1862-1943), excelente dibujante que cosechó sus primeros triunfos en la decoración de una parte del paraninfo de la Universidad barcelonesa aún dentro del género histórico. Más tarde, se dedicó a la descripción de tipos de la alta montaña y de pescadores pero cada vez con una mayor dosis de idealidad, al punto que, a partir de tal momento, puede considerarse como un artista representativo del Modernismo.

Muy estimable es la producción de Laureà

Barrau (Barcelona 1863-Santa Eulalia del Riu, Ibiza, 1957), que estudió en París, que empezó a distinguirse en asuntos históricos pero que en la costa catalana y sobre todo en la isla de Ibiza, donde transcurrió la última y más prolongada etapa de su vida, pintó, con suma destreza, figuras bañadas por la luz solar en un estilo emparentado con el de Sorolla.

Destaca entre la pléyade de paisajistas catalanes que se acreditaron a fines de siglo, pero que lograron sus mayores triunfos ya en nuestra centuria, Elisi Meifrèn (Barcelona 1859-1940), formado en la Escuela de Llotja con Antoni Caba y en Italia, donde ensayó la modalidad de los paisajes lacustres que había dado tanta fama a Enric Serra, aunque Meifrèn abandona pronto estas descripciones escenográficas de la Naturaleza para encontrar una modalidad propia que le dio nombre y éxitos, no sólo aquí sino también en América del Sur y en los Estados Unidos. La pintura de Elisi Meifrèn, de una gran sinceridad, y de una técnica impecable que diríase lograda tras haber asimilado muy bien la lección de los grandes paisajistas del Impresionismo, no llegó nunca al amaneramiento, quizá por el hecho de que el artista no quiso limitarse a un solo espacio geográfico. Sin embargo, más que en los paisajes urbanos o en los de montaña, la pintura de Meifrèn alcanza sus cotas más altas en los escenarios costeros y fluviales. Pintó excelentes telas en Mallorca y, especialmente, en Cadaqués y produjo una memorable serie de paisajes inspirados en ambientes de márgenes de ríos franceses (fig. 136).

Otros pintores de similar querencia son Enric Galwey (Barcelona 1864-1943), que, si bien empezó siguiendo la línea del «olotismo», evolucionó hacia un estilo muy personal y de probada seguridad con el que resolvió problemas de grandes masas arbóreas, de contraluces y celajes; Joaquim Vancells (Barcelona 1866-1942), enraizado en Terrassa, de cuyo macizo montañoso vecino (Sant Llorenç del Munt) se convirtió en el más enamorado narrador pictórico aunque también realizara



notables paisajes en Montserrat, habiendo sabido infundir, en buena parte de su producción, un clima levemente misterioso que permite, en cierto modo, que sea adscrito en la tendencia esteticista finisecular; y, finalmente, Segundo Matilla (Madrid 1862-Teià 1937), que desde su niñez residió en Cataluña donde se formó y trabajó incansablemente. Fue un pintor de grandes facultades, de una visión muy justa del paisaje por la cual, lo mismo que Meifrèn, puede ser considerado como un impresionista, y también como éste encontró quizá sus máximas posibilidades expresivas en las marinas.

Dibujo

Motiva la consideración exclusiva del dibujo como una técnica separada de la pintura el hecho de que, a mediados del siglo XIX, aparezcan artistas que se limitan sólo a dibujar por dos causas: el gran desarrollo de la industria editorial y la

proliferación de la prensa periódica estimulada por la fiebre política, que exigen respectivamente ilustradores y caricaturistas. Las editoras y los semanarios (más que los diarios) de tono predominantemente satírico hacen llegar a extensos sectores del público las creaciones de los dibujantes gracias al procedimiento de la litografía, que, aunque descubierta en Alemania a fines del XVIII, no fue introducido aquí hasta 1820 por Antonio Brusi, el célebre propietario del «Diario de Barcelona», y que no se divulgó, propiamente, hasta el comienzo de la sexta década (1853 es la fecha de la creación, en la capital catalana, de una academia de litografía).

Como quiera que esa técnica no estaba suficientemente desarrollada en su ciudad natal, fue a aprenderla a París, en 1849, cuando contaba sólo dieciséis años de edad, Eusebi Planas (Barcelona 1833-1897). Allí permaneció hasta 1854 trabajando y adquiriendo gran reputación por su maestría. A su regreso a Barcelona se

convirtió en una personalidad artística muy popular, que se disputaban los editores para ilustrar los conocidos folletones o «novelas por entregas» de Alexandre Dumas, Victor Hugo, Paul de Kock, Eugène de Sue, etc..., o producir colecciones de láminas como *El Hombre*, *La Mujer*, *Academias* o *Historia de una mujer*, muy divulgadas por cuanto Planas supo crear un tipo de belleza femenina sugestivo por su evidente sensualidad, si bien no llegara a traspasar el límite de lo erótico.

Aunque también practicó la pintura al óleo con cierta distinción en el género anecdótico y en la decoración, destacó especialmente como ilustrador y, sobre todo, como caricaturista político, poco antes de la Revolución de Septiembre e inmediatamente después de aquel suceso, en publicaciones barcelonesas como «Un tros de paper» (1865), «Lo Noi de la Mare» (1866), «La Flaca» (1869), Tomàs Padró (Barcelona 1840-1877), hijo del escultor Ramon, ya citado, que estudió

143. Joan Roig i Soler. *Dama del paraguas*.
Parque de la Ciudadela, Barcelona

145. Josep Gamot. *Árabe en oración*.
Museo de Arte Moderno, Barcelona

144. Agustí Querol. *La reina María Cristina*.
Palacio de Oriente, Madrid

146. Eduard Alentorn. *Payesa*. Fuente
en la plaza de Letamendi, Barcelona



en Llotja y fue condiscípulo y muy amigo de Fortuny. Su producción gráfica trascendió al extranjero, por cuanto muchas referencias suyas a la situación política española se publicaron en revistas ilustradas de París, Londres y Leipzig (fig. 140). Sin embargo, mayor alcance obtuvo, allende nuestras fronteras, la obra de quien puede calificarse, sin exageraciones, como uno de los mejores dibujantes de su tiempo en Europa: Josep Lluís Pellicer (Barcelona 1842-1901), por cuanto fue corresponsal para «Le Monde illustré» de París en la campaña del Norte de la última guerra carlista (1872-1876) y en el conflicto rusoturco de 1877, en el que estuvo como agregado en el Cuartel General del gran duque Nicolás, quien le otorgó una condecoración al término de la guerra.

Estudió en la Escuela de Maestros de Obras, pero su inclinación hacia las bellas artes le llevó al taller de Ramon Martí i Alsina, trabajando también como colaborador suyo aunque después dejara su ciudad natal para perfeccionarse en Roma. Una de las impresiones captadas en la Ciudad Eterna le sirvió para pintar al óleo *Zitto silenzio... che passa la ronda!*, con el cual ganó una segunda medalla en la Exposición Nacional de Madrid de 1871 y que hoy figura en el museo barcelonés. La producción pictórica de Josep Lluís Pellicer es estimable, si bien es forzoso reconocer que ha quedado ofuscada por la de su gran labor como dibujante, documentado, minucioso y a la vez ágil, con un extraordinario sentido de la composición, cualidades que le convirtieron en un ilustrador ideal. Trabajó especialmente para la editora Montaner y Simón, de la que fue director artístico. Son memorables, especialmente, sus ilustraciones al *Quijote* y a algunos de los *Episodios nacionales* galdosianos (fig. 141). Hombre de grandes inquietudes políticas y sociales, que sin duda influyeron desfavorablemente en el ánimo de los componentes del tribunal de oposiciones de Madrid que en 1894 había de otorgar la cátedra de dibujo de la Academia de Bellas Artes barcelonesa (ya que se le

desechó «por incapacidad absoluta»), Pellicer fue el primer director del museo de reproducciones artísticas de Barcelona (germen de los actuales Museos municipales de Arte) y contribuyó a la fundación del Institut català de les Arts del Llibre.

Otro gran dibujante catalán era Apelles Mestres (Barcelona 1854-1936), que distintamente de Padró y Pellicer no cultivó nunca la pintura al óleo, pero que en cambio poseyó un talento polifacético que le llevó a escribir poesías, obras de teatro, componer inspirados «lieder» y escribir un tratado de floricultura (a la que él siempre fue muy aficionado). Hijo de Oriol Mestres, el arquitecto de la catedral barcelonesa ya nombrado, dibujó incansable y copiosamente. La producción de este hombre que murió octogenario se calcula en algo más de 40.000 dibujos, debiéndose tener en cuenta además que Mestres dejó de trabajar a los sesenta años afectado de ceguera.

Su colaboración empezó a ser solicitada a sus veintitrés años como caricaturista en el semanario «La Campana de Gràcia», y continuó luego en otras publicaciones periódicas como «La Publicidad» o el «Almanaque Sud-Americano», aunque su mejor obra se encuentre en sus álbumes de historietas, como *Cuentos vivos*, que tiene efectivamente la vivacidad de los filmes de animación, o en su formidable tarea (fig. 142) desarrollada como ilustrador de libros ajenos (*Cuentos de Andersen*, *Don Quijote de la Mancha*, *Episodios nacionales*) o de producciones literarias propias tanto en prosa, como la célebre obra *La casa vella* (evocación de la casa en que transcurrió su infancia), cuanto en verso. Entre éstas cabe destacar el volumen *Liliana*, puesto que a mi juicio el dibujante Mestres alcanza en él la más alta cota de su destreza y fantasía.

Escultura

Un nombre destaca en la escultura catalana del pasado siglo más por el significado intrínseco de su obra, el paso al realismo desde el neoclasicismo (que asi-



148. Josep Reynés. Grupo de amorcillos.
Parque de la Ciudadela, Barcelona



149. Venanci Vallmitjana i Barbany.
Diana cazadora. Fuente monumental
en el cruce de Gran Vía-Lauria, Barcelona



miló en la Escuela de Llotja con Damià Campeny), que por la entidad y cuantía de su producción, que fue escasa por su exagerada autoexigencia: Andreu Aleu (Tarragona 1829-Barcelona 1901), cuyo rigor crítico le llevó a destruir buena parte de sus esculturas. La más conocida es la ecuestre de san Jorge que figura en el nicho de la fachada principal del palacio de la Generalitat de Barcelona, con la que ganó en 1866 un concurso convocado a tal efecto. Fue profesor de escultura y, más tarde, de dibujo artístico en la Academia provincial de Bellas Artes (fig. 147).

De realista, con unas evidentes condiciones para su aplicación monumental, puede calificarse la obra de Josep M.^a Alcoverro

(Tivenys 1835-Madrid 1901), que estudió y triunfó en Madrid no sólo con el galardón obtenido en la Exposición Nacional de 1884 con su impresionante escultura *El profeta Jeremías*, sino con los encargos que recibió para ornamentación del palacio de Bibliotecas y Museos (estatuas de san Isidoro, Alfonso el Sabio y Alonso Berruguete) y del monumento a Alfonso XII en el Parque del Retiro (alegorías de la Arquitectura y la Electricidad).

Joan Roig i Soler (Reus 1835-Barcelona 1918), que no guarda relación alguna con el autor de luminosos paisajes de marina ya citado, fue compañero de juegos de Tapiró y Fortuny, coincidiendo con éste

en el taller de Talarn y en Llotja. Produjo un tipo de escultura realista no exenta de la nota pintoresca por cuanto él fue el autor de la conocida figura *Dama del paraguas*, en el surtidor del Parque de la Ciudadela. Esculpó también las imágenes de santos y ángeles de la fachada de la catedral barcelonesa. Desde 1872 fue profesor auxiliar de escultura de la Academia de Bellas Artes de Barcelona en que se había formado, aunque también estudiara en Madrid (fig. 143).

Encajan asimismo en la descripción genérica de realistas-anecdóticos, que tiene en cierto modo su paralelo en la pintura de sus contemporáneos catalanes más cotizados, como por ejemplo Romà Ribera

o Francesc Masriera, las personalidades de Josep Carcassó (Barcelona 1851-?), que esculpió la joven payesa sentada con aire pensativo intitulada *Enyorança* (Museo de Barcelona) y la alegoría del reino de Castilla en el basamento del monumento a Colón, y Josep Gamot (Barcelona 1860-1890), autor de la estatua alegórica al reino de Aragón y la evocadora de Luis de Santángel en el mismo monumento, así como la figurilla *Árabe en oración*, igualmente en el museo barcelonés, muy característica de la corriente orientalista tan extendida en el arte catalán a partir de Fortuny (fig. 145).

Las repetidas referencias al monumento a Colón en Barcelona obligan a que se traiga a colación la personalidad de Rafael Atché (Barcelona 1854-1923), que esculpió la figura del gran almirante y realizó gran número de obras de tipo ornamental en edificios barceloneses como el Palacio de Justicia o el Hospital Clínico, aunque contribuyera también a diversas obras monumentales en Madrid e Hispanoamérica (fig. 151).

Casi únicamente por dos obras monumentales suyas es conocido un escultor que, desde luego, produjo muchas más: me refiero a Lluís Puigjaner (Barcelona?-1920), autor de las dos esculturas ecuestres del general Prim, una en Reus, ciudad natal del gran militar y político y otra en el Parque de la Ciudadela de Barcelona, aunque esta última, que quedó muy maltrata durante la guerra civil, ha sido profundamente restaurada por Frederic Marés.

Considerable número de esculturas para monumentos realizó Manuel Fuxà (Barcelona 1850-1927), catedrático de composición decorativa escultórica de la Academia provincial de Bellas Artes y director de la misma (1911-1920), autor de numerosos bustos esparcidos por el Parque barcelonés: Aribau, Vayreda, Balaguer, Milà i Fontanals, para cuya personalidad proyectó también otro monumento en Vilafranca del Penedès, población nativa del erudito. Fuxà esculpió asimismo las estatuas de los monumentos a Clavé y Rius i Tauler en Barcelona, la de fra Bernat Boil



151. Monumento a Colón, en Barcelona, proyectada por Gaietà Buigas i Monravà. La estatua del almirante es obra de Rafael Atché

en el basamento de la columna dedicada a Colón, la estatua ecuestre de Santiago en la primitiva sede central de la Caja de Ahorros, el grupo alusivo a la Previsión que decora la fachada de la Caja de Pensiones, la alegórica a la Ciencia en el conjunto erigido a la memoria de Alfonso XII en el Parque del Retiro madrileño...

Personalidad artística nada desdeñable es la de Eduard Alentorn (Falset 1856-Manresa 1920), autor de esculturas de tipo monumental, como la del capitán Margarit en el monumento a Colón, la descomunal de santa Elena que remata la aguja de la catedral barcelonesa, las estatuas de los dos naturalistas que flanquean la puerta del Museo de Geología barcelonés y de otras realizaciones que no por ser de menor aliento son menos afortunadas, como la figura de payesa en la fuente de la plaza de Letamendi (fig. 146).

Escultor de gran fecundidad, que trabajó especialmente en Sudamérica en el género monumental, fue Torquat Tasso i Nadal (Barcelona 1852-Buenos Aires 1935), que estudió en las escuelas de Bellas Artes de Barcelona y Madrid, formándose al lado de Rossend Nobas. Su producción está esparcida por la República Argentina, quedando muy pocas obras suyas en Cataluña por cuanto, de las escasas realizaciones que dejó en su tierra natal, parte de ellas fueron destruidas (monumento a Güell i Ferrer, escultura del pintor Viladomat). Una graciosa figurilla en el museo sitgetano del Cau Ferrat y unos relieves en el Arco de Triunfo barcelonés nos proporcionan hoy una vaga idea de sus aptitudes.

De igual o superior capacidad productiva y de una enorme habilidad estuvo dotado Agustí Querol (Ulldecona 1860-Madrid 1909), cuya obra está mayormente esparcida por Hispanoamérica en gran número de monumentos y en Zaragoza (monumento a los Sitios) y Madrid (frontón del palacio de Bibliotecas y Museos, friso del antiguo Ministerio de Fomento, estatuas de Quevedo y ecuestre de Alfonso XII), ciudad en la que gozó de un gran prestigio social, por cuanto Cánovas del Castillo (del cual el escultor moldeó



un notable mausoleo en la basilica de Atocha) le distinguió con sus favores entre los que se cuenta el acta de diputado que le procuró por el distrito tortosino de Roquetes. La obra de Querol, muy vinculada en sus inicios a Barcelona, ya que estudió con Domènec Talarn y en la Escuela de Llotja, está mal representada en la capital catalana ya que se reduce al monumento a Frederic Soler, «Pitarra», a las imágenes de santa Eulalia y san Félix en la fachada de la catedral y a la estatua de Ferrer de Blanes en el monumento a Colón. La estatuaria de Agustí Querol marca, sobre todo en su obra menor más representativa, *Los defensores de Sagunto*, la transición del fuerte realismo a una suavidad o morbidez que presagia el modernismo (fig. 144).

Esta es exactamente la situación de otro escultor formado en Llotja y, en París, en el taller de Jean Baptiste Carpeaux: Josep Reynés (Barcelona 1850-1926), autor de numerosas esculturas, ninguna de las cuales llegará a alcanzar la popularidad de su jarrón de mármol rebosante de amocillos juguetones y que decora un rincón del Parque de la Ciudadela (fig. 148).

Reynés, Querol, Alentorn, Atché, Carcassó... casi todos los importantes escultores catalanes del XIX fueron discípulos de dos artistas que casi cubren por completo la historia de la estatuaria barcelonesa durante la pasada centuria y cuya mención, por tal motivo, nos hemos reservado para el final, a pesar de ser conscientes de la alteración del orden cronológico introducido: los hermanos Vallmitjana i Barbany, Venanci (Barcelona 1826-1919) y Agapit (Barcelona 1833-1905). El hecho de trabajar ambos en colaboración durante muchos años complica enormemente la tarea de individualizar las respectivas obras.

Estos escultores tuvieron unos comienzos difíciles. Hijos de un modesto tejedor, empezaron a redondear los escasos ingresos familiares con trabajos humildes, que no obstante requerían una destreza manual y un instinto plástico que sin duda aquéllos poseían, tales como el modelaje de figurillas para belenes o testas de gi-



gantes y cabezudos, así como artículos para el Carnaval y otras fiestas. Pronto la habilidad de Venanci i Agapit Vallmitjana les llevó a prestar su valiosa colaboración en labores ornamentales al servicio de la arquitectura: los célebres decorados aplicados a la arquitectura de la «terra cuita» o isabelina, aunque más tarde dejaron la «terracotta» por la piedra. Uno de los

primeros trabajos en esta materia que se les conoce son las dos figuras alegóricas que rematan el portal de la antigua sede del Banco de Barcelona y, anteriormente, fábrica de cañones (hoy dependencia militar), en la Rambla barcelonesa junto a la Puerta de la Paz. Ni que decir tiene que recibieron una sólida formación en la escuela sucesora de la antigua de Llotja,

de la que, con el tiempo, llegaron a ser catedráticos (Venanci a partir de 1879 y Agapit desde 1881), después de ejercer un tiempo como auxiliares (el primero de ellos tomó parte, en 1856, en las reñidas oposiciones que ganó Aleu). Más tarde se enemistaron, al punto que ni se saludaban al cruzarse por los pasillos de la Academia. Se citan como obras realizadas

en común, en la época de mayor penetración de su labor, las alegorías del Comercio, la Industria, la Agricultura y la Marina, en los accesos al Parque de la Ciudadela barcelonés, trabajos en los que parece que Venanci contribuyó más que su hermano en la realización de las dos primeras, poniendo Agapit más esfuerzo en el acabado de las dos últimamente mencionadas. Lo mismo puede decirse respecto de las estatuas colocadas en el vestíbulo de la Universidad de Barcelona. Las de Ramon Llull, Averroes y san Isidoro se atribuyen a Venanci y las de Alfonso X y Luis Vives a Agapit. Puestos a buscar rasgos distintivos entre la producción de uno y otro hermano, cabría decir que la escultura de Agapit Vallmitjana es más severa y robusta y la de Venanci más suave y delicada. Por eso el quehacer del primero se distinguió en realizaciones monumentales como la estatua ecuestre de Jaime I, en Valencia, o en el género religioso como en la talla policromada de san Juan de Dios que se guarda en el hospital barcelonés de aquella advocación (fig. 150) o en el mármol de Cristo yacente premiado en la Exposición Nacional de Madrid de 1876, y la obra del segundo destacó más en las figuras femeninas como el grupo de Venus y las náyades en la parte central de la cascada monumental del Parque de la Ciudadela o la fuente de Diana cazadora (fig. 149) en las inmediaciones del Hotel Ritz. Sin embargo, estas caracterizaciones son bastante aproximadas. Venanci Vallmitjana pudo esculpir obras tan recias como *La Tragedia* y *La Tradición*, recompensadas con segundas medallas en las exposiciones de 1864 y 1890 respectivamente, o *El ángel del Juicio Final*, en la entrada del Cementerio Viejo de Barcelona, y obras religiosas como la *Piedad* en talla policromada del museo barcelonés o las pequeñas imágenes en mayólica al estilo de las de los hermanos Della Robbia. Para mayor confusión de los aficionados en la materia es preciso añadir que un hijo de Venanci también fue escultor y llevaba el mismo nombre de pila que su tío. Sin embargo Agapit Vallmitjana i Abarca (Barcelona

1850-1915), aparte de ayudar a su padre en la ejecución de sus numerosos encargos, tuvo una personalidad artística muy marcada como animalista. Son suyos los leones al pie del monumento a Colón y en el acceso a la planta noble del Palacio de la Generalitat, edificio en el que existe también otra obra suya importante: el perro dogo puesto en el arranque de la llamada «escalera de honor».

Arquitectura

Una personalidad que destaca en la arquitectura catalana de últimos de siglo es la de Josep Vilaseca (Barcelona 1848-1910), que estudió en la Escuela de Maestros de Obras de la capital catalana y obtuvo el título de arquitecto en Madrid, llegando a ser, en 1910, catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura barcelonesa. No puede decirse que tuviera un estilo definido. Cabría opinar que se caracterizó por un eclecticismo que le permitió la interpretación, de un modo muy personal, de elementos de arquitecturas pretéritas o de países exóticos ya que, en su obra, al mismo tiempo que se detectan influencias neoclásicas o góticas, son perceptibles modelos que parecen egipcios e incluso extremoorientales. Así, el mismo constructor pudo proyectar, en Barcelona, su conocido Arco de Triunfo realizado con obra vista (fig. 152), el taller-estudio de los pintores y orfebres Masriera, que es un remedo de los templos griegos; el edificio más o menos gotizante del número 8 de la calle de Lauria, el de Rambla de Cataluña 17, esquina Gran Vía (donde estuvo durante muchos años el café «El Oro del Rhin»), o el del convento de las religiosas del Sagrado Corazón (Diputación-Bailén), y la chocante casa para el comerciante Bruno Cuadros, en el Pla de la Boqueria.

También a Cataluña le llegó la hora de la arquitectura llamada del «hierro y cristal», que se desarrolló en la Inglaterra victoriana y en la Francia de Louis Philippe y que tuvo cultivadores tan destacados como John Paxton, autor del

Crystal Palace, o Théodore Labrouste, que concibió la Bibliothèque de Sainte-Geneviève, en Londres y París respectivamente.

Como es natural, la moda llegó a Barcelona con un cierto retraso respecto de la época de la eclosión de tal modalidad constructiva.

Cabe citar la columna de hierro rematada por una estatua, también fundida en metal (obra de Campeny), que se levanta en la plaza de Medinaceli en honor del almirante Galceran Marquet, proyectada por Francesc Daniel i Molina, quien, según otros, se llamaba Francesc-Daniel Molina i Casamajó (Vic?-Barcelona 1866), arquitecto municipal que trazó el más bello conjunto urbanístico barcelonés del estilo de la «terra cuita»: la Plaza Real (fig. 153).

También es digna de mención la columna metálica que constituye el elemento básico del monumento a Colón (fig. 151), proyectado por Gaietà Buigas i Monravà (Barcelona 1851-1919).

Teniendo la arquitectura metálica amplia aplicación en construcciones de uso comunitario, no es de extrañar que encontremos buenos ejemplos de ella en los edificios de los mercados de abastos barceloneses de Sant Antoni, la Concepció y Sants, obra del también arquitecto municipal Antoni Rovira i Trias (Barcelona 1816-1889), autor del plan del Ensanche de la ciudad que ganó el concurso convocado a tal efecto en 1859, y que, a pesar de sus méritos intrínsecos, fue sustituido por Real Orden por el que había redactado y proyectado directamente en el Ministerio de Fomento Ildefons Cerdà, que lo superaba por otros conceptos.

Igualmente debe ser mencionado como obra muy representativa de la arquitectura del hierro el mercado central del Born (fig. 154), que proyectó juntamente con el ingeniero Josep Maria Cornet i Mas (Barcelona 1839-1916), el maestro de obras Josep Fontserè i Mestres (Barcelona 1829-1897), que fue autor de la cascada del Parque de la Ciudadela y del umbráculo del mismo recinto (Cornet i Mas colaboró con Rovira i Trias en el trazado del mercado de Sant Antoni).

153. *Plaça Real, de Barcelona, trazada según proyecto de Francesc Daniel i Molina*



154. *Josep Fontserè y Josep Maria Cornet i Mas. Mercado central del Born, Barcelona*



Decoración

Aunque muy brevemente, es preciso hacer una referencia a la labor de importantes decoradores de interiores y escenográficos en Cataluña en las postrimerías del siglo.

El mueblista y decorador de mayor fama en la época de la Exposición del 1888, cuando precisamente arregló las estancias de la Casa de la Ciudad que se habilitaron para la estancia real, fue Francesc Vidal (Barcelona 1847-1914), ebanista que perfeccionó sus conocimientos en París de donde regresó para dedicarse a su oficio y a las artes decorativas en general, pri-

mero con un establecimiento en el Pasaje del Crédito y luego en un taller construido exprofeso por Vilaseca (más tarde utilizado como colegio por las religiosas del Sagrado Corazón). También amplió sus actividades a la metalistería de arte y a la fundición de estatuas, formando sociedad con los Masriera.

El pintor Enric Monserdà (Barcelona 1850-1926), formado en Llotja y autor de buen número de composiciones al óleo de asuntos religiosos, realizó una obra de mayor entidad aunque de menor lucimiento personal como dibujante proyectista de las vidrieras artísticas de Eudald Amigó, de las joyas de Josep Macià y de

incontables bordados, metales, mosaicos y muebles. Sus trabajos más conocidos, ya en nuestra centuria, son el monumento a Milà i Fontanals en Vilafranca (con esculturas de Fuxà) y la decoración total del Salón de Ciento barcelonés.

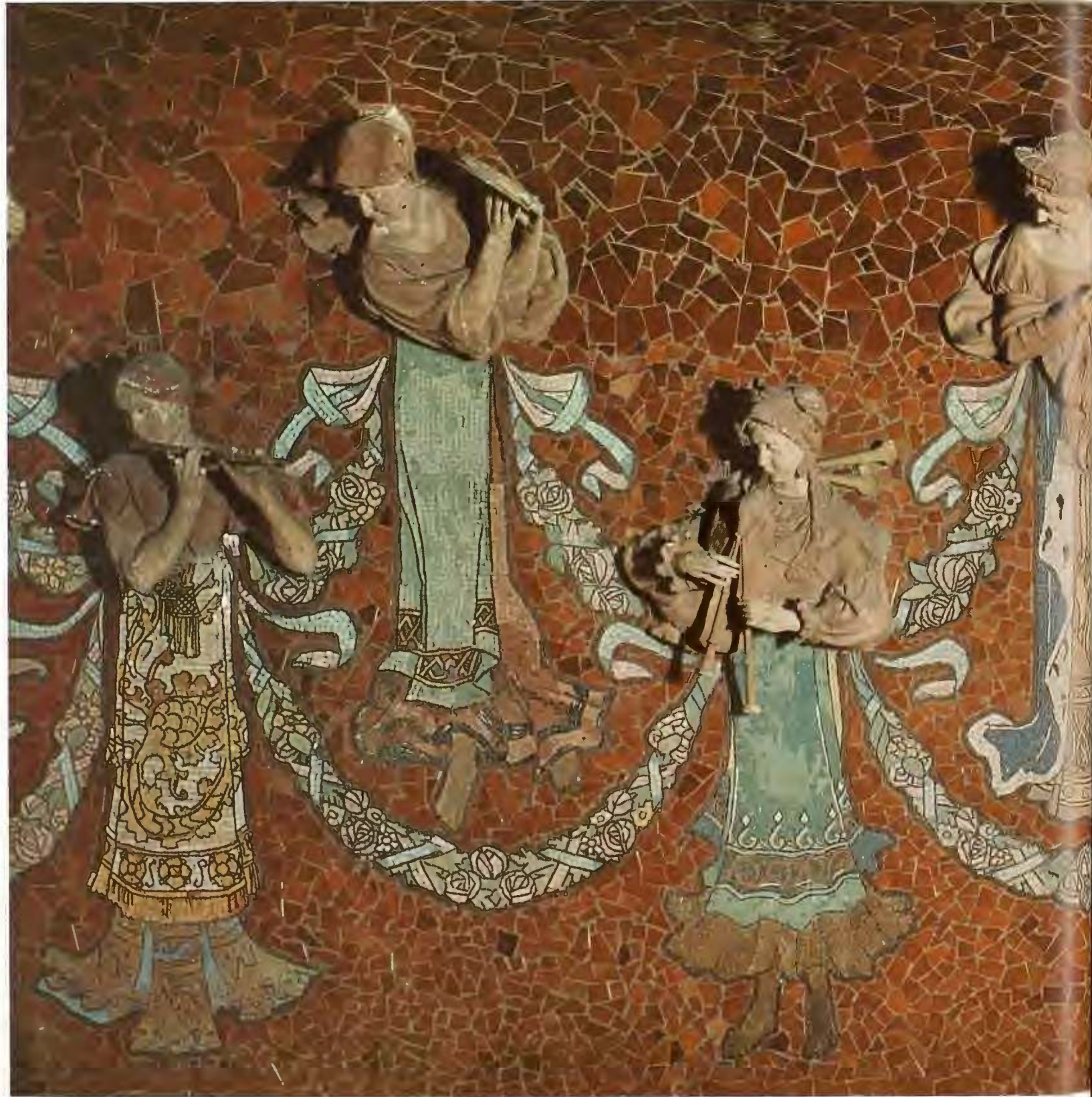
La escenografía, introducida en la Barcelona de mediados de siglo por diestros profesionales extranjeros como Achile Batistuzzi, Charles-Antoine Cambon, Louis Philastre y Felix Cangé, arraigó y fue cultivada por admirados maestros catalanes como Francesc Soler i Rovirosa (Barcelona 1836-1900) o Maurici Vilumara (Barcelona 1847-1930), de gran fecundidad e innegable talento.

ARTE

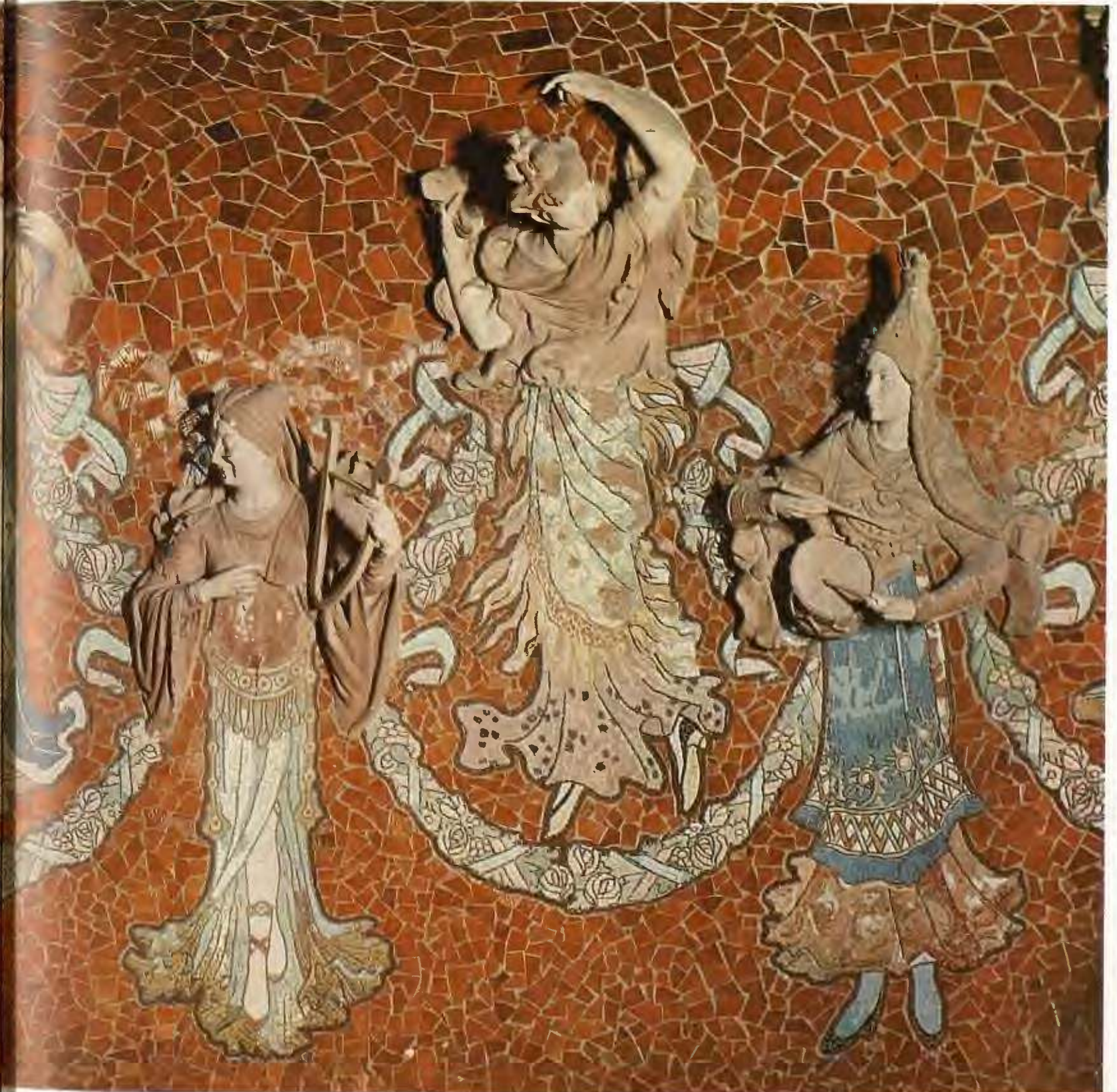
El Modernismo

Alexandre Cirici

Profesor de la Universidad de Barcelona



155. Mosaicos y figuras de tañedoras en pleno relieve que constituyen el fondo del escenario del Palau de la Música Catalana, de Barcelona



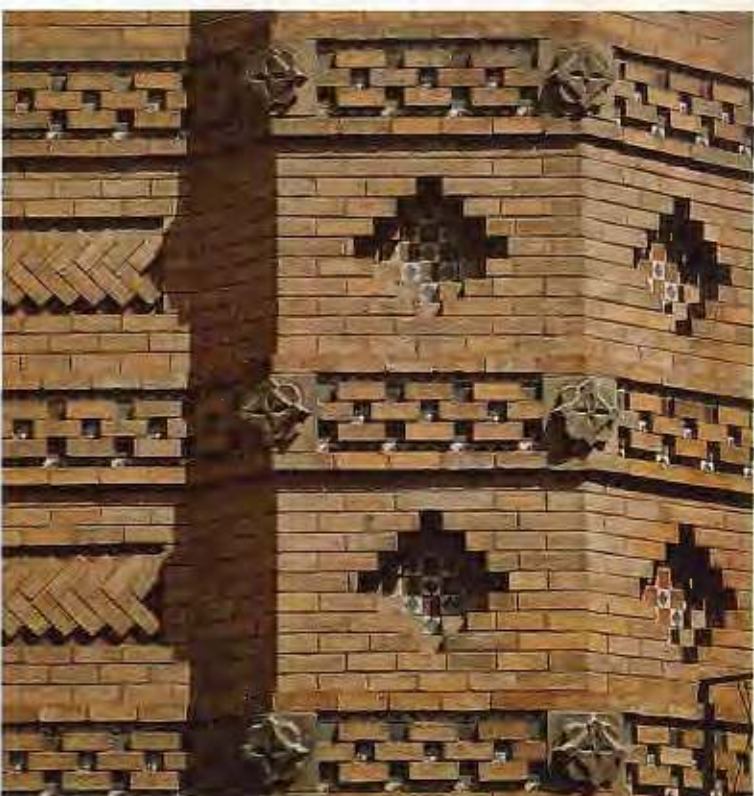
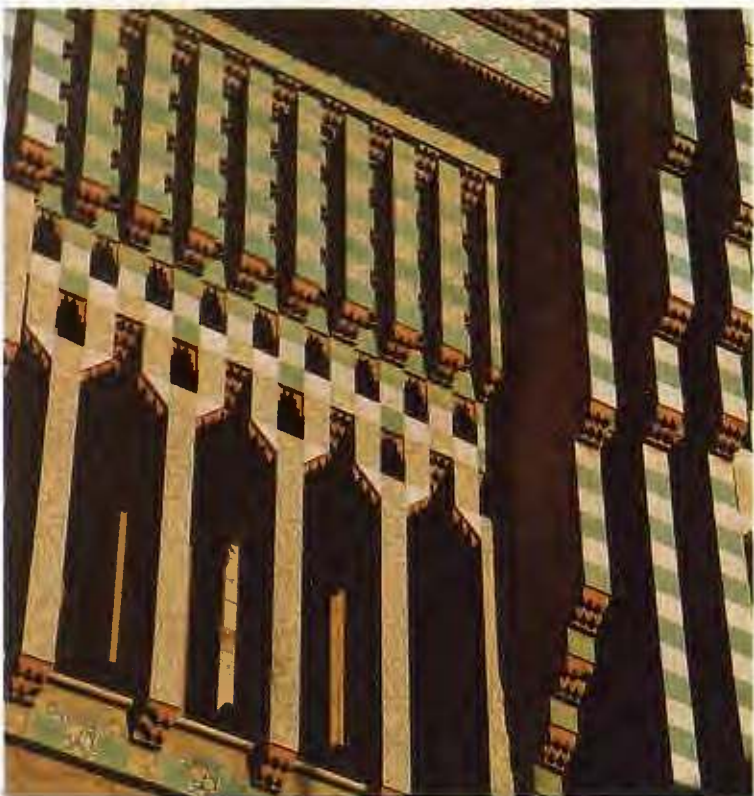
156. *Josep Fontserè i Mestres. Detalle de la superestructura del mercado del Born, de Barcelona*

158. *Antoni Gaudí. Detalle del recubrimiento exterior de cerámica policroma de la casa Vicens, de Barcelona*



157. *Josep Vilaseca. Detalle de la obra latericia y motivos ornamentales del Arco de Triunfo, de Barcelona*

159. *Joan Martorell. Detalle de la obra latericia y azulejos de la iglesia de las Salesas, de Barcelona*



ESTETICISMO

Entre 1880 y 1910 desarrollóse en Cataluña un período de la evolución de las formas artísticas caracterizado por la búsqueda de la originalidad y de la autenticidad.

Se trataba de una respuesta a estímulos muy variados.

En el fondo había una reacción contra el gran descenso de la calidad del diseño que había seguido a la revolución industrial, con la que la mayoría de los objetos de uso, desde la arquitectura hasta el mobiliario y los utensilios caseros, habían falsificado los materiales y habían utilizado procedimientos que no correspondían a ellos, con la única preocupación del rendimiento económico o de aparentar lo que no eran. La insurrección contra este estado de cosas había sido proclamada a mitad del siglo por Ruskin y había encontrado después en William Morris una voluntad de realización con intencionalidad social, a través de una resurrección de los bellos oficios, la búsqueda de un arte para todos y para todos los días y una exigencia de ahuyentar lo falso, de las que Mackmurdo realizó la síntesis.

Estas ideas, la del arte para una sociedad nueva y la de la autenticidad, fueron el punto de partida de dos aspectos complementarios de la plástica que tendieron a implantarse en Cataluña desde poco antes de 1880: el progresismo y el naturalismo. El nuevo gusto esteticista estuvo dominado por un repertorio de formas naturales, estudiadas directamente de la naturaleza, que barrieron la presencia de las temáticas decorativas hasta entonces vigentes en el eclecticismo, que procedían del academicismo y de los estilos históricos. Por otra parte, su aspecto progresista se manifestó en la generosa entrada de morfologías procedentes del mundo técnico. Palancas, engranajes, tornapuntas, ejes, rótulas pasaron a constituir un corpus de formas que a menudo se asoció a la temática naturalista y tendió a barrer los grandes temas constructivos del eclecticismo.

Así, en lo decorativo primero, luego en

lo constructivo, el lenguaje artístico tendió a situarse en un mundo que ya no fuese el de las formas heredadas.

Esta ruptura producía por sí misma el anhelo, hondamente sentido, de crear un estilo nuevo y, para llevar a cabo esta renovación, muchas veces se apoyó en exotismos, especialmente en una reivindicación del arte árabe y del arte japonés, que instauraron una explosión de la policromía, en franca ruptura con la herencia romántica y ecléctica, hecha de suavidades, y un cambio general de las proporciones y de las fórmulas compositivas.

Durante mucho tiempo, la ruptura hacia el arte nuevo, la voluntad de creación de estilo y la temática natural, han hecho agrupar este período con los siguientes, bajo el nombre común de Modernismo, pero hoy poseemos suficientes elementos de juicio para darnos cuenta de que, entre los últimos años setenta y el fin del siglo xrx, se desarrolló una etapa muy personalizada, que ahora llamamos, como ya hizo Casellas en 1894, Esteticismo (*Aesthetik movement*) y que difiere del Modernismo propiamente dicho por algunas antítesis esenciales. Algunos le ponen el nombre de Progresismo, porque tiene una intencionalidad social progresista muy fuerte, contra el elitismo decadentista que dominará después. Se basa en el estudio directo, científico, de lo natural; la flora parece de libro de botánica y el desnudo es realísimo, a diferencia del Modernismo, que utilizará formas florales estilizadas e irreales y someterá el desnudo a vaporosas idealizaciones. Su temática abstracta tiende a lo rígido y mecánico, a diferencia de las curvas infinitas del momento posterior, y sus colores son fuertes y a menudo oscuros, a diferencia de las palideces modernistas. Por último, su inspiración exterior está básicamente en la Inglaterra de los prerrafaelitas, de Burne-Jones, Walter Crane, de Mackmurdo y de Whistler para lo decorativo, y en las realizaciones técnicas e industriales de Suiza, Austria y Alemania, para lo constructivo, mientras que el Modernismo hallará apoyos en el Edimburgo de Mackintosh, el Bruselas de Hor-

ta y Van de Velde, el Munich de *Simplificissimus* y el *Jugend* o la Viena secesionista.

Arquitectura esteticista

El esteticismo arquitectónico tuvo posiblemente sus primeros ensayos en 1874 por obra de Elies Rogent. Este arquitecto, de formación básicamente romántica, que había utilizado el medievalismo quince años antes, para la Universidad de Barcelona, cambió radicalmente sus concepciones bajo el influjo de la oleada ideológica progresista que dominó en el país entre la revolución de septiembre de 1868 y la Restauración. El progresismo liberal encontró una expresión, que a veces se ha confundido con el eclecticismo (que es el uso sistemático de estilos puros) en cierta mezcla de estilos. Paradigma de ello es el paraninfo de la citada Universidad en el que abandonó el purismo neorromántico para dar entrada a formas islámicas y a un derroche de policromía. Frente al purismo, que se emparentaba con el integrismo derrotado, esta entrada de lo islámico era un hecho deliberado de libertad. Las pinturas del paraninfo, con sus alusiones a las culturas latina, germánica, árabe, castellana y catalana, ayudan a expresar esta voluntad de hallar cultura allí donde esté, por encima de las ortodoxias. Por el resultado, de brillante colorido, se arrinconaba la larguísima tradición de la arquitectura incolora, tan propia del academicismo y del eclecticismo (fig. 160).

Elies Rogent, en el mismo momento del paraninfo (1874), daba comienzo a la vida de la nueva Escuela de Arquitectura de Barcelona, y construía los edificios de los Docks, cabe el puerto barcelonés, que son la primera construcción monumental catalana con fachadas de ladrillo visto. Con ello cerraba la superstición de la piedra y los mármoles, que había exigido hasta entonces ocultar los paramentos de ladrillo bajo estucos imitando sillería. Se trataba de una novedad como las de la escuela de Oxford, bajo el signo de la autenticidad de los materiales. Poco



después, en la Biblioteca universitaria, el mismo arquitecto realizaría el atrevimiento de dejar desnudas las columnas de hierro, a imitación de las dos grandes bibliotecas de París. En aquellos mismos años setenta, el arquitecto Fontserè realizaba, totalmente en hierro, el monumental edificio del mercado del Born (fig. 156).

En el año en que estas novedades se producían, terminaban sus estudios de arquitectura Lluís Domènech i Montaner y Josep Vilaseca, que en 1877 ganaron el concurso para un edificio destinado a las instituciones provinciales de Instrucción Pública con un proyecto en el que por primera vez se prescindía totalmente de los estilos históricos y se exhibían descaradamente, a pesar de su monumentalidad, los elementos industriales, como las estructuras de hierro, o la chimenea que preside una fachada. Según afirmaba Puig i Cadafalch en 1902 este proyecto, no realizado, señaló el comienzo de la actividad creadora de la arquitectura catalana moderna.

Si Domènech tardaría en emprender proyectos importantes, su amigo y colaborador Vilaseca empezó a trabajar inmediatamente en una obra tan típicamente esteticista como el monumento a Anselm Clavé (hoy trasladado y alargado), formado por una gran estructura geométrica que sugiere, desde los cuatro puntos cardinales, la silueta de una lira.

Josep Vilaseca construyó mucho en obra latericia vista (Arco de Triunfo, de 1888) y la decoró con cerámicas policromas en relieve (fig. 157). Para la decoración, no partía de tradición alguna: se inspiraba en temas mecánicos o en la flora, que estudiaba del natural. Testimonio de ello, en su estudio se conservaron gran cantidad de fotografías, hechas por él mismo, de plantas y flores. Sin duda, alguna vez trabajó como un ecléctico, tomando temas de estilos históricos. Para los Masriera construyó un estudio que es a modo de un templo romano muy verdadero, pero su interés se dirigió sobre todo, como el de los esteticistas británicos, hacia tradiciones exó-

ticas, en las que veía un modo de fecundar el nuevo renacimiento de las artes. Incorporó abundantes formas del arte policromo del antiguo Egipto y temas chinos o japoneses.

Su inclinación progresista le hizo ser extraordinariamente precoz en la búsqueda de una estética de las máquinas y, cuando aparecieron los primeros automóviles, construyó una carrocería de estilo egipcio, adornada con flores de loto.

Más trascendencia tendría la obra de su compañero de promoción, Lluís Domènech i Montaner, cuya voluntad de creación de estilo se manifestaba ya en un artículo, publicado en 1878, titulado *En busca d'una arquitectura nacional*. Su primera obra importante, muy lejos del eclecticismo, fue el edificio de la editorial Montaner y Simón, en la calle Aragón de Barcelona, de 1880, básicamente una estructura de hierro y cristal con fachada de mampuesto y ladrillo aplantillado, en la que los ornamentos o los moldurajes pertenecen básicamente a un repertorio

162. *Lluís Domènech i Montaner. Edificio del restaurante del Parque de la Ciudadela, de Barcelona, llamado popularmente Castell dels Tres Dragons (hoy alberga el Museo de Historia Natural)*

mecanicista mezclado con temas heráldicos.

En el palacio Montaner, como en el Casino de Canet, de 1885 y 1887, podemos observar cómo la voluntad de estilo se apoya de un modo dominante en el reflejo del movimiento «Arts and Crafts», con el gran papel otorgado a los oficios, especialmente la cerámica y la vidriería, que muestran representaciones muy realistas a pesar de la abundancia de temas decorativos suntuosos, que correspondía a las exigencias del gusto propio del capitalismo de acumulación (fig. 161).

Obra importantísima del Domènech esteticista es el restaurante del Parque, construido para la Exposición Universal de 1888, llamado popularmente Castell dels Tres Dragons. Su estructura interior está cubierta con bóvedas de hierro y cristal. Sus fachadas tienen grandes paramentos de ladrillo desnudo, ventanas de dintel de hierro visible y un friso de cerámica con paneles de forma heráldica decorados con personajes, plantas y animales de un

realismo científico. El edificio en su conjunto es un precedente de todo lo que ha hecho famosa la Bolsa de Amsterdam, de Berlage, que fue levantada por lo menos diez años más tarde (fig. 162).

Su última obra esteticista es la casa Thomas, de un racionalismo gotizante en la estructura pero que se abstiene de tomar del gótico ningún elemento de vocabulario. Su decoración, en la que los revestimientos policromos de cerámica tienen una gran importancia, mezcla temáticas heráldicas con el tema floral, dentro del cual se repiten aquellos girasoles que, en toda Europa, son como la firma del esteticismo.

Otro arquitecto importante del esteticismo fue Antoni Gaudí, que terminó su carrera en 1878 y que en sus trabajos de estudiante demostró un interés por los aspectos mecanicistas de la arquitectura, y por el empleo del hierro. En 1883 empezó la casa Vicens, en la que utilizó estructura de ladrillo y de mampuesto con verdugadas, sin recuerdos históricos

y a la que dio carácter con el recubrimiento exterior de cerámica policroma (fig. 158), de colores lisos o bien con flores rojas y hojas verdes de dibujo realista. También los detalles escultóricos, labrados por Antoni Riba, con hiedras y fresales, son realistas. En el interior, utilizó concepciones del espacio y de la luz procedentes de un cierto exotismo orientalista, con techos de estalactitas y abundancia de celosías. Exteriormente, sin duda obedeció a sugerencias chinas o japonesas para sus tribunas con cerramientos de madera. En sus verjas, adoptó un tema de botánica realista —común a Vilaseca— en las rejas a modo de hojas de palmito, y en algún detalle dio paso a líneas latiguillo muy precoces, seguramente de origen extremooriental, puesto que el latiguillo belga no tuvo su desarrollo hasta 1894. Fue un hecho trascendental el olvido del remate clásico, con balaustradas y acroterios, dominante desde 1800 y el descaro en mostrar las líneas rampantes de los tejados, en fachada. Desde 1884, trabajó



Gaudí en la cúpula y el ábside de la Sagrada Familia donde siguió lo que entonces, gracias a Viollet-le-Duc, parecía ser el máximo racionalismo para la piedra, o sea el empleo de estructuras góticas, pero quitándoles todos los rasgos estilísticos, en vez de los cuales utilizó la reproducción directa del natural de elementos vegetales y de animales, como espigas, brotes, tortugas o caracoles. En el palacio Güell, construido de 1885 a 1889, el esteticismo halló una de sus realizaciones más completas. Es un edificio separado totalmente de las citas históricas, con puertas de arcos definidos mecánicamente por catenarias. Su interior, también sin citas estilísticas, obedece a un concepto bizantino o islámico del espacio. Su hall está bañado por una luz tamizada, que le llega por las perforaciones de la cúpula o, a ras de suelo, a través de cancelas columnarias. En sus chimeneas ensayó el mosaico policromo de piezas de cerámica rotas, totalmente abstracto.

Esta fantasía policroma fue más desarrollada en las caballerizas de Pedralbes, de la finca Güell, para las cuales diseñó la gran puerta de hierro en forma de un dragón elástico, tema chino que se transformaba con evocaciones folklóricas catalanas. El rítmico colegio de Santa Teresa, de ladrillo visto, fue su última obra esteticista.

Gaudí, como correspondía a la época esteticista, colaboró en una proyección social. Proyectó, en efecto, la sala de máquinas, los quioscos y las casas para trabajadores de la cooperativa «La Obrera Mataronense», de Mataró.

Los arquitectos mayores se dejaron seducir por el esteticismo de los jóvenes. Fontserè, en su Museo Martorell, de 1882, obedecía a un diseño general neoclásico, pero traducía todos los elementos decorativos al nuevo gusto, y en la cascada del Parque, en que le ayudó Gaudí, combinaba un monumentalismo ecléctico, pariente del Longchamp, de Marsella, con una decoración también nueva, no histórica.

Igualmente Joan Martorell, el más típi-

camente ecléctico de los arquitectos de fines del siglo XIX, gótico en las Adoradoras o bizantino en los Jesuitas, produjo un interesantísimo edificio esteticista con el convento y la iglesia de las Salesas con original estructura de arcos cruzados de ladrillo y un revestimiento exterior de azulejos policromos (fig. 159). Martorell colaboró en las ideas de progreso del momento esteticista. Fue el importador, en Cataluña, de la mecánica gráfica y, preocupado por lo social, fue fundador de sociedades obreras.

Domènech i Estapà representó el alma más mecanicista, preocupada de dar a los edificios, inclusive si eran monumentales, formas mecánicas, de una mecánica que más que matemática era de apariencias. Era un hombre de carácter científico y técnico, pero formalista. Quizás una voluntad de representación le hizo flaquear en el edificio de la Academia de Ciencias, donde rompió sólo tímidamente con los estilos, en 1883, pero su estilo propio se manifestaba ya muy puro en la Cárcel Modelo, con su extraordinaria rotonda cupular sobre pies derechos de hierro (1881) y se repetía en el palacio Simón (1885), en la Catalana de Gas (1893) y en el Observatorio Fabra y el Hospital Clínico (1904), con el intermedio del Palacio de Justicia, edificio con importantes juegos de volúmenes, una monumental escalera sobre bóveda y una sala de pasos perdidos cubierta con hierro y cristal, al que su colaborador, Sagnier, aportó sin duda la proliferación decorativa.

Enric Sagnier Villavecchia, de la misma edad que Domènech i Estapà, empezó su carrera dentro del Esteticismo en una versión especialmente monumentalizante. En el Palacio de Justicia no sabemos si es preciso atribuirle a él o a su colaborador la grandiosidad de la concepción, el ambicioso vuelo de la escalinata central y la gran sala con techo de hierro y cristal, a 19,50 m de altura, que decoran las pinturas de Sert. Si Domènech i Estapà tenía una formación científica, Sagnier era el típico hijo de una familia cultivada y aristocratizante, de formación humanística. Su padre Lluís Sagnier Nadal era

un jurisconsulto y político doblado de culto helenista.

En su obra distinguimos una abundancia de elementos semánticos. No puede hablarse de eclecticismo porque esta palabra, en arquitectura, significa la práctica de escoger estilos históricos determinados y distintos para distintos géneros de construcción. Sagnier se conducía de otro modo y mezclaba elementos léxicos procedentes de un desmontaje de variados estilos para conseguir el suyo, como si fuera un *collage*.

Más todavía que en el Palacio de Justicia, esto es visible en la casa del chaflán de la calle de Ausias March con la de Gerona (1888), donde cartelas colosales y almenas recuerdan los castillos góticos, en perfecta mescolanza con columnas jónicas y enormes grecas en relieve.

El colosalismo que da robustez a sus temas lexicales se acentúa quizá todavía más en el edificio de la Aduana de Barcelona, cuyo proyecto fue realizado entre 1890 y 1895. En él, frontones, remates y esfinges, almenas y aparejos rústicos, esculturas hinchadas y enormes molduras se mezclan en un aparatoso estilo ciclópeo.

En 1898, la proliferación de un nuevo decorado vegetal dulcificado, suave, tal como aparece en la casa de Victoriano de la Riba, en la Ronda de San Pedro, inició el proceso que le llevaría al Modernismo, en 1900.

El estilo de Domènech i Estapà se encuentra plenamente en las obras de Andreu Audet, como el edificio de la Editorial Seguí.

Antoni Maria Gallissà, conocido particularmente por sus interiores, ha dejado pocas obras arquitectónicas, pero éstas constituyen piezas muy características del Esteticismo. Colaborador de Elies Rogent en la Exposición de 1888, y también de Domènech i Montaner, para el cual, con seguridad, dibujaba detalles decorativos, era un gran conocedor del arte catalán del siglo XIV. Pero este interés por el pasado no le llevó a la imitación, como a los eclécticos, sino a la incorporación del estilo nacional al arte nuevo.

163. *Josep Pascó. Zaguán de la casa que fue residencia del pintor Ramon Casas, en el Paseo de Gracia de Barcelona*



164. *Antoni Maria Gallissà. Senyera del Orfeó Català*



Así trabajó, con sorprendente libertad, en la restauración de la casa gótica de los números 3 y 5 de la calle de Sant Domènec del Call, que enriqueció con relieves y abundante cerámica; levantó la personalísima casa Llopis i Bofill (1891) en la calle de Valencia, con cerramientos de hierro y cristal, con empleo del ladrillo visible, de los azulejos y los esgrafiados, y realizó la reforma de su propia casa de la calle de Gignàs (hoy Àngel Baixeras) dentro del mismo espíritu. Obra suya es la fantástica *loggia* de la sala de música del conde de Sicart, en la calle de Fontanella, con formas que parecen góticas pero que pertenecen plenamente al repertorio esteticista. Su estilo se reencuentra

en el Ayuntamiento de Sants (1895), de Jaume Gustà. Con Gallissà, Font i Gumà se caracterizó por el interés dedicado a la resurrección de los bellos oficios, especialmente de la cerámica.

El maestro de obras Jeroni Granell es el autor de una obra esteticista, el Museo Balaguer de Vilanova i La Geltrú (1883), entre el estilo de Domènech i Estapà y el de Vilaseca. Bonaventura Pollés creó un equilibrado edificio esteticista en la Clínica Cardenal del pasaje Mercader (1898), obra policroma de fachada listada, con cerramientos de cristal claro y de color montados en estructuras de hierro.

El uso visible del ladrillo fue la característica dominante de la arquitectura es-

teticista de Camil Oliveras, que creó con el nuevo material soluciones alejadas de toda tradición estilística en la Casa de Maternidad de la Travessera de Les Corts (1883) y alguna vez combinó el ladrillo con elementos de piedra para una glosa modernizada del gótico catalán, como en la casa rectoral de Santa Anna, de Barcelona (1886).

Fue también ingenioso en el uso del ladrillo Josep Amargós en el Umbráculo del Parque de la Ciudadela (1888), cerca del Invernáculo, que cubrió puramente en hierro y cristal.

En otro aspecto, cabe citar la arquitectura esteticista del hijo de Elies Rogent, Francesc Rogent, autor del medievali-

165. *Agapit y Venanci Vallmitjana.*
Grupo de Venus de la cascada del Parque
de la Ciudadela, Barcelona



zante y prerrafaelita edificio del Cau Ferrat de Sitges (1892).

Interiorismo esteticista

En los interiores de la época, el sistema de valores propio del capitalismo de acumulación propició una abundancia de elementos excepcional. Se amontonaban los muebles, se creaba una redundancia de esteras y alfombras, de estores y cortinajes, de manteles y caminos de mesa, de vitrinas repletas de objetos y de jarrones con platos y tapetes. Las curiosidades orientales y las plantas exóticas eran imprescindibles en los interiores que se estimaban, en especial las kentías y los biombos.

Josep Lluís Pellicer, famoso como dibujante ilustrador, fue uno de los primeros proyectistas de interiores de la época esteticista. Obra suya es la Biblioteca Arús. El mueblista Vidal, que partía de esquemas goticistas y revestía las piezas de temas vegetales, en la línea del arte suscitado por William Morris, realizó conjuntos muy coherentes, como el comedor del palacio Güell.

Alexandre de Riquer se inspiró más directamente, para sus interiores, en los prototipos del esteticismo inglés, camino en el que le siguió Josep Pascó, autor de la residencia del pintor Ramon Casas, en el Paseo de Gracia (fig. 163).

Estos decoradores participaron activamente en la reivindicación de la artesanía que fue promovida, como una respuesta a las falsedades industriales, por un grupo de arquitectos, como Domènech i Montaner, Gaudí y Gallissà, que instalaron en el Castell dels Tres Dragons unos talleres de los que salió la renovación de la rejería, la vidriería y la cerámica. Especialmente activo, en el grupo, fue Gallissà, diseñador de obras textiles como la *Senyera del Orfeo Català* (fig. 164), la del *Orfeo Vigatà* o los estandartes de los *Jocs Florals* y del gremio de plateros, y proyectista de interiores con tallas de nogal, arrimaderos de azulejos, tapices, espejos y vitrales policromos, como el salón del conde de

Sicart, el comedor Gomis, del Papiol, o el despacho del doctor Llagostera.

Escultura y pintura esteticistas

La escultura del esteticismo fue naturalista. Rompió con el academicismo y dio la objetividad de Agapit y Venanci Vallmitjana o Rossend Nobas, autores, aquellos, de la Venus (fig. 165) y éste de la cuadriga de la cascada del Parque de la Ciudadela, y un cierto anecdotismo de pequeños maestros del tipo de los decoradores del monumento a Colón —obra de Buigas i Monravà— y de la Exposición, como Querol, Benlliure, Fuxà, Reynés, Atché y los jóvenes que luego serían modernistas, como Llimona, Blay o Arnau. El más típico escultor esteticista sería Enric Clarassó, que pasó del anecdotismo pintoresco al decorativismo neogótico.

En pintura y dibujo, el preciosismo y el orientalismo de Fortuny y el realismo combinado con el decorativismo de Pellicer fueron en cierto modo precursores del Esteticismo, que abriría las puertas a la evolución desde un Alexandre de Riquer hasta un Apel·les Mestres, influidos respectivamente por el movimiento inglés y por el alemán, y entusiastas adaptadores del nuevo japonésismo. Riquer creó, con ello, artes nuevas, como el cartelismo y los exlibris.

Hubo el arte solitario de Modest Urgell, el simbolista del paisajismo catalán, que hemos podido llamar el Boecklin de Cataluña, autor de grandes lienzos con playas solitarias, cementerios al atardecer, el tren perdido en una estación abandonada, en un día lluvioso, la vieja ermita, etc., siempre crepuscular y triste. Hubo también los pintores como Joan Llimona, autor del *Crist venç* (1891), que era una aplicación del naturalismo a la apologética católica, lo mismo que tantos títulos que revelan este sentido, como *Déu és caritat*, *La filla pròdiga*, *La mort repentina*, *Tornant del treball*, etc., o como Dionís Baixeras, que se consideraban naturalistas. Algunos trataban de un modo más objetivo temas sociales, como Lluís Graner o Francesc



Galofre, que representan el ala más o menos científicista del Esteticismo, al que Tamburini, seguidor de los prerrafaelitas ingleses o evocador de Boecklin, aportaba el lado más literario y simbolista (fig. 166), con obras como *Rosa Mística* o *Automne*. El épico y wagneriano Aleix Clapés, pintor favorito de Gaudí, muralista de composiciones barrocas y colores irisados, representó la faceta esteticista más cercana al retórico simbolismo alemán. Tras ellos, los jóvenes Ramon Casas y Santiago Rusiñol aportaron claramente la

influencia de Whistler, de su mezcla de realismo y elegancia decorativa, de su japonésismo. El crítico Casellas comprendió el sentido de esta aportación y en 1894, en un comentario sobre Rusiñol, ya le puso el nombre de «esteticismo». Santiago Rusiñol había tenido una formación propia del eclecticismo con el fortunista Moragas, acuarelista y restaurador, y, después de pasar por Llotja, asumió el naturalismo detallista, que aplicó al paisaje y los temas literarios, con un fondo ideológico progresista relacionado

con el culto a la literatura de Zola. Pero el primer viaje a París, con su amigo, el escultor Clarassó, en 1889, le transformó radicalmente.

En contacto con el arte vivo internacional, que él procuraría más tarde dar a conocer en Cataluña a través de sus artículos en «La Vanguardia» titulados *Desde el molino* (1890-1891), tuvo la revelación de otro arte, el que Casellas llamaría ya Esteticismo, cuya diferencia con el naturalismo consistía en que en vez de decir quería sugerir, con lo que la ambi-





güedad necesaria enriquecía la potencialidad de comunicación de las obras. Elementos fundamentales de la etapa esteticista de la pintura de Rusiñol, de 1889 a 1895, fueron la adopción de cierta vaporosidad, tomada del sentimentalismo de Carrière, y de un arte de la composición compensada, japonizante, que tomó de Whistler. De éste tomó también el gusto por la presencia de bellos objetos, en especial japoneses. Desarrolló con ello el intimismo personal, el tema urbano y el tema del interior burgués o señorial.

Desde el *Laboratorio del Moulin de la Galette* (1891), obras como *Una lectora*, *Muchacha al piano* y *Morfina*, como el *Retrato de Lluïsa Denis de Rusiñol*, desarrollaron esta poética agrisada y aterciopelada (fig. 167).

Su paso al Modernismo se produciría, bruscamente, en 1896.

Compañero y amigo íntimo de Rusiñol, Ramon Casas, extraordinariamente dotado, no pasó por la enseñanza oficial y tuvo la suerte de poder trabajar en París, desde los dieciséis años de edad, con el

retratista sólidamente realista Carolus Duran. Observó muy bien, en Madrid, los grandes realistas andaluces del siglo xvii, y cuando volvió a París, donde estuvo con Rusiñol en 1890 y 1891, participó con su amigo en la misma vertiente sentimental, vaporosa y agrisada, del Esteticismo (fig. 168).

Su *Plein Air*, visión melancólica, solitaria del patio del Moulin de la Galette, es la obra maestra de este momento, en el que el sano influjo del Manet preimpresionista le condujo al momento del *Retrato de*

Vidiella (1892) o de su propio *Autorretrato* (1892).

Más allá que Rusiñol en el tema urbano, Casas abordó la novísima temática de los hechos colectivos, a veces con clara resonancia social y política. En este aspecto pintó una ejecución con el *Garrote vil* (1894), y el *Ball de tarda* (1896), de atmósfera obrera.

Casas aparecerá ya como un modernista, en los últimos años ochenta, con las pinturas del Círculo del Liceo.

Un tema muy característico del gusto esteticista por la policromía fue la adopción de la técnica de la pintura al esmalte para las joyas. Ello fue una iniciativa de Francesc Masriera, que se llevó a Ginebra, para aprenderla, a su operario llamado Pelegrí. El hermano de aquél, Josep Masriera, obtenía mientras tanto un gran prestigio por sus trabajos de platero y orfebre, en los que introducía el exotismo árabe, como en las espadas con empuñadura de oro, esmalte y pedrería proyectadas por Jaume Serra, que fueron ofrecidas a los generales Serrano, Concha y Castillo, o en la placa para Martínez Campos, de 1875. Lluís Masriera combinaba el neo-medievalismo con el japonésismo en el ánfora de Sagasta (1895) y en la geoteca para tierra de las perdidas colonias españolas de Ultramar (1899). En 1900, bruscamente, Lluís Masriera entraría en el Modernismo.

Es preciso recordar de nuevo las diferencias entre Esteticismo y Modernismo. Para ello es útil considerar las observaciones de aquellos que no pasaron al nuevo estilo y lo atacaron.

Ejemplo excelente es el del arquitecto Domènech i Estapà, cuya formación científica le impidió aceptar los vitalismos triunfantes a partir de 1895. En un discurso pronunciado cuando el Modernismo moría, en 1911, en la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, afirmaba que el Modernismo, por el hecho de haber proscrito lo rectilíneo y lo plano pretendía ser naturalista, sin darse cuenta del error que supone olvidar que es plana la superficie superior de los líquidos y es recto el horizonte, y que cuando un líquido se

desgeometriza ello ocurre porque están presentes causas deformantes que operan racionalmente. Veía en la arquitectura modernista una imitación de las grutas y encontraba que era un absurdo querer regresar a un primitivismo que el hombre había sido muy feliz en poder abandonar.

Es interesante observar que el autor de esta crítica, que se consideraba un científico, caía en la típica deformación del racionalismo decimonónico, que lo asimilaba a los sistemas de matematización superficial de las formas, sin entrar en lo interno de su determinación física real. Por ello se daba la paradoja de que combatía las pretensiones realmente lógicas del Modernismo —a las que se llegaba a través del culto a la naturaleza—, como la de dar a los arcos las formas derivadas de las curvas de presiones, para afirmar que, puesto que nunca se sabe exactamente por dónde pasan tales curvas, es mejor continuar con las formas tradicionales de las jambas y los arcos.

Aceptaba con ello una hipotética ciencia de lo bello por la cual lo regular y simétrico sería más valioso que lo asimétrico e irregular.

Se observa que, en el fondo, lo que se creía racionalismo era una supervivencia del espíritu académico, fenómeno que se ha podido generalizar sobre otros momentos y que se presenta, por ejemplo, en el origen del realismo soviético.

MODERNISMO

La ideología modernista

El paso al Modernismo, desde el Esteticismo, estuvo ligado a una oleada de irracionalismo. Posiblemente un cambio de generaciones, al sustituir la de los creadores de grandes negocios por la de los nacidos en el bienestar, favoreció una tendencia a olvidar la racionalidad de lo necesario y a ocuparse con sueños. Quizá hubo también el deseo de la burguesía enriquecida de darse un prestigio social a través del refinamiento, de lo difícil,

rebuscado, precioso, exclusivo, segregador, creador de distinción.

A nivel general ello dio como resultado el Modern Style de Francia y Bélgica, el Art Nouveau de Inglaterra y Estados Unidos, el Liberty de Italia, el Jugendstil de Alemania, la Sezession de Austria, estilos sofisticados y elegantes para uso de minorías aristocratizantes, unidos a la idea de lo enfermizo y decadente. Pero en Bélgica y en Cataluña, las cosas fueron de otro modo. En Bélgica, el nuevo estilo se identificó con el socialismo, fue el estilo de la Casa del Pueblo y tuvo una vida popular a través del arte monumental obrerista y del cartel. En Cataluña, se identificó con el creciente nacionalismo catalán y ello ocasionó su expansión interclasista, hasta llegar desde los más sofisticados hasta la artesanía o la pequeña industria, la decoración de las tiendas de barrio o los programas de las fiestas mayores rurales.

Por esta impregnación popular se produjo el fenómeno amplio que hizo que Barcelona sea ahora la ciudad del mundo con más edificios modernistas y de que Cataluña en general conserve una gran representación de este movimiento.

El pensamiento dominante desde 1895 ya no era el positivismo de la época esteticista. Era la consecuencia de una necesidad de entablar raíces en un subconsciente colectivo, históricas y telúricas, incluso raciales. Esta necesidad hizo abrazar el vitalismo. Contra las estructuras impuestas desde fuera, en búsqueda de lo nacional, se creyó en la autenticidad y la sinceridad, y apareció un culto a los sueños y las leyendas, a lo que se creía espontánea emanación de la vida personal y colectiva. El vitalismo de Nietzsche fue tomado como un evangelio, y el interés por Ibsen y por Maeterlinck formaba parte de esta misma orientación.

A consecuencia de todo ello, el gusto modernista ya no aceptó las formas vivas estudiadas directamente de la naturaleza sino que las estilizó, las espiritualizó en una deformación lírica, idealizadora. Tampoco aceptó las formas procedentes del mundo técnico. En vez de palancas, en-





granajes, tornapuntas, ejes y rótulas mecánicas, puso en todas partes tallos, flores, formas de axila, de hueso, de arco ciliar. Lo maquinista fue sucedido por lo orgánico.

De los exotismos, tendió a desaparecer lo árabe, demasiado ligado a las rigideces geométricas, y dominó, en cambio, lo japonés, adaptable al nuevo gusto por los arabescos de curvas y tintas planas. Por último, la claridad y la intensidad de los colores, demasiado concretas, cedieron el paso a la vaguedad de las nebulosidades y los colores pálidos, como filtrados por calimas o cendales.

Estos cambios, que se produjeron hacia la mitad de la última década del *xix*, afectaron a todos los campos de la actividad artística, plástica, literaria y musical.

Los primeros arquitectos del Modernismo

Los arquitectos iniciadores del Modernismo procedían del Esteticismo y para ellos este cambio aparece como una ruptura en sus carreras. Algunos esteticistas fueron impermeables al cambio, como Josep Vilaseca o Domènech i Estapà, que mantuvieron su manera de hacer, pero ello fue la excepción. De la misma promoción que Vilaseca, Domènech i Montaner se pasó al Modernismo con dos casas señoriales de Reus, la casa Rull (1900) y la Navàs (1901), en las cuales dio generosa entrada al nuevo estilo floral. En los interiores de la Fonda España, de Barcelona (1902), y en el Hospital de Sant Pau (empezado en 1902) mantenía todavía un compromiso entre un esteticismo basado en estructuras íntimas medievalistas

(fig. 169) y una aportación escultórica —de Eusebi Arnau y del joven Gargallo— que respiraban vitalismo; pero en la casa Lleó Morera (1905) y especialmente en el Palau de la Música Catalana (1901-1908) fue ya modernista hasta la embriaguez. En la casa Lleó Morera, un cañamazo estructural con algo de goticismo quedaba disimulado por la determinación estilística ejercida a través de esculturas y mosaicos. Las figuras de Eusebi Arnau alrededor de la tribuna, las hadas arremolinadas portadoras de grandes recipientes con plantas vivas, en el entresuelo —todo ello destruido—, como las guirnaldas, las coronas de flores de los capiteles y otros relieves, determinaban el carácter soñador, paisajista, panteizante y legendario del edificio, que subrayan las tallas de madera de la puerta de entrada y los paneles de mosaicos florales, obra de Lluís Bru. En

171. *Antoni Gaudí. Fachada del Nacimiento y torres de directriz parabólica del templo de la Sagrada Familia, Barcelona*

los interiores, en colaboración con el mueblista Gaspar Homar, esta atmósfera fue acentuada hasta los confines del ensueño.

El Palau de la Música Catalana (1904-1908) mantiene el progresismo constructivista de la etapa anterior, con la visión directa de un techo de vigas de hierro y bovedillas y con los ingeniosos medios arcos pinjantes que, en las fachadas, hacen de contrarresto, tensando las jácenas de hierro de la gran sala, pero todo ello se halla escondido bajo un festival deslumbrante de esculturas, mosaicos cerámicos y vitrales policromos. Un enorme árbol de piedra cobijando las ninfas del bosque, por un lado; unas nubes de piedra enroscándose en un templo clásico, pobladas por las Walkirias que cabalgan locos corceles, por el otro, forman la extraordinaria boca de un escenario, de cuyo ábside musivo surgen, hasta llegar al pleno relieve de sus bustos, una serie de tañedoras misteriosas que hacen pensar en las hieráticas figuras femeninas con las que Margaret Macdonald decoró el salón de té Cranston, de Mackintosh, en 1904 (figuras 155, 170, 187, 218, 219).

Pasada la fiebre del Modernismo, Domènec conservará todavía rastros de él en la venecianizante mole de mármol blanco sobre columnas de granito rosa de la casa Fuster (1908) o en la ya casi «novecentista» casa Solá, de Olot (1913).

Gaudí

Antoni Gaudí fue sin duda el más importante arquitecto del Modernismo. Fue un artista total. Sacó la arquitectura de la deformación plana a la que había sometido la práctica de los proyectos sobre papel, hechos con reglas y escuadras y, quizá por el ambiente de su casa de tradición calderera en el pueblo de Riudoms, tuvo un excepcional sentido del espacio. Sus obras son básicamente espacios, y en estos espacios, más importante que la materialidad de muros y cubiertas, es la luz, su dosificación y su colorido, que él trató como un hábil orquestador.





Le preocupaba tanto el espacio que condenaba a los arquitectos que no tenían el sentido de esta realidad, a los cuales acusaba de tener un solo ojo.

Su paso como delineante por los talleres de máquinas de la casa Padrós y Borràs, y por el estudio del ingeniero Serramallera, seguramente le ayudó a concebir los aspectos físicamente funcionales del arte de construir. Interdisciplinario por vocación, a menudo marginó los propios estudios de arquitectura para asistir a las clases de filosofía que, en la Universidad, impartía Llorens i Barba.

Desde sus años de estudiante le hemos visto interesado por ideas mecánicas, y en los primeros de su profesión, por el doble aspecto a que le conducía su creencia en la sinceridad: la autenticidad de las formas constructivas y de los materiales y la verdad científica de los temas decorativos.

Tal fue el contenido de su etapa esteticista, entre 1883 y 1891, pero la profundización del estudio de la naturaleza, la idea

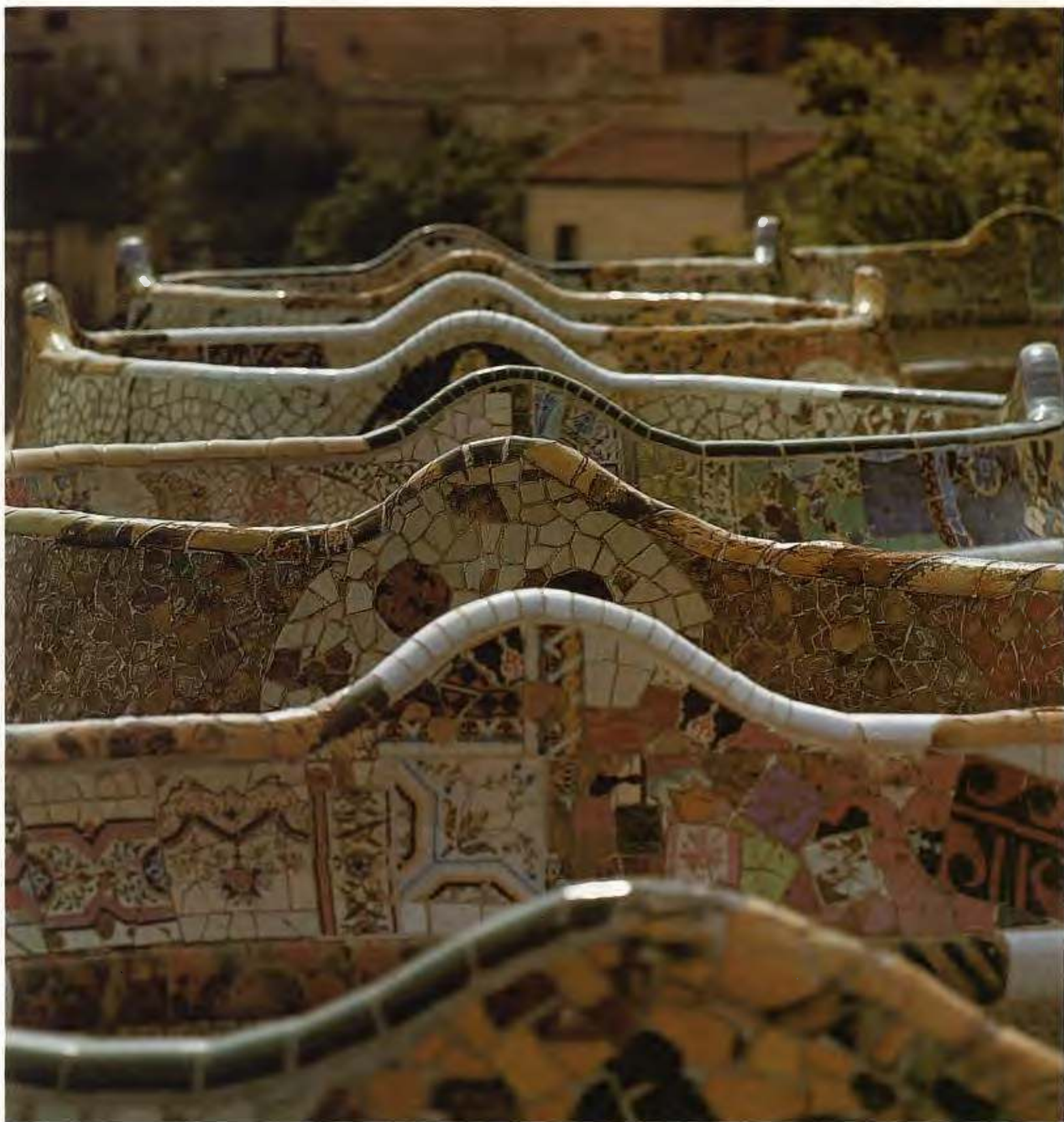
mística que él asociaba a este estudio y que le hizo decir que «la recta es la línea de los hombres, la curva es la línea de Dios», el influjo del vitalismo ambiental y de un naturalismo ingenuo y subcultural que le llevó a ser adepto de los libros del profesor Kneip, todo ello le condujo a una precoz transformación de su arquitectura en otra que ya puede ser llamada modernista. Al diseñar la fachada del Nacimiento para el templo de la Sagrada Familia, parece como si se avergonzara de mostrar las estructuras de una concepción mecánica arraigada —de acuerdo con el prestigio de Viollet-le-Duc— en lo gótico, puesto que se vio empujado a recubrirlo todo con un manto de formas naturales, con un repertorio y en un grado sin precedentes en la historia de la arquitectura. El mundo de plantas y animales, de la parte baja, quizá tiene precedente en la tradición catedralicia, si bien nunca con el realismo con que aquí se presentan. Pero el mundo figural que sigue, y que él imaginó todavía con cienti-

ficismo a base de figuras humanas enmoldadas de la realidad, ya es más nuevo. Nuevos del todo son los elementos restantes, como carámbanos de hielo, rocas de montaña, árboles enteros, nubes, estrellas, constelaciones y pájaros sorprendidos en pleno vuelo (fig. 171).

Si se hubiese limitado a la imitación formal de estos objetos, la obra sería posiblemente todavía esteticista, pero es modernista rabiosamente porque en ella desaparecen toda clase de elementos sustentantes o intermediarios con apariencia ya no sólo mecánica sino incluso sólida, para hacerlo flotar todo en la vaguedad de un modelado difuminado, sin planos precisos, ópticamente perdedor.

Otro rasgo modernista es el carácter esotérico del programa, básicamente concebido como un proyecto simbólico en el que los tres portales aluden a la Fe, la Esperanza y la Caridad, así como la exigencia emotiva, determinada por las escaleras de acceso, de que la obra sea mirada oblicuamente.

173. *Antoni Gaudí i Josep Maria Jujol.*
Banco sinuoso —decorado con mosaicos
cerámicos— de la gran plaza circular
del Parc Güell, de Barcelona



En la parte alta de esta fachada, las cuatro torres de directriz parabólica corresponden a una reflexión más profunda sobre lo natural que cesa de ser aludido a través de representaciones figurales, exteriores, para ser imitado desde dentro, por lo estructural. Fibras verticales, como las que forman el sistema elástico de las cañas, colocadas en la superficie exterior, determinan su constructividad. Los remates, realizados mucho más tarde —el único realizado, por Berenguer, bajo la dirección de Gaudí, se terminó el año de su muerte, en 1926— son estructuras geométricas cubiertas de mosaicos, que recogen experiencias de su momento histórico, como el postcubismo y el estilo de la exposición de Artes Decorativas de París, muy lejos ya del Modernismo.

El carácter de las torres fue el comienzo de una visión estructural de la arquitectura que le llevó al proyecto total de las naves concebidas como una materialización de las líneas de carga —que comportaba columnas inclinadas y ramificadas, como árboles— solucionada enteramente con aplicaciones geométricas de leyes matemáticas, con el predominio claro del tema del hiperboloide parabólico o superficie alabeada, reglada, obtenida al deslizar una recta sobre dos líneas que se cruzan a distancia, en el espacio.

El proyecto era enorme, de una irracionalidad fundamental. Las torres de la fachada que él casi terminó llegan a los 107 m de altura, pero la torre central, presidiendo las naves de 45 y 30 m tenía que elevarse hasta los 170.

Si este templo tuvo que quedarse, por el simple hecho de su concepción colosal, en una fase de construcción muy limitada, Gaudí pudo ir más allá en la cripta de la Colonia Güell, de Santa Coloma de Cervelló (1898). El proyecto de esta iglesia, que nunca pasó del nivel de la cripta, nació del —no realizado— de las Franciscanas de Tánger, en el que había ensayado las torres parabólicas y los paraboloides hiperbólicos. Para diseñarlo, empleó el método singular de realizar físicamente las ideas de la mecánica gráfica a base de suspender de unos cordeles unos sa-

quitos con perdigones de peso proporcional a las cargas, los cuales determinaban, por su propia gravedad, la inclinación de cada segmento de cordel. Fotografian- do el conjunto e invirtiéndolo se tenía el alzado estructural del conjunto, mecánicamente perfecto.

Esta cripta tiene un pórtico de columnas inclinadas y ramificadas, presenta una planta estrellada, utiliza como columnas piedras apenas desbastadas, y se cubre con ingeniosos costillajes de ladrillo soportando una solera, también de ladrillo, a la catalana (fig. 172).

Este tipo de techumbre fue empleado también en la cubierta de la casa Figueras, de Bellesguard, con interiores escayolados, de formas curvilíneas, y exterior de mampuesto (1900).

Obra importante de Gaudí, que representa una innovación en el país, es el Parc Güell, en la Muntanya Pelada, que fue una adaptación del tema inglés de la Ciudad Jardín. Construido entre 1900 y 1914, es un jardín de cinco hectáreas cuyos caminos y desniveles determinan muros de contención, desnudos o con galerías inclinadas, y puentes de variado diseño, con el factor común de respetar las piedras naturales, sin cortar, en brutal relieve. En la parte central, unos propileos con abundantes mosaicos cerámicos alabeados flanquean las escalinatas que conducen a la sala de las cien columnas dóricas que estaba destinada a mercado y en cuyo techo, en lugares donde las columnas fueron escamoteadas, campean brillantísimas rodela de mosaico cerámico y vítreo, con *collages* de botellas, platos, copas y muñecas de porcelana.

La cubierta de esta sala constituye la gran plaza circular, rodeada por un banco sinuoso enteramente cubierto de mosaicos-*collage* abstractos, obra de su colaborador Josep Maria Jujol (fig. 173).

Desasido totalmente de los geometrismos lineales góticos, en la casa Calvet (1891-1900) se sirvió de sugerencias barrocas para trabajar con volúmenes en el espacio, camino que le condujo a las formas puramente orgánicas.

Esta concepción del edificio como una

gran escultura da carácter a la reforma de la casa Batlló (1905), donde la fachada entera, cubierta de mosaicos, se hace ondulante como la superficie de un mar que se hubiese puesto de pie, donde hay columnas como huesos, aberturas como bocas, un tejado como un dorso de armadillo y una cúpula como una cabeza de ajo.

Pero allí donde el edificio-escultura llegó a su perfección fue en la casa Milà, llamada La Pedrera, del mismo momento. Su concepción estructural era muy nueva, con pisos de planta libre, apoyados sólo en las fachadas exteriores y las de los patios. La distribución que él preconizó era a base de habitaciones de formas variadas, tendiendo a estructuras celulares, de cantos romos. Exteriormente es una escultura ondulante en todos los sentidos, en alto relieve, con aristas ciliares, ventanas-ojo y paramentos turgentes o claudicantes, todo ello lleno de vida y completado por la agitación de los retorcidos hierros de Jujol que forman las barandas de sus balcones.

Su cubierta está erizada de chimeneas y tubos de ventilación a modo de impresionantes esculturas abstractas que se revisten de mosaico blanco, como misteriosos personajes de una gran representación teatral.

El triunfo de lo curvilíneo en este edificio lujoso se acompaña de una obra, quizá la más perfecta de Gaudí, que es el triunfo de lo curvilíneo en arquitectura barata. Se trata de las escuelas de la Sagrada Familia (1909), construcción que tiene tabiques ondulados por muros y por cubierta.

Familias diversas

Enric Sagnier pasó también al Modernismo. Si Gaudí lo hizo en 1891, él en 1900 y a través de una idea semejante a la de la fachada del Nacimiento. Su palacio Lamadrid (1900) era, en efecto, la combinación de una estructura de recuerdo goticista con el tipo de decorado escultórico de motivos vegetales ceñidos por volúmenes vagos, que Sagnier obtenía



tomando por modelo ramas de árbol, especialmente de laurel o de palmera, y sumergiéndolas en yeso pastoso. En el palacio Juncadella y en la casa Planàs (1901) parecía olvidar ya las rigideces góticas. Todo tendía a perfiles orgánicos, casi en los confines del Rococó.

Convertido en el arquitecto favorito de la clase adinerada y de las comunidades religiosas, su producción fue muy grande y pronto se convirtió en un amaneramiento. Sus casas eran espaciosas, claras, de decoración sobria y suave. Todavía algo encrespado en la torre Evaristo Arnús, del Tibidabo (1903), o en la casa Fargas, su suavidad era ya rayana a lo *camp* en la iglesia de Pompeya (1907).

Todavía en 1917 su edificio para la Caixa de Pensions presentaba rasgos modernistas, como su torre vagamente gaudiniana.

El Modernismo arquitectónico se manifestó en familias diversas. El colosalismo de Domènech i Estapà y del joven Sagnier tuvo un desarrollo acentuado en la obra de Pere Falqués, que se definía por el uso de enormes bloques de piedra, a menudo con grandes y amenazadores voladizos, y por una decoración vegetal convencional en alto relieve, rica en volutas. Su obra más curiosa es el edificio de la Hidroeléctrica de Cataluña, en la avenida de Vilanova (1897), con estructura exterior de hierro y paramentos de

ladrillo. Su obra más colosal, la desaparecida casa Bonet, de Balmes-Gran Vía (1901), ya ciclópea. Fue el autor de los faroles del Salón de San Juan y del Paseo de Gracia, de hierro, con los mismos temas vegetales escarolados, y del monumento a Pitarra en el Pla del Teatre.

Cercano a Domènech i Montaner cabe citar a Adolf Ruiz Casamitjana, cuya obra más importante es sin duda el actual hotel La Rotonda, que se corona con una cúpula de cerámica policroma y que se remataba antes con un friso de mosaicos representando temas de la vida moderna: el automovilismo, el coche de caballos, el baile, el piano, la fotografía, la pintura, el patinaje, la caza, los perros, el ciclismo

y el fútbol. El chalet que luego fue la Clínica Moderna, hoy destruido, tenía una torre semejante a la de La Rotonda y un hall espacioso, cubierto por una cúpula de cristal policroma, repleta de temas vegetales.

No está lejos de su estilo el palacio Pérez Samanillo, hoy Círculo Ecuéstre, en la Diagonal, con su gran ventanal ovalado, obra de Juan J. Hervás Arzimendia (1910).

El estilo que podríamos llamar «mundano» de Sagnier y de Hervás se encuentra en una obra singular, la casa Malagrida, del Paseo de Gracia, hoy Banco Urquijo (1908), casi rococó, obra del maestro de obras Josep Codina.

Otra familia de arquitectos desarrolló el tema curvilíneo. En este sentido el más típico fue Jeroni F. Granell, hijo del maestro de obras ya citado. Sus casas centran el interés en las fachadas y los vestíbulos, donde libres arabescos de nervios sinuosos enmarcan planos de bajorrelieves vegetales, paramentos desnudos o esgrafiados de tema floral. Granell daba importancia a los oficios, utilizaba con imaginación los azulejos y enriquecía ventanales y tribunas con vitrales de colores, de tema floral. Entre 1900 y 1905 construyó muchas casas, a partir de la casa Rigalt de la calle de Mallorca: en el Ensanche, en Mayor de Gracia, en Sant Gervasi y Sarrià.

Su estilo se encuentra asimismo en la obra de Josep Maymó, autor del edificio de «La Vanguardia» (1903). También el tema floral domina en la casa Burés, de Enric Pi, con sus curiosas columnas en forma de pino, y en las obras de Juli Maria Fossas, como la casa de Lauria-Valencia, con marcadas influencias de Gaudí.

Alrededor de Gaudí cabe citar en primer lugar a su íntimo colaborador Francesc Berenguer, que en 1888 construía las originalísimas bodegas Güell, de Garraf, donde aparece el tema de las columnas inclinadas. Proyectó casas en el Parc Güell, en la Colonia Güell de Santa Coloma de Cervelló, el santuario de Sant Josep de la Muntanya, la rectoría de Sant Joan de

Gràcia y numerosas casas, especialmente en el barrio de Gràcia. Fue muy libre en el empleo de la piedra, de los mosaicos y vitrales, de los esgrafiados y los hierros, y en estos elementos decorativos especialmente adicto al arabesco formado por volutas.

Josep Maria Jujol fue otro colaborador de Gaudí. Había empezado trabajando con Gallissà y Font i Gumà, dos arquitectos caracterizados por la importancia dada a lo decorativo, y su papel con ellos, en los dos primeros años del siglo, comprendió particularmente trabajos no estructurales, orientados hacia el relieve, la policromía o la epigrafía. En este sentido, se le atribuye la colaboración en el decorado de la escalera de la casa Gallissà y en el diseño del famoso conjunto de azulejos con el texto de Padrenuestro en catalán que dirigió Font i Gumà en 1905. Terminada su carrera, colaboró con Gaudí, con los mosaicos de la casa Batlló, los hierros agitadosísimos de la casa Milà, en 1906 y 1907, y las pinturas del nuevo coro absidal de la catedral de Mallorca, en 1910.

Es importante darse cuenta de que la obra modernista fundamental de Jujol fue realizada fuera del ámbito cultural y cronológico del Modernismo, como consecuencia de una gran independencia personal. El gaudinismo visible en la torre Sansalvador (1909), con sus ingeniosos empleos del ladrillo y la varilla de hierro o la apoteosis expresionista, de un cromatismo exacerbado, *fauve*, en la tienda Mañach (1911), cedieron luego el paso a las obras más difíciles de clasificar, que aceptan la imaginación y el ingenio creativo del Modernismo pero lo someten a las exigencias normativas que serán las del Formalismo, en una dirección paralela a la que siguieron, por algún tiempo, Falguera, Masó y Pericas.

Domènec Sugrañes, también colaborador directo de Gaudí, fue poco fecundo. Trabajó básicamente en la continuación de la Sagrada Familia, muy fiel a su maestro. Obra suya fue el cerramiento japonizante de la puerta de la finca Miralles en Les Corts (1901).

Otro colaborador de Gaudí, Joan Rubió i Bellver, en cambio, ha dejado una obra muy extensa. Su primera construcción importante fue la casa Golferichs, llamada El Xalet (1900), construcción del mismo momento que la casa Bellesguard de Gaudí pero que desarrolla el mismo programa de actualización de las estructuras catalanas del gótico, dentro de una tecnología moderna, por medio de la utilización del ladrillo y del mampuesto con verdugadas. Esta casa, de una gran regularidad y perfección formal, presenta molduraciones por medio de ladrillos aplantillados, formando perfiles, el tema que será muy típico de su obra, de los grandes aleros, y una utilización muy sabia de los oficios, mármoles grabados, incrustaciones, esgrafiados, azulejos, vitrales policromos y sobre todo ingeniosas geometrificaciones en el uso del ladrillo y de la madera, para revestimientos y techos (figura 174).

Desarrollo de muchos de sus conceptos fue la casa Roviralta, llamada El Frare Blanc, en la avenida del Tibidabo (1903), posiblemente la más ambiciosa de sus obras (fig. 175). El aspecto de aprovechamiento del valor estético del ladrillo se amplió con la desaparecida casa Ripol-Noble, de paramentos vidriados en color. Su labor aparece paralela a la de Jujol en los lavaderos del sanatorio del Tibidabo, en forma de un gran cilindro rodeado de ocho cilindros, todos con cubierta cónica (1906).

El advenimiento brusco del Noucentisme dejó a Rubió desamparado, como ocurrió también a Domènec i Montaner. Sus obras posteriores a 1910 intentan un eclecticismo con formas góticas y modernas mezcladas, sin coherencia.

Una tarea que puede compararse con la de Jujol, en el sentido de intentar sistematizar la lección de Gaudí, da valor a la obra del terrasense Lluís Muncunill cuya masía Freixa (1907), ahora Escuela Municipal de Música, de Terrassa, basada en el uso de arcos parabólicos y cúpulas tabicadas que prescinde de todo ornamento y que con la adopción de un modelo redondeado, estucado, de todas las



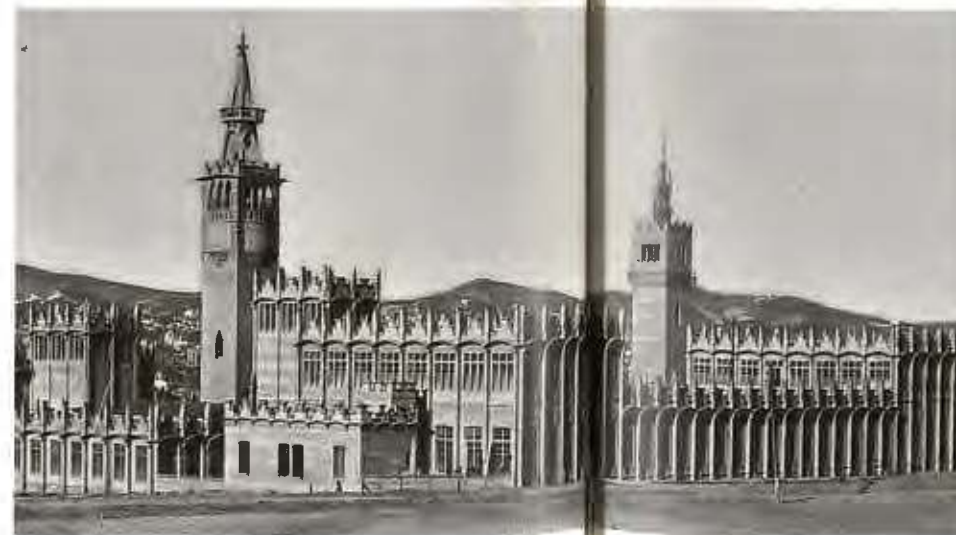
formas, llega a la concreción de una arquitectura sorprendentemente nueva y simple. Es importante su Fábrica de Electricidad terrasense (1908), con bóvedas atirantadas de 7,30 m de luz, y la fábrica José Sala, de la misma ciudad, con bóvedas de 12 m. Ejemplo de empleo de la arquitectura sin ornamentos, de cantos redondeados, en la construcción doméstica, es su casa Escudé (1905). Lo redondeado y suavizado se impone también en la curiosa imitación de Gaudí que es la casa Sayrac, en Diagonal-Enric Granados, obra de Manuel Sayrach. Otro gaudinista fue Salvador Valeri, autor de la casa Comalat (1909), con fantástica fachada posterior de madera y mosaico.

Arquitectura latericia

Una importante familia arquitectónica del Modernismo fue la de los cultivadores de la plástica del ladrillo.

Esta plástica había entrado en Cataluña, por influencia italiana, en el siglo xiv y había tenido su primer ejemplo en la cartuja de Montalegre, pero el uso del ladrillo había sido siempre vergonzante. Se consideraba como sustituto barato de la piedra y se disfrazaba bajo enlucidos o estucados imitando el material considerado más noble. En el siglo xviii fue usual revestir la obra de ladrillo con el tapiz decorativo de los esgrafiados, y en el período romántico y postromántico con estucos, a menudo planchados, imitando el mármol. En 1874 había osado Elies Rogent dejar unos paramentos de ladrillo desnudo en los Docks y en 1888 Domènech i Montaner y Vilaseca se atrevieron a utilizar el material de un modo monumental en el Castell dels Tres Dragons y en el Arco de Triunfo. A partir de estas realizaciones fue formándose una plástica del ladrillo basada o bien en las posibilidades mecánicas y de relieve ofrecidas por los juegos de hiladas, como los falsos arcos obtenidos por avances sucesivos, o las columnas salomónicas obtenidas superponiendo ladrillos orientados según una variación de la orientación cuya direc-

176. Josep Puig i Cadafalch. Casa Garí, de El Cros, cerca de Argentona



177. Josep Puig i Cadafalch. Fábrica Casarramona, al pie de Montjuïc, Barcelona

178. Josep Puig i Cadafalch. Parte superior de la fachada, con hastial escalonado, de la casa Amatller, Barcelona



triz era una hélice. Pero el aspecto más importante del desarrollo de la arquitectura latericia fue el de obtener soluciones estructurales a partir del desarrollo de la hoja tabicada, tradicionalmente empleada para las bóvedas de las escaleras o bien los techos de las plantas bajas.

Hemos visto a Gaudí extrayendo estructuras nuevas a partir de lo tabicado, en las bóvedas de Santa Coloma de Cervelló y en las escuelas de la Sagrada Familia, y a Jujol y Rubió i Bellver, en sus edificios con cúpula catenaria o cónica y en sus columnas salomónicas, sus arcos mitrales y sus falsos arcos de voladizo de hiladas sucesivas. Pero hubo arquitectos que utilizaron únicamente estructuras de ladrillo o que las combinaron con una mampostería reducida al relleno de muros.

El más característico de los arquitectos latericios del período esteticista había sido Camil Oliveras, que abrió una dirección fecunda en el Modernismo. En Sabadell, la cultivaron Juli Batllellé y Enric Fatjó. En Terrassa, Lluís Muncunill, que en la Caixa d'Estalvis (1900) glosó libremente la temática del gótico catalán del siglo xiv. Bonaventura Bassegoda cultivó la plástica latericia en el Colegio Condal (1906), combinándola con el uso de estucos y azulejos, en la casa Galofre Oller, de Sant Gervasi, en la Fundación Albà y en una torre del Masnou. Vicenç Artigas realizó obras latericias, a veces cercanas al estilo de Rubió, con las que quiso resucitar las morfologías generales y proporciones del gótico trescentista catalán. Obras cuyas fueron la casa Artigas en la plaza del monasterio de Pedralbes y el desaparecido edificio Bagaña Cornet, en la calle de Mallorca.

Joan Alsina da ejemplos de plástica latericia en la fábrica Trinxet, de L'Hospitalet (1907), y en la iglesia de los Franciscanos de la calle Calaf (1906). Josep Amargós, que procedía del esteticismo, combinó el ladrillo con la piedra en la Torre de Aguas del Tibidabo (1905).

La técnica latericia tiene uno de sus mayores monumentos en la Plaza de Toros Monumental de Barcelona, con aplicaciones cerámicas de color, obra de Manuel

J. Raspall, el cual creó una arquitectura modernista sincrética, con abundancia de azulejos, hierros ondulantes y esgrafiados, de formas caprichosísimas, representada especialmente, desde 1903, por numerosos chalets en la Garriga, y por casas tan sorprendentes como la Clapés, de Granollers (1906), o la Miret, de Vilamajor (1910). Cerca de sus concepciones se halla la obra de Eduard M. Balcells, autor de la policroma macla estructural de la casa Lluch (1906), de Sant Cugat del Vallès.

Puig y la etapa final

La evolución final de la arquitectura modernista está presidida por la personalidad de Josep Puig i Cadafalch, el cual fue todavía esteticista en sus primeras obras de Mataró, como la tienda Palomer (1892) o el edificio de la Beneficencia Municipal, hoy Cruz Roja (1894).

Las líneas ideológicas del Modernismo, en sus aspectos de acercamiento al modelo de modernidad industrializada que se veía encarnada en las tierras germánicas, confluyen de un modo particular en la obra de Puig, que es la única, en el Modernismo, que no busca la originalidad lexical sino únicamente sintáctica, y que se complace en tomar los elementos de su lenguaje ya sea de la arquitectura rural catalana, ya de la tradición artesana viva, ya del recuerdo histórico de las grandezas medievales, ya de los paradigmas germánicos.

Su primera obra que reunió estos ideales fue la casa Martí, en la calle de Monte Sión (1895), de Barcelona, conocida hoy por el nombre de Els Quatre Gats, por la célebre cervecería «para los modernistas enamorados del Norte» que allí se instaló. Es una construcción latericia, de líneas generales goticistas, con elementos decorativos florales esculpidos en piedra y decoraciones policromas de cerámica, inspirados en modelos del siglo xv.

Con la casa Garí de El Cros, cerca de Argentona (1898), Puig desarrolló monumentalmente su programa. Una estructura general y unas proporciones tomadas

179. *Josep Llimona. «Desconsol». Parque de la Ciudadela, Barcelona*

181. *Josep Llimona. Forjador. Monumento al Trabajo, en Montjuïc, Barcelona*

180. *Eusebi Arnau. «L'onada»*



del gótico catalán, con los conceptos del planterreno, de las tríforas de la planta noble y de la solana como una galería de arcadas bajo el gran alero, se transforma bajo la sugestión germánica con el desarrollo del tema de las tribunas sobre pórticos o en voladizo, que siempre le gustó y que, con recuerdos de Innsbruck o de Berna, concibió con una sobrecarga de ornamentos más o menos flamígeros. Los ventanales de Poblet, las sinuosidades de la capilla de Sant Jordi, de la Generalitat, le dieron un cañamazo para bordar la lujuriente decoración floral modernista. Igualmente sacó partido de los «permòdols» tradicionales para sus cartelas o arcos mixtilíneos, caprichosos. Rejerías, azulejos, vidrios emplomados enriquecían el fastuoso conjunto (fig. 176).

Este tipo de construcción suntuosa en la que formas procedentes de lo rústico, como las ventanas conopiales, los azulejos o los hierros forjados, se convertían en elementos lujosos, se encuentra también en la casa Amatller (1898-1900) del Paseo de Gracia, apoteosis de la decoración, con mosaicos, relieves, vitrales, forjados, azulejos y esgrafiados, que se corona con un hastial escalonado, como las casas gremiales de Gante (fig. 178).

Más tarde, tendió a simplificar estas concepciones y a sacar partido del contraste entre lo muy ornamental y los grandes paramentos blancos, como ocurre en la casa Macaya (1901), de unos monumentales zaguán y patio en que se desarrolla el tema latericio del falso arco por avance de hiladas, que hemos encontrado en la obra de Rubió.

Apoteosis de la mezcla medievalizante de elementos lexicales catalanes y germánicos es el conjunto de casas de vivienda Terrades, llamado Casa de les Punxes (1903), con grandes paramentos de ladrillo desnudo, tribunas triangulares como tapices de escultura pétrea y vitrales policromos. La suntuosidad de este tipo de tribunas se convierte en el tema dominante en la fachada de la casa Quadras (1904), ahora Museo de Música de Barcelona, en la cual temas aztecas y mosaicos romanos se mezclan con lo gótico,



183. Lambert Escaler. Jarrón en forma de cabeza femenina. Colección particular, Barcelona



184. Lambert Escaler. Medallón con cabeza femenina. Colección particular, Barcelona



y en cuyo interior se imponen las columnas jónicas, muy galbadas, del llamado «orden mallorquín», inspiradas en las de los patios de los grandes palacios barrocos de la Ciudad de Mallorca.

Puig creó importantes obras de arquitectura latericia en las Caves Codorniu de Sant Sadurní d'Anoia (1902) y en la fábrica Casarramona, al pie de Montjuïc, enteramente cubierta con bóvedas tabicadas, y con una torre francamente gaudiniana (1911), pero al mismo tiempo daba entrada a elementos secesionistas, que cambiaron el carácter de su arquitectura (figura 177).

Escultura del Modernismo

Los escultores naturalistas del Esteticismo, como los Vallmitjana y Nobas, fueron los maestros de los modernistas, pero su influjo se limitó a dar a sus sucesores una metodología eficaz para el estudio de la realidad que impediría a sus obras soñadoras caer en el peligro de lo gratuito.

No obstante, lo significativo del Modernismo era el abandono de la pretendida objetividad positivista de la generación anterior, en aras de un visualismo que concibió la escultura como un juego de luces y sombras e hizo suyos los ideales de Rodin, de un trabajo basado en la consecución de masas luminosas, situadas en el espacio y separadas entre ellas por el dramatismo de unas zonas de penumbra. Ello tenía dos aplicaciones, la del tembloroso centelleo de las piezas de barro o de bronce, con las huellas encrespadas de los dedos, capaces de crear a modo de una atmósfera impresionista alrededor de las masas sólidas, y la de los mármoles difuminados, medio borrados, a la manera de la famosa cabeza erosionada de Quíos, en los que las concavidades intermedias de los puntos turgentes luminosos se convertían en nebulosas ambigüedades y provocaban inconcretas penumbras.

Para los escultores más veteranos fue difícil separarse del naturalismo de los esteticistas. A pesar de ello, el anecdotista Josep Montserrat pudo llegar al gran

185. Miquel Blay. Grupo escultórico de «La Cançó Popular». Palau de la Música Catalana, Barcelona

ímpetu vitalista de su composición *Al mercat!* (1904), que diluye la anécdota en un gran movimiento general, y a la épica, también vitalista, del *Manelic*, personaje rústico e impulsivo, sacado de la literatura de Guimerà.

Eusebi Arnau, por su parte, conservó siempre, de su formación escolar, un gran dominio de la realidad de la anatomía y la fisonomía, pero, conocedor directo, no sólo de la obra de Ghiberti, Donatello y Miguel Ángel, sino de la de Rodin y Meunier, hizo suyos con una habilidad fuera de serie los recursos visualistas, además de su fondo corpóreo insobornable. Sus obras más modernistas son las que obedecen a temáticas de fluidez, movimiento y transparencias como *L'onada* (1905), con la figura de un nadador salvando a una mujer desmayada en el seno de una ola marina (fig. 180).

Fue el colaborador principal de los arquitectos modernistas. Suyas eran las hadas de túnica en torbellino, de la casa Lleó Morera. Son suyas las tañedoras de instrumentos del Palau de la Música Catalana, las figuras principales del Hospital de Sant Pau y las que ornamentan los edificios de Puig i Cadafalch.

Josep Llimona, discípulo de Venanci Vallmitjana y de Rossend Nobas, se atrevió a ir más allá. Seducido por la plástica de Rodin hizo plenamente suyo el programa visualista. Por otra parte, interesado por los problemas sociales y apoyado en el ejemplo de Meunier, inauguró la temática de tipo obrerista y colectivo.

Si había pasado por una juvenil etapa esteticista, visible en el monumento a Ramon Berenguer III (1883), en 1903 lo vemos ya embebido en la vaguedad simbolista del Modernismo en sus figuras castas y sentimentales de muchachas bellas y delgadas, de cabellera deshecha y ancha túnica que se confunde con el soporte paisajístico; cabezas de ojos cerrados, maternidades sonrientes, ninfas melancólicas, desnudos pudorosos de muchachas ingenuas. De este repertorio femenino, importante, literario y sentimental, descuella la figura desnuda de una muchacha sentada en el suelo y apoyada en una



186. Joan Llimona. Pintura (detalle) de la cúpula del camarín de la Virgen. Abadía de Montserrat



187. Pau Gargallo. Grupo escultórico integrado en el conjunto izquierdo de la boca del escenario del Palau de la Música Catalana, Barcelona



piedra, materialización del canto patriótico reivindicativo *Plany*, que ganó el premio de honor en la Exposición Internacional de 1907 y que en 1917 fue tallada en mármol, a gran tamaño para centrar el estanque del Parque de la Ciudadela, figura hoy conocida con el nombre de *Desconsol* (fig. 179).

Al lado de esta serie, sobre todo en mármol, produjo Llimona unas enérgicas figuras masculinas, sobre todo en bronce, de las cuales es síntesis el *Forjador* vibrante del monumento al Trabajo, de la plaza del Universo, en Montjuïc (fig. 181).

Su obra más importante fue sin duda el monumento al doctor Robert, erigido en la plaza de la Universidad, en el que se

agrupaban obreros, campesinos, intelectuales, poetas y enfervorizados políticos, alrededor de una inmensa bandera. Estos broncees partían del naturalismo, pero se fundían en un arrebato general realmente épico, según unas líneas de fuerza —y de emoción— en espiral ascendente (figura 182).

Cercana a la personalidad de Llimona fue la de Miquel Blay, de Olot, que empezó su carrera con el anecdotismo sentimental de *Els primers freds*, pero al mismo tiempo con obras de un exagerado modernismo, como la pieza *Perseguint la il·lusió* (1903), con la típica mujer de pelo desatado surgiendo del bloque pétreo como un mascarón de proa. Esta idea de

mascarón parece dominar también en un grupo complejo, comparable al de Llimona para el doctor Robert, de *La Cançó Popular* (1907), que figura en la esquina del Palau de la Música Catalana (figura 185).

Blay trató asimismo los temas sociales, a lo Meunier, en varias figuras de obreros, y grupos de mineros y metalúrgicos. Desde 1910, dejó Cataluña y el Modernismo y se incorporó al núcleo academicista de Madrid.

El aspecto emotivo y socialmente reivindicativo del Modernismo halló un intérprete en el tarraconense Carles Mani, autor de temas vitalistas como *Els degenerats* y *L'instint humà*, que fue escogido

por Gaudí para las figuras del templo de la Sagrada Familia. El sentimentalismo fue cultivado también por Antoni Parera, autor de *La Caritat* (1907), el cual en el relieve *Natació* emprendió un tema semejante al de *L'onada* de Arnau.

El más modernista de los escultores catalanes, en el sentido estilístico de la palabra, fue Lambert Escaler, originario del Penedès, especializado en bellas ninfas de vestido principesco y fantástico, o con semidesnudos de mujer loca, con la cabellera flotante, ondulantes, que sugieren el fuego, las nubes o el mar tempestuoso. Tienen rostros misteriosos, soñadores, ambiguos, incitantes o púdicos, ensimismados u orgiásticos. A menudo, aplicó su temática a objetos de uso, jarrones o jardineras en alto relieve, espejos, paneles o medallas. Modeló bustos incitantes como el de *El petó perdut*, de locas adornadas con flores como *Nurion* o de damas recogidas y misteriosas como *Maleina*, y en sus medallones decorativos a menudo acogió formas de la moda y la elegancia de la época, como en los del *Hivern* o la *Primavera*. Los jarrones con testas en alto relieve llevaban títulos no menos literarios, como *La inspiració* o *La música* (figuras 183, 184).

Cerca de él, y también como él a menudo cultivador de aplicaciones decorativas, se halla Dionís Renart.

Escultores que luego traspasarían las fronteras del Modernismo, como Josep Clará, contribuyeron a este movimiento. En París fue amigo de Maurice Denis y frecuentó el estudio de Rodin. Por otra parte tuvo una gran amistad con Isadora Duncan, que dibujó infinitas veces, entre 1908 y 1913.

Su época modernista empieza con una pieza arrebatada, el *Èxtasi* (1905), con una muchacha violinista de cuerpo desnudo y cabellera al viento y sigue con el patético *Crist açotat* o el exacerbadamente impresionista *Dolor* (1906).

Si *La inspiració* (1909) de Miquel Oslé, o *El bas* de su hermano Lluçia, pertenecen al lado blanco del Modernismo, el aspecto social queda patente en los *Minaires* inspirados en Meunier o el *Repòs del pescador*

(1904) con que estos hermanos señalan el paso por el estilo, antes de adentrarse en un formalismo neocentista.

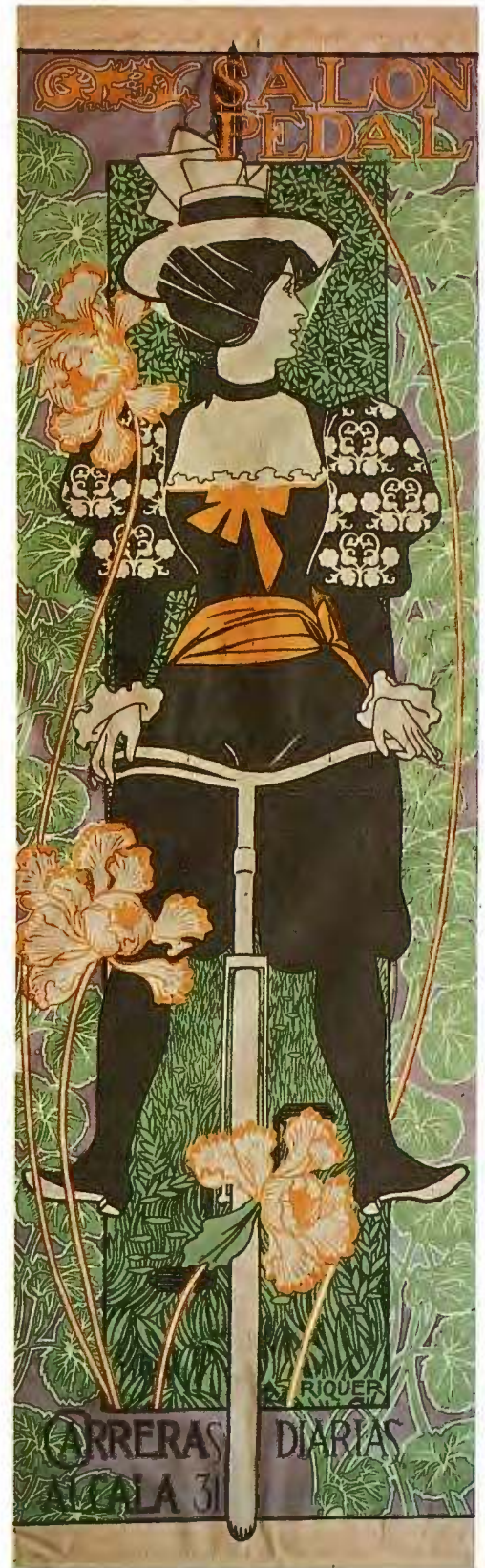
El joven Pau Gargallo, de Maella, discípulo de Eusebi Arnau, pasó por un momento acendradamente modernista cuyo ideario fijó en un texto publicado en la revista «Joventut» en el que exaltaba el tipo de mujer encarnado en una criatura hermosa que sería más que material, que tendría en sus ojos una luz de espiritual belleza y una grandiosidad de ideas capaz de provocar el éxtasis de quien admirara la perfección de la forma y la sublimidad del sentimiento.

Una *Verge*, un *Nen pregant* fueron sus primeras obras expuestas, en 1900, dentro del sentimentalismo, que le conduciría a la frontera hacia lo formal con el *Símbol*, de 1910. Entre tiempo, creó formas muy modernistas para joyas y para el curioso marco de espejo con media figura femenina, que el reflejo tiene que completar y realizó el monumental conjunto del Palau de la Música Catalana donde, para la boca del escenario, esculpió, a un lado (fig. 187), las tres doncellas del canto de Clavé, bajo un enorme árbol (sólo, en Noruega, el escultor Vigeland esculpiría árboles), y al otro lado, que preside Beethoven, unas columnas dóricas, símbolo del clasicismo, entre las cuales brota una gran nube de la que emergen las Walkirias, cabalgando corceles que quedan suspendidos en el espacio.

Una nube de pequeños escultores completan el panorama del Modernismo, como Carreras, que realizaba bibelots para la manufactura de porcelanas de Antoni Serra; el amigo juvenil de Picasso, Josep Cardona; Josep Socías, el joven Otero, etcétera.

Los inicios de la pintura modernista

Es preciso definir el modernismo pictórico como una realidad muy compleja. Básicamente, su definición es la general del movimiento, y se centra en la sustitución del naturalismo positivista por un simbolismo idealizador. Este simbolismo,





presenta dos alas. A diferencia de los escultores, que, excepto quizás Escaler, cultivaron al mismo tiempo la fantasía maravillosa y la protesta social, los pintores del Modernismo se dividen, en general, en una familia blanca, cultivadora de ensueños, y una familia negra, enfocada hacia los aspectos tristes o patéticos de la vida humana. Pero ni unos ni otros son espectadores desapasionados de la realidad sino que transforman sus temas de un modo radical para acentuar sus rasgos extremos.

Sólo como excepción existen unas islas de paz, intermediarias, pobladas, sin embargo, de sentimiento, de sensualidad o de melancolía.

En los comienzos del modernismo pictórico hallamos a artistas procedentes del Esteticismo. Joan Llimona, por ejemplo, abandonaba el naturalismo de su temática social con finalidad apologética, para darse a visiones idealizadas y metafísicas, como las que decoran la cúpula del camarín de Montserrat o la capilla de El Escorial de Vic, o inclusive las que tienen temáticas profanas como las del comedor de la familia Recolons (1905), situadas ya, más que en la atmósfera de Puvis de Chavannes, en la de Maurice Denis (figura 186).

Su estilo fue semejante al de Baixeras, que, si no llegó nunca a este nivel idealista, irreal, fue también irreal por el halo artificial de felicidad y armonía con que rodeó sus visiones de gente del pueblo, como campesinos y pescadores.

Alexandre de Riquer, procedente también del Esteticismo, pasó al Modernismo desde el momento en que adoptó las sofisticaciones de un Aubrey Beardsley y las sinuosidades del latiguillo. Su acción fue muy fecunda para la creación del gusto del país porque practicó variados oficios y organizó una revista, «Luz», para divulgar sus ideas y reproducir las obras de los artistas extranjeros que le interesaban: ingleses, flamencos, daneses, franceses o alemanes. En su decorativismo exacto, se interesaba por los Van Eyck y Memling, Leonardo y Holbein y entre los modernos gustaba del arabesco de

Steinlen y Forain. Sus temas gráficos, empleados en ilustraciones, portadas y carteles, eran exacerbadamente líricos. Con preciosismo gótico, con estilización japonesa, en tintas planas y un robusto arabesco, evocaba figuras de mujer sentimentales o eróticas, como sonámbulas, tañendo instrumentos o paseando cerca de lagos misteriosos, desnudas o vestidas de hada, avanzando entre flores o contemplando la aurora o el atardecer (fig. 189).

Fue un importante grafista, introductor en el país del tema de los exlibris y cartelista del Salón Pedal, del Anís del Mono, de los Pianos Estela, los Mosaicos Escofet o las Hilaturas Fabra (fig. 188).

Fue decorador de interiores y, en este campo, realizó una obra extraordinaria en el Círculo del Liceo. Dibujó la bandera para la Unió Catalanista y creó muchas cubiertas para libros.

Su discípulo Josep Pascó se acercó más al estilo del Jugendstil, y en su gran cantidad de trabajos como grafista desarrolló particularmente el tema floral.

Josep Maria Tamburini fue muy influido por los ingleses, como Riquer, y cultivó una atmósfera relacionada con el prerrafaelismo en su *Rosa Mística* y su *Verge de Maig*, y sólo se acercó pocas veces a la estilización modernista, como hizo con el tríptico titulado *Rondalla Celestial*.

Un cierto prerrafaelismo campeó también en algunas obras de Enric Serra, como la *Odalisca morta* o la *Virgen*, en mosaico, destinada al monasterio de Ripoll.

El más radical cultivador de la rama blanca, soñadora, del Modernismo fue Joan Brull, que ya en la temprana fecha de 1896 se hizo notar con su *Ensueño*, cuadro espectral con una doncella de túnica pálida y difuminada, contemplando un lago, bajo un cielo neblinoso en el que se adivina la luna (fig. 190).

Otra obra famosa, las *Ninfas*, con unas convencionales muchachas desnudas al borde de un río, no deja de recordar el centelleo vago de los nenúfares de Monet.

Brull defendía su arte a través de la crítica militante. En este menester trabajaba también Sebastià Junyent, que cultivó un tipo de sentimentalismo más real, con





Una prometença o *Clorosi*, cuyos temas, relacionados con la enfermedad, obedecían a un programa vitalista concreto, interesado por «la vida, brutal y fecunda a veces, a veces estéril y destructora de la Naturaleza, sus innumerables matices y aspectos, el equilibrio y desequilibrio de las almas entristecidas, los sentimientos doloridos de las almas no comprendidas, los refinamientos más delicados, las sublimes concepciones interiores, el rebuscamiento de lo más íntimo que puede brotar del espíritu del hombre, el oteamiento de horizontes desconocidos, la aspiración ardiente hacia una perfección soñada, entrevista en horas visionarias entre nieblas de exquisita poesía...» (figura 192).

Sus modelos eran Turner, Rossetti, Holman Hunt y Millais, pero su factura un poco blanda no llegó nunca a la vibración

de Turner ni a la presencia cristalina de los prerrafaelitas.

Alrededor de las Fiestas Modernistas

La amistad entre Rusiñol y Casas, dos artistas pertenecientes a familias de la alta burguesía de Barcelona, fue el origen del movimiento modernista organizado, en el cual colaboraron con un tercer amigo, Miquel Utrillo.

Miquel Utrillo era un crítico fecundo, que escribió mucho desde las sucesivas revistas de su tiempo. Empezó en «Luz», siguió en «Quatre Gats», más tarde en «Pèl i Ploma» y, ya fuera del Modernismo, en la revista noucentista «Forma».

Hemos visto a Rusiñol y Casas creando un aspecto importante del esteticismo catalán con sus pinturas vaporosas, inti-

mistas, de una poesía gris y melancólica; pero a partir de 1896 se introducen grandes novedades que dan un giro importante a su obra y hacen de ella una de las bases del Modernismo.

En el caso de Rusiñol la ruptura fue brusca y sorprendente. Las alegorías referentes a *La Poesía* y *La Pintura*, para el Cau Ferrat, entre medievales y florentinas, con tendencia a la policromía, en vez de los grises; a las formas perfiladas, en vez de las vaporosas; a la composición plana, en vez de la atmosférica; a una valoración de la forma y el símbolo en vez del psicologismo positivista, constituyen todo un programa (fig. 193).

Es preciso relacionar el cambio de estilo con el descubrimiento del simbolismo británico de Holman Hunt y de Burne-Jones, que señaló ya en su tiempo el crítico Alfred Opisso. Esta atmósfera sim-

bolista habría sido la base de su descubrimiento de El Greco. Del mismo modo que los ingleses levantaron la bandera de Botticelli, hasta entonces prácticamente desconocido, en su lucha esteticista contra los naturalistas Rusiñol lo hizo con El Greco, posiblemente por sugerencia de su erudito amigo Utrillo.

Por ello es trascendental su adquisición de dos importantes pinturas del cretense en París y su traslado solemne al Cau Ferrat de Sitges, en 1894, en una procesión por las calles en la que participaron todos los personajes de la vida artística catalana.

Una visión de Notre-Dame, que parece esmaltada y sembrada de turquesas y esmeraldas fue saludada por Casellas como la aparición de un arte nuevo. El mismo crítico que había dado el apelativo de «esteticista» para la pintura de Rusiñol de los años ochenta, daba ahora, para la nueva etapa, la de simbolista o, más exactamente, «simbólico-decorativa», con lo que definía el carácter profundo del Modernismo. Otro crítico, Alfred Opisso, veía bien la conexión de esta nueva etapa con el simbolismo británico, por un lado, y del cercano Puvis de Chavannes, por otro.

La nueva decisión de Rusiñol tuvo sin duda un refuerzo en el conocimiento directo de los primitivos italianos, que obtuvo en un viaje a Italia, con su amigo Zuloaga.

En su etapa modernista asumió de un modo un poco artificioso, en contraste con su propia mentalidad, el camino místico de pinturas como *Éxtasis* o *Novicio*. Más propia fue la poesía triste de sus carteles, como el de la propia obra de teatro *L'alegría que passa* o el de *La intrusa*, de Maeterlinck.

La poesía triste le llevó a iniciar el tema de los jardines con una visión de los de la Alhambra al claro de luna. Era un tema muy simbolista que tuvo una manifestación típica en la fiesta literaria organizada por él sobre un texto propio titulado *El jardí abandonat*. Era un poema que fue leído ante un público aristocrático y artista, por Adrià Gual, con acom-





pañamiento de ilustraciones musicales compuestas por Gay, en la barcelonesa Sala Parés.

Esta clase de liturgia simbolista estuvo en la base de las importantes Fiestas Modernistas de Sitges, en las que se representó *La intrusa* de Maeterlinck, traducida al catalán por Pompeu Fabra; se estrenó música simbolista y Rusiñol arengó a los jóvenes para que exaltaran los aspectos desorbitados, más extremos, de vida, como tema para su arte.

Jardines, paisajes melancólicos de Mallorca, especialmente crepusculares, tristes calvarios del País Valenciano, soledades neblinosas de Montserrat representaron, entre 1898 y 1903, su producción más afín a la sensibilidad simbolista. Famoso en Cataluña desde 1900, en París desde 1906, de hecho abandonó pausadamente el Modernismo para convertirse en el

pintor de jardines de la época noucentista.

Mucho mayor empuje artístico tenía Ramon Casas, cuyo paso al Modernismo no fue tan extremista como el de Rusiñol. Consistió, sobre todo, en la adopción de una estética postimpresionista, apoyada en Degas y en la modernidad de sus encuadres sorprendentes, y de un arabesco lineal en relación con los hallazgos de Toulouse-Lautrec. También en la adopción generosa de la nueva especialidad del cartelismo, donde, como Toulouse-Lautrec, tuvo la ocasión mejor para desarrollar la estética de las fuertes líneas curvas, incluso el latiguillo, y la energía de las tintas planas y de los salpicados.

Una atmósfera ya modernista da vida, color intenso y alegría, al salir de las agri-sadas melancolías esteticistas, a la serie de pinturas del Círculo del Liceo, con

temática colectiva referente a las distintas clases sociales, realizada a fines de los años noventa.

Fue un gran retratista, autor de una inmensa serie de retratos al carbón de todos los personajes importantes en la Cataluña de 1900, que dio modernista elegancia gráfica a la exactitud psicológica de los retratos femeninos, como el espléndido de la señora Baladía, y una brillante exactitud a los masculinos, como los de Eric Satie o Alfonso XIII. Las piezas intimistas como *La mandra* o *Abans del bany*, con su tratamiento sutil de blancos sobre blancos, fueron quizá lo mejor de este momento. Por otra parte, aportó a la temática popular y social los temas de reportaje, como *La salida de la procesión de Santa María* o *Una revolta*, representación de una carga de la Guardia Civil contra una manifestación obrera (figs. 191, 195).

196. Josep Maria Sert. Una de las desaparecidas pinturas murales de la primera decoración de la catedral de Vic

Lo más modernista, en el sentido estilístico, fueron sin duda sus carteles, como los de «Pèl i Ploma», Cigarrillos París, Garage Central, «Hispania», «Quatre Gats», Papel Boer, Anís del Mono, Cordoniu, etcétera.

Como para Rusiñol, el final del Modernismo representó para él una pérdida de creatividad, que le llevó principalmente a un paisajismo muy neutro.

Amigo de Rusiñol y Casas, Miquel Utrillo era una persona de gran formación cultural, ingeniero, escritor y pintor, que había viajado mucho por Europa y América y conocía mucho tanto el arte antiguo como el contemporáneo. Utrillo, que ejercía la crítica, era seguramente el asesor cultural de sus amigos. Su apellido se ha hecho famoso por haberlo cedido caballerescamente al hijo de Suzanne Valadon, Maurice.

Utrillo, que trabajó en arquitectura y decoración en el palacio Maricel de Sitges, donde acumuló pintorescamente *collages* arqueológicos y esculturas modernas, de Jou, fue un pintor que alguna vez trató temas intimistas como los de Rusiñol pero más temas fantásticos, como la visión medieval de Sitges, y que realizó carteles japonizantes como el de la representación de la *Ifigenia* de Goethe, traducida al catalán por Maragall, en 1898.

Utrillo fue eficaz combatiendo el gusto establecido, por Murillo y Fortuny, y en proclamar los astros ascendentes del Greco y de Botticelli.

El Modernismo entendido como una manera de contemplar el paisaje con trasfondo simbolista, cual hizo Rusiñol, tuvo un especialista en el tarrasense Joaquim Vancells, que abandonó un primer naturalismo para abordar su nueva visión en la contemplación nocturna de la *Riera de la Barata*, en 1896, o crepuscular (figura 194).

Ala blanca y ala negra

Casas había tomado lo que quiso de Toulouse-Lautrec y de Degas para uti-



197. Josep Maria Xiró. Ilustración para «L'Atlàntida» de Verdaguer

199. Hermin Anglada Camarasa. El palco. Colección particular, Barcelona



198. Adrià Gual. Dibujo floral

lizarlo en su elegante manera de hacer. Rusiñol había predicado la búsqueda de lo desorbitado, de las situaciones límite, cual si fuera un Munch, pero ambos se habían quedado en una posición comedida.

Los elementos simbolistas o la idealización estilizadora no habían sido, para ellos, nada más que medios. Sólo los artistas de carácter más inocente, como un Joan Brull o un Vancells, habían podido asumir estos ingredientes al nivel de una finalidad.

Pero los jóvenes que en 1900 tenían entre 19 y 25 años, cuando Rusiñol y Casas se acercaban ya a la cuarentena, nacieron para la vida del arte dentro de la atmósfera modernista y fueron más consecuentes con sus presupuestos, por lo menos en el período más intenso de este movimiento, entre 1896 y 1906. En este momento, los podemos considerar ocupando dos alas. Por una parte hubo los que entendieron el simbolismo de un modo utópico o idealista, como una manera de traspasar los límites de lo real, hacia la leyenda, la alucinación o simplemente la fantasía. Por otra, los que entendieron el simbolismo de un modo que podríamos llamar sociológico, como una categorización de la realidad humana, una especie de generalización de la problemática humana que una realidad parcial es capaz de significar.

Los primeros tendieron a presentar las cosas más puras, más altas, más fuertes o más formalmente armoniosas de lo que son en realidad, en un idealismo que, por su falta de incidencia real, podemos llamar «blanco», como se llaman blancos a los matrimonios no consumados.

Los otros tendieron a escoger los temas más negros, y no solamente en el sentido sociológico —miseria, enfermedad, corrupción—, sino asimismo en un sentido gráfico, por la importancia del negro o de los tonos fríos y oscuros —verdes de bronce o azules nocturnos— en su pintura.

El ala blanca y el ala negra tuvieron en común una intensificación de todos los elementos, de la luz o de la sombra, del

tema o del arabesco, del color o de la línea.

El ala blanca

Tras el camino abierto por Brull y Vancells, e incluso por las incursiones místicas de Rusiñol, el ala blanca del Modernismo exploró variados caminos.

El irrealismo de Brull se intensificó en la obra de un Lluís Masriera, que ya no pintaba doncellas cándidas meditando a la orilla de un lago sino apariciones como las *Brujas* de 1903, hadas flotantes cuyo manto se fundía con las praderas repletas de «hierbas de los pecados», o *Las mariposas* de 1904, mujeres que emanaban misteriosamente del suelo, hasta que el formalismo de la segunda década le convirtió en un imitador de los venecianos.

La retórica épica que había iniciado, en el Esteticismo, Aleix Clapés, tuvo un intensificador en Josep Maria Xiró, cuyas obras aspiraban a la monumentalidad y a una wagneriana exaltación de lo vital. Obras plenamente wagnerianas fueron *La muerte del Sol*, de 1901, obra prometeica, con personajes volantes y un ocaso espectacular, y la exaltación de los desnudos heroicos de la *Fantasia nietzscheana*, de 1903.

Su empuje grandilocuente le dispuso a ser excelente ilustrador de *La Atlántida* de Verdaguer, con algunos de los más completos desarrollos del tema curvilíneo modernista (fig. 197).

La grandilocuencia y la composición abarrocada se hallaban asimismo en las primeras obras de Josep Maria Sert, como la concepción de las pinturas de la primera serie de la catedral de Vic (fig. 196), cuyos bocetos fueron realizados entre 1900 y 1907. En 1908 ya se inclinaba hacia un formalismo que, como el de Lluís Masriera, buscaba justificaciones pasadistas, venecianas.

Hermen Anglada Camarasa, en su primera labor interesantísima de París, realizó una intensificación de los presupuestos de un Degas o un Lautrec, a través de unos interiores y unas escenas de es-



pectáculo o de café en las que subrayaba el arabesco y acentuaba los contrastes de luz y de color (fig. 199). Luego, pasó pronto a convertirse en un decorativista pintor de paisajes o de figuras, que tomaba uno y otro tema como pretexto para deslumbrantes arabescos superficiales, a modo de mosaicos de colores vivos. Los mismos temas de los interiores de Anglada Camarasa interesaron a Ricard Urgell, el cual se convirtió en un especialista de los efectos de luz y de color, en pura espectacularidad, a partir de escenas de circo, de ballet o de music-hall. Los aspectos más desencarnados de la idealización blanca encontraron una pre-

sencia en las pinturas de Pau Roig, como los murales del establecimiento Cassadó, con temas wagnerianos convertidos en vagas apariciones, o los diseños, con hadas o princesas paseando por bosques crepusculares, a la orilla de los lagos con cisnes, que creaba para que Homar los convirtiese en marqueterías, sin que este lado idealizado de su obra le impidiese ser el espléndido expresionista crítico de los abundantes dibujos y aguafuertes tan estimados en Bélgica. Fue el ilustrador poético de *La femme et le pantin* de Pierre Louys.

Muy cerca de él trabajó Josep Pey, autor también de diseños para marqueterías de

Homar, y asimismo de vagas apariciones, legendarias y neblinosas, para las porcelanas de Antoni Serra.

El mismo estilo de las marqueterías, entre Puvis y las xilografías japonesas, se halla en las pocas obras que conocemos de Josep Maria Roviralta.

Roviralta fue también escritor y como tal gustó en ver ilustrada su obra *Boires baixes* por Lluís Bonnin, orfebre y dibujante excepcional, dueño de los recursos del arte curvilíneo, de un arabesco nervioso y roto, que abarrocaba sutilmente, con preciosismo, la elegancia exagerada de sus figuras y el misterio de sus ámbitos crepusculares de paisaje.





El refinamiento decadentista de Bonnin se relaciona con el de Adrià Gual, poeta y hombre de teatro, que pintó con fuga épica los murales de la Associació Wagneriana y unas ilustraciones para *La Atlántida*, pero dio sus más característicos aspectos en viñetas, portadas y carteles donde desarrolló una serie de imágenes, especialmente femeninas, tomadas como expresión de sentimientos, de amor o de sumisión, de piedad o de generosidad, realizados con grafismos en que se unían cierto preciosismo gótico con un apreciable gusto japonizante por la simplificación plana y una estilización muy claramente secesionista, vienesa, de los temas florales (fig. 198).

El ala negra

En la Exposición general de 1896, en Barcelona, se dieron a conocer los jóvenes que, al contar a la sazón poco más de veinte años de edad, ya no habían podido vivir el Esteticismo y llegaban a la palestra con el Modernismo.

Un grupo compacto, entre ellos, constituía la llamada «Colla del Safrà», llamada así por el generoso empleo, en sus pinturas, de unos luminosos amarillos que Rusiñol había sido el primero en emplear.

Muy jóvenes, desde 1893 habían sentido la llamada progresista y naturalista de la época de los esteticistas y, en vez de adoptar los decorativismos de éstos, habían adoptado la posición radical de ir a pintar

los temas suburbiales, paisajes pobres o escenas de miseria de los grupos humanos marginales. Sus excursiones, para ello, a Sant Martí de Provençals les valieron el primer nombre de «Colla de Sant Martí». Fue la época de *Boira i sol de tarda*, de Nonell, y de *Tornant del treball*, de Pichot, y de los dibujos de *Tipos populares* que Nonell publicaba en «La Vanguardia».

La etapa modernista empezó cuando merecieron el nombre de «Colla del Safrà», en 1896, por las pinturas y los dibujos que Nonell, Canals, Mir, Pichot, Casagemas y Gual realizaban en los descampados de las afueras. En el mismo 1896, Nonell pasó el verano en el valle de Boí y allí desarrolló hasta el extremo la nueva concepción del arte en la serie de los *Cretins*, resuelta con una plástica muy inspirada



en la xilografía japonesa, con arabesco de fuertes líneas sinuosas, y en algún caso con un uso de tintas planas y sombreados por salpicadura, obtenido por medio de pasteles «fritos», dentro de un primitivismo que ha sido comparado con el de Gauguin y que le valió, en París, el comentario de Frantz Jourdain, que veía en Nonell «esta vigorosa raza catalana que, celosa de su áspera personalidad, vive en París sin perder ni una partícula de sus defectos ni de sus cualidades».

A partir de la utilización exagerada del perfil y de la mancha, llegó Nonell a un

auténtico expresionismo con obras como los grupos de pobres de las colecciones Sala o Julià, de Barcelona (fig. 200).

A partir de 1898 desarrolló Nonell el período que, grosso modo, puede ser llamado su «época verde», en la que, lo mismo que ocurrió a su amigo Picasso en la «época azul», realizó lo que Jung ha llamado «un descenso a los infiernos» por el que tendió a libertarse de sus obsesiones de reivindicación social hundiéndose en la atmósfera de la pobreza y la marginación, en este caso mediante una dedicación al tema de las gitanas, que trató

principalmente con gamas oscuras, con tendencia a los tonos terrosos y en particular a una dominante oscura verde-bronce.

El arabesco ondulante del Modernismo surge, en él, del ejemplo japonés, y se centra especialmente en los sabios escorzos de los perfiles y en el cerramiento de los mantos. Es la época de la gitana de la colección Galí, de la angulosa figura de la colección Valentí, o de la *Gitana del abanico* y la gran *Amparo* del Museo de Arte Moderno, de Barcelona. En 1905 parece concretarse esta tendencia en las figu-





ras de gitana, oscuras, convertidas en grandes masas compactas (figs. 202, 204).

En 1906 abandonaría Nonell este mundo verde oscuro de la miseria. Como si el descenso a los infiernos le hubiese purificado de sus obsesiones extrapictóricas, despertaría a la vida y al color, abandonaría los temas pobres y descubriría la belleza. Pero esto ya no sería Modernismo sino un expresionismo lírico e intimista, imagen de nuevos tiempos.

Amigo y compañero de Nonell, Ricard Canals siguió, paralelamente con él, el interés por los suburbios, por los pobres y los cretinos, y el empleo de los contornos fuertes y ondulantes y de las manchas intensas. Como él se dirigió también a París donde su carrera se separó de la de su amigo. Consagróse allí al pastel, un pastel nacido de Degas y de Lautrec pero que evolucionó dentro de un expresionismo decorativo y que le sirvió para un cierto halago comercial al público, con visiones de teatro y españoladas.

A su retorno a Cataluña, con obras de gran empuje como *La toilette* (1907), en la que muestra la herencia de Manet y de Renoir, de hecho se orientaba hacia el formalismo tranquilo del Noucentisme (figura 205).

Joaquín Mir pasó por la misma etapa juvenil que Nonell y Canals, interesado por una visión negra de los marginados y del mundo suburbial. Obra típica de esta etapa es su *Catedral dels pobres*, con la dominante de luz amarilla que caracteriza la época y el grupo, cuadro simbolista protestatario en el que se opone al idealismo irreal del templo de la Sagrada Família, en construcción, con el dolor y la pobreza reales de los personajes misérrimos que acampaban a su alrededor (figura 201).

A pesar de que en obras como *L'hort del rector*, de 1896, insinuaba una evolución colorista, lo mismo que su amigo Nonell penetró, hacia 1898, en un período oscuro, un descenso a los infiernos representado por los dibujos expresionistas, trágicos, que expuso, en 1899, en los *Quatre Gats*. Pero Mir salió más temprano que su amigo de la época tenebrosa, y, en 1900,





ante la presencia del esplendor luminoso y el color de Mallorca, inauguró su definitivo interés por el paisaje encendido. Algunas de sus obras mallorquinas, de 1900 a 1902, constituyen piezas de un expresionismo muy personal, como la vista de la catedral de Ciutat a sol poniente, lo mismo que una brasa sobre el mar oscuro, pero la evolución más coherente de su arte ante el estímulo de Mallorca fueron las pinturas concebidas como un mosaico de pinceladas, de colores luminosos, alguna vez sobre fondos como mantos de sombra, rayanas a la abstracción, que hacen pensar en el arabesco centelleante de Klimt. Un cuadro famoso, *Els arbres llargs*, de 1907, atestigüa la llegada de este tipo de pintura a un estilismo más cercano todavía al del maestro vienés, que él, sin duda, desconocía. En las pinturas realizadas en el Aleixar, alrededor de 1910, acentuaba el decorativismo estilizado que constituye lo mejor de su obra, en contraste con visiones simbolistas de la misma época en las que el paisaje se vuelve fantástico y roza los límites del efectismo *kitsch* (figs. 206, 208).

La brillantísima juventud de Mir se terminó cuando el artista accedió a la vida regular de su matrimonio y a una posición económica y social. Este cambio en su vida correspondió a un cambio en el contexto cultural. En la atmósfera del Noucentisme, se convirtió rápidamente en un plácido pintor burgués de paisajes.

Ramon Pichot fue quizás el más negro de los pintores del ala negra, con las visiones japonizantes y tétricas con que ilustró, en 1898, los *Fulls de la vida*, de Rusiñol. Fue, además, el más simbolista, con sus temas poéticos, diabólicos, nocturnos, misteriosos e inquietantes y con sus arabescos que a veces hacen pensar en Puvis, a veces en Gauguin.

Entre 1900 y 1906 era un simbolista con sus líricas y todavía japonizantes visiones de las calas de los alrededores de cabo de Creus, y con sus visiones fuertes y primitivistas de Cadaqués. Pero en 1906 rompió con todo ello y pasó al formalismo más brillante, en el que olvidaría sus primerizas temáticas literarias para dar lugar a los

212. Gaspar Homar. Plafón de marquetería según dibujo de Josep Pey. Museo de Arte Moderno, Barcelona



213. Dionís Renart. Jarrón con ninfa.
Museo de Arte Moderno, Barcelona



214. Rodela —con elementos musivos de porcelana— del techo de la sala de las cien columnas del Parc Güell, de Barcelona



temas desapasionados y a los colores vivos. Casagemas y Picasso evolucionaron de un modo muy paralelo uno del otro. Picasso, al abandonar la pintura académica a la que quería dedicarlo su padre, con obras como *Ciencia y Religión*, siguió la corriente del ala negra del Modernismo y recibió los impactos de las teorías de Rusiñol y de los grafismos de Ramon Casas. Lo mismo que sus amigos Nonell y Mir, se interesó por la temática de los marginados y pasó por el descenso a los infiernos de su época azul, desarrollada en Barcelona, exactamente paralela de la época verde de Nonell, en la que los temas de los mendigos, las prostitutas, las alcahuetas, el horrible burgués obeso, el músico

ciego, la madre con el niño enfermo, dan origen a unas visiones nocturnas en las que un arabesco enérgico se somete a leyes compositivas primitivistas de máximo de contrastes establecidos, de atracciones entre masas y de movimientos encadenados (figs. 203, 207). Como las gitanas de Nonell, sus personajes aparecen ensimismados, como separados del mundo exterior por un rechazo radical que les inmoviliza en posiciones pasivas y, a menudo, con los ojos cerrados o la mirada perdida. Picasso, que abandonó el mundo artístico catalán en 1904, salió del túnel patético y modernista de su época azul cuando, tras el viaje a Holanda, su arte descubrió la sensual aceptación de la

realidad y la arbitrariedad temática de los saltimbanquis. Ello constituyó su época rosa, que desarrolló en París.

Casagemas siguió una línea paralela a la evolución de Picasso, hasta que su vida fue truncada por el suicidio en plena juventud. Las obras de uno y otro a menudo pueden confundirse.

Puede asociarse a la obra de este grupo el trabajo, rico en los suntuosos negros de los dibujos «fritos», de un Manuel Ainaud, orientado también como ellos hacia la crítica social. También tocó temas sociales el joven Ricard Opisso, habilísimo dibujante en una línea que partía de Lautrec y de Steinlen.

En un aspecto complementario cabe citar

215. *Gaspar Homar y Antoni Serra.*
Merienda sobre el césped. Mosaico cerámico.
Colección particular, Barcelona

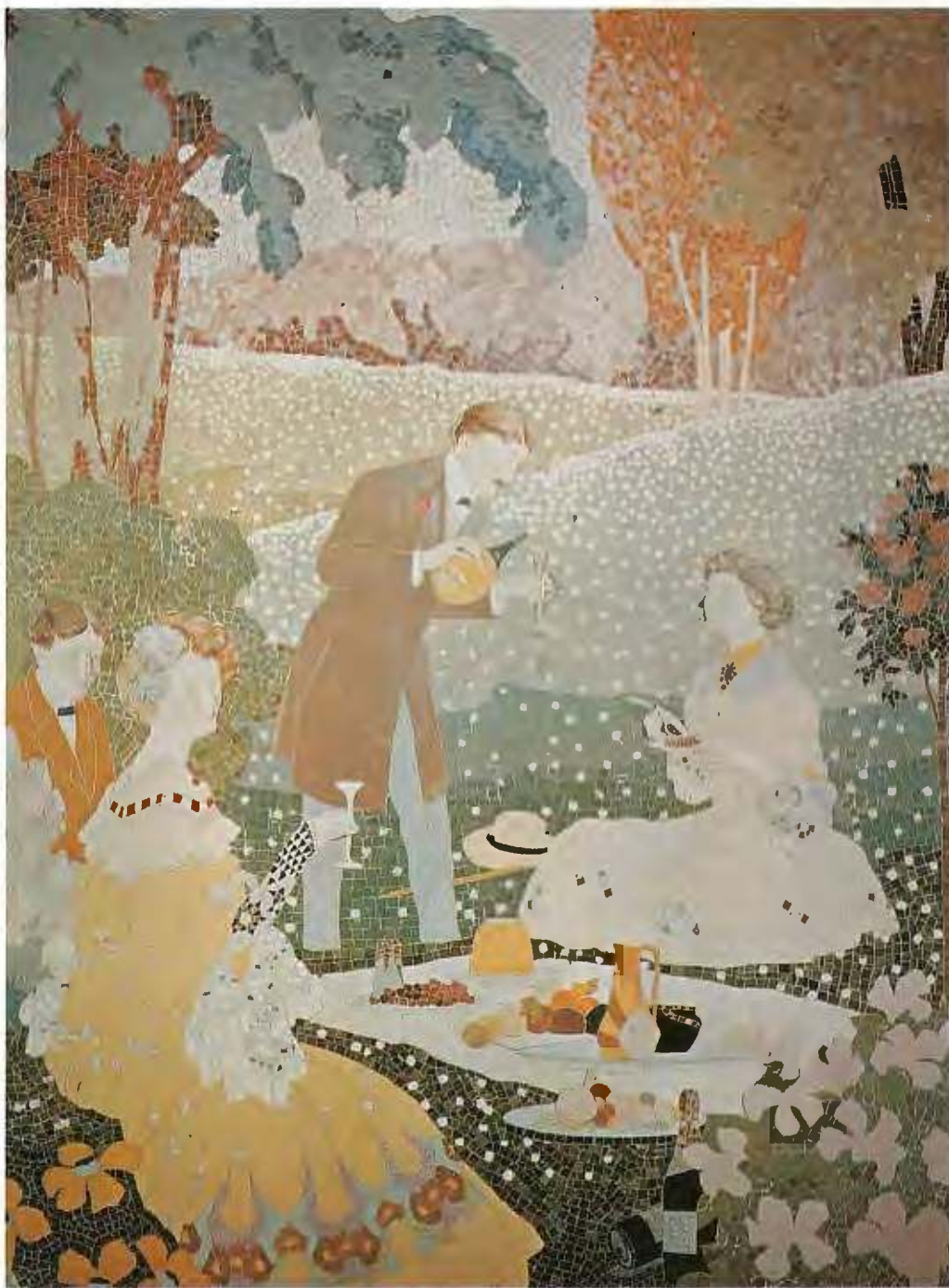
el paisajismo de Nicolau Raurich, que en 1897 era todavía un esteticista sentimental pero que, en 1899, participaba en la brusca intensificación de los efectos y producía el expresionismo frente de unos paisajes de la costa, inflamados de sol hasta la estridencia o, más tarde, incluso vibrantes de luz lunar, que se caracterizaban por el altísimo relieve de su acumulación matérica.

Los bellos oficios

El período esteticista había significado el eco del movimiento «Arts and Crafts» y la resurrección de los bellos oficios, pero el pensamiento positivista, con su naturalismo, y el gusto del capitalismo acumulativo por la sobrecarga decorativa, habían confluído en unos planteamientos puramente visuales de las entonces llamadas artes industriales o industrias artísticas.

En la etapa modernista, las cosas cambiaron. Se inició el proceso de lo que será el pensamiento del siglo xx, por el que más que el interés por los objetos exteriores reflejados por la sensibilidad en la obra, cuenta el interés por el objeto mismo que el artista construye, a través de su trabajo. Al naturalismo (y al posible impresionismo) sucedía la estilización (y un inicio de expresionismo).

Esta posición tuvo como consecuencia un aumento en la calidad. Puesto que se valorizaba el trabajo, tomaban importancia los materiales auténticos de producción, con lo que los trucos, las apariencias, las falsificaciones de materiales, las imitaciones de técnicas, que todavía ganaban premios en la sección de artes industriales de la Exposición Universal de Barcelona, en 1888, quedaban proscritos, y entraban en el panorama artístico técnicas y materiales nuevos, a veces costosos o difíciles de trabajar. A los cristales pintados sucedían los emplomados; a los paneles murales, los mosaicos; a las joyas de metales desnudos, las esmaltadas; a las cerámicas, las porcelanas; a los muebles de madera natural o lacada, sucederían las



216. Antoni Gaudí. Dragón de hierro de la reja de entrada a la finca Güell de Les Corts, Barcelona



217. Josep Maria Jujol. Cintas de hierro entrecruzadas de los balcones de la casa Milà (La Pedrera), obra de Antoni Gaudí, Barcelona

complicadas marqueterías de maderas exóticas.

Al tiempo que tendía a crecer el valor de los objetos, tendía a decrecer su proliferación. El gusto por el amontonamiento de muebles y bibelots, jarrones y cuadros, cortinajes y tapetes, que caracterizó la etapa esteticista, dio paso a una franca tendencia hacia la claridad y una relativa simplicidad. Si bien, como era propio del capitalismo de acumulación, no se perdió la idea de la riqueza como elemento necesariamente presente, símbolo de un status social.

El decorador Josep Pascó, tras su etapa esteticista, penetró en el Modernismo cuando dejó que su plástica abandonase los temas mecanicistas para adoptar los vegetales y el latiguillo; matizó su medievalismo y tomó de lo japonés el tema floral como dominante. Alexandre de Riquer fue todavía más radical en la adopción de las estructuras curvilineas modernistas (fig. 210), que tienen su apoteosis en el ascensor del Círculo del Liceo (1900), con muros que decoran pálidas doncellas botticellianas.

Prolífico en el diseño para las artes gráficas y para objetos de los más variados oficios fue Josep Triadó, ilustrador y dibujante de exlibris como Alexandre de Riquer, del que se conocen muchas piezas de cerámica, joyería, metalistería y bordados. Su papel fue especialmente importante en el campo del grafismo, dentro del cual fue director de la «Revista Gráfica» del Institut català de les Arts del Llibre, de la «Revista Ibérica de Exlibris» y del «Anuari de les Arts Decoratives».

Un mismo carácter pluridisciplinario encontramos en la obra de Adrià Gual, famoso, sobre todo, por su labor como director de escena teatral.

En sus comienzos fue, como Riquer y Triadó, un dibujante grafista. Se había iniciado artísticamente como consecuencia de su trabajo en el taller de litografía de su padre, aunque su primera vocación, cuando era un joven litógrafo, hubiese sido la literaria.

A la sombra de su vocación por la poesía demostró ya el gran interés otorgado a lo



visual con la exquisita presentación de su *Nocturn, andante morat* (1896), edición esteticista que revela, tanto por su título, análogo a los títulos del gran pintor americano, como por el carácter japonizante de su formato vertical de makimono, y del propio color morado, la influencia clarísima del papa de los esteticistas, Whistler.

Por otra parte, las primeras ilustraciones que le conocemos, como las ilustraciones para *La Atlántida* de Verdaguer o el cartel para las fiestas de la Mercè, de 1902, hacen pensar en los grafismos poéticos de otro escritor, William Blake. Interdisciplinario, pensó en unir su literatura con la música y el arte visual. Así

concibió su *Teatre concert*, cuyos diferentes cuadros tenían textos que correspondían a determinadas composiciones musicales y que se entonaban en un determinado color. Monocromos, como su *Andante morat*, fueron las escenas teatrales del tipo de la *Simfonia d'un dia serè*, donde al son de cuatro preludios de Bach, los cuatro cuadros titulados *Matinada, Migdia, Capvespre* y *Nit* correspondían a cuatro colores distintos.

Gual proyectó toda clase de objetos, cristales, joyas, metales, cerámica, muebles e indumentaria, dentro de un estilo floral con señalado gusto por las sinuosidades y por la asimetría, de evidente raigambre japonesa. El japonésismo se halla asimil-



mo en sus carteles, como los de la Catalana de Concerts, o las bicicletas Cosmópolis.

Su sensibilidad por las formas aristocratizantes de la vida social le hizo ser muy susceptible hacia las seducciones de la moda. Así, si no dudó en pasar del esteticismo juvenil al modernismo del latiguillo, pronto pasó a un secesionismo rítmico, como el que campea en la portada de su *Llibre d'hores* o el que inicia una dirección ya clasicizante en el decorado del cartel de *Canigó* (1910), aunque en la ilustración del mismo cartel el tema vaporoso y asimétrico pertenezca todavía al Modernismo. En los locales de la Associació Wagneriana, Gual realizó interiores de gusto británico, y japonizante, muy

220. *Antoni Serra. Bibelet de porcelana según original escultórico de Ismael Smith. Museo de Arte Moderno, Barcelona*



221. *Antoni Serra. Jarrón de porcelana con dibujo de Josep Pey. Museo de Arte Moderno, Barcelona*



simple, formando recuadros, algunos de ellos con pinturas.

Entre los artistas que trabajaron en decoración se encuentra el escultor Dionís Renart, que proyectó joyas, utensilios caseros, candelabros, ceniceros, además de realizar conjuntos para establecimientos (figura 213).

También trabajó en interiorismo otro escultor, Reynés, asesorado por el erudito y refinado pastelero Guillermo Llibre. Otro todavía, Carreras, trabajó con el arquitecto Serrallach en conjuntos como la farmacia Boadella en la que el tema esteticista de los dragones se mezcla con el plenamente modernista de las amapolas.

Ricard Capmany, con la colaboración de un empresario de ebanistería y carpintería llamado Calonja, fue el autor del artísticamente más famoso de los establecimientos modernistas, el bar Torino del Paseo de Gracia, esquina con Gran Vía (1902). Propiedad de un italiano, Flaminio Mezzalama, estaba especializado en una bebida y un rito nuevos, el Vermouth. La fachada era sorprendente, con una doble abertura al Paseo de Gracia, en forma de gran óvalo apaisado, con parteluz central, una abertura en la arista del chaflán, protegida por una marquesina de hierro y cristales policromos, y otra puerta en el chaflán, con asimétrica forma de medio óvalo. El parteluz era una elegante pieza

de escultura, con una ninfa emergiendo del muro con una copa en la mano, que un geniecillo escondido entre ramas llenaba bajo el dosel de un emparrado de piedra en alto relieve, todo ello obra de los escultores Massana y Buzzi. Los cerramientos eran de cristal emplomado (figura 209).

El interior, con alto arrimadero de madera y friso de pinturas, se enriquecía con cristales policromos, tapices, cueros repujados, mosaicos venecianos y cerámicas, donde los últimos restos del medievalismo se dejaban invadir por el latiguillo y la temática floral.

Muy a menudo los conjuntos interioristas fueron obra de especialistas de la carpin-



tería y la ebanistería que eran empresarios y dibujantes creadores a la vez. Entre ellos el más importante, y uno de los grandes nombres del modernismo catalán, fue Gaspar Homar, nacido en Bunyola, que a los veinte años de edad (1891) construyó un bello mueble esteticista con detalles egiptizantes, como los de la arquitectura de Vilaseca, y con un tímido ensayo, muy precoz, de la línea sinuosa, preciosamente trabajado en sicomoro, boj y palo rosa. En 1894 realizó los suntuosos interiores esteticistas del palacio Montaner. Hasta 1896 trabajó en muebles esteticistas, que contenían temáticas medievalizantes y mecanicistas, pues el influjo de Gaudí, según él contaba, le hizo dirigirse hacia las líneas sinuosas y las superficies alabeadas, a partir de 1896. En un momento de transición, como el de su conjunto para la casa Oliva, las formas de los muebles permanecían goticistas en su estructura, pero el decorado era ya ondulado y floral. La sinuosidad vegetal fue invadiendo pronto montantes y travesaños hasta unirlos todo en una tendencia hacia la desaparición de lo constructivo. Por una parte los muebles se convertían en orgánicos, como esculturas, y por otra parte se adornaban con marqueterías de color, obtenidas con maderas exóticas, que les daban valor pictórico (figs. 211, 212).

Es curioso que, para un modernista precoz como Homar, la Exposición Universal de París, de 1900, que para tantos fue la divulgación del Modernismo, para él señaló un cierto parón, destinado a recoger las novedades que los ebanistas escandinavos y rusos aportaban, apoyados por cierta tradición ancestral nórdica. Todo ello se reflejó en algunos interiores de la casa Burés. Pero en otros, como en la fastuosa decoración de la casa Lleó Morera (1905), o en la casa Navàs, de Reus, desarrolló el arte floral en todo su esplendor, en colaboración con el escultor Carreras y pintores como Oleguer Junyent o Josep Pey. Este arte floral tendió pronto a cristalizar en formas más simples y geometrizadas, como las del mobiliario del marqués de Marianao o de la casa Arumí.

En 1904, para la casa Trinxet, se orientó ya claramente hacia el formalismo.

El otro gran decorador y ebanista de la época fue Joan Busquets, menos original que Homar, que, por haber seguido un eclecticismo neogoticista, a petición de una dama importó las novedades del Modern Style tal como se practicaban en París, desde 1898. Sus muebles con elementos constructivos de nogal y paramentos de sicomoro teñido y pirograbado, con girasoles, hiedra y lirios de agua, iniciaron su etapa floral, que se inclinó hacia un exagerado curvilinearismo, a lo Majorelle. Desde 1903 acogió las marqueterías de color y dio entrada a inspiraciones nuevas, con rasgos británicos y vieneses. Desde 1904 tendió a la simplificación, con los temas constructivos en madera roja cereza y los paramentos en abedul gris de Noruega, como en los muebles de la casa Cambó, de 1907.

Joan Esteva, que decoró con un estilo floral casi rococó el palacio Pérez Samanillo, aportó el mayor rigor —por contraste— en los muebles simplificados, de gusto inglés.

Gaudí fue un proyectista de muebles muy original, preocupado por darles morfologías orgánicas, adaptadas a la forma y los movimientos del cuerpo. En este sentido su obra maestra fueron los muebles de la casa Batlló, de 1906.

Exteriores e interiores modernistas, buscando la policromía, a menudo acogieron el brillo cromático de los azulejos que, en el período esteticista, habían sido implantados por Domènech i Montaner, Gallissà, Font i Gumà y Puig i Cadafalch, muy a menudo inspirados en modelos catalanes de los siglos xv y xvi, pero la evolución de la arquitectura hacia formas orgánicas, curvilineares y alabeadas, así como la tendencia a otro tipo de estilización, hizo sustituir las más de las veces los azulejos por la nueva técnica, más versátil, de los mosaicos realizados con trozos de cerámica vidriada, a veces incluso procedentes de azulejos con dibujos, rotos y empleados como elementos de *collage*.

Los más creadores entre estos mosaicos

cerámicos son sin duda los que realizó Jujol para Gaudí, como los de la fachada ondulante de la casa Batlló, imitando los reflejos de la costa en el agua del mar, las rodelas —con elementos de porcelana— en el techo de la sala de las cien columnas del Parc Güell, y sobre todo el creativo, variadísimo, original banco que rodea la gran plaza de este parque, obra que, posiblemente de 1905, precede a la creación de la pintura abstracta por Kandinsky (figs. 173, 214).

Gaspar Homar desarrolló el mosaico para sus conjuntos decorativos, el llamado árabe, de cerámica; el llamado veneciano, de cristal; y el llamado romano, de mármol, a veces con temas figurales, en los que utilizaba incrustaciones de metal y de cabezas y manos modeladas en relieve, en porcelana, por Antoni Serra (fig. 215).

Puramente mosaísta de oficio, que estudió en Venecia, a sugerencia de Domènech i Montaner, fue Lluís Bru, autor de los mosaicos de la casa Lleó Morera y de los del Palau de la Música Catalana, ricos en temas florales y, estos últimos, con decorativas figuras frontales (fig. 218).

Dentro del mismo interés por la policromía, el Modernismo exigió un gran uso del vitral emplomado, de colores (figura 219).

El introductor de la nueva técnica fue Rigalt, que en 1899 era todavía un esteticista medievalizante, pero que en 1900 entró en la órbita de la renovación aportada por Tiffany con estilizaciones paisajísticas japonizantes, de una temática semejante a la de las marqueterías.

Bordalba realizó en 1905 los vitrales diseñados por Oleguer Junyent para el Círculo del Liceo, con temas totalmente wagnerianos.

Granell realizó gran cantidad de cerramientos de cancelas, zaguanes, balcones y tribunas, con temas florales.

Para los pavimentos, la técnica del llamado mosaico hidráulico, representada sobre todo por la casa Escofet, acogió dibujos policromos de Domènech i Montaner, Riquer, Gallissà, etc., y creó también piezas en relieve, con modelo de Gaudí. Desde 1904, en que ganó el premio Fran-



cesc Labarta, hubo concursos para diseños de pavimentos.

En el arte textil, Homar creó cortinas pintadas, usando añil, cúrcuma y cochinilla como colores elementales. Las alfombras realizábanse sobre el mismo programa que las cortinas, con temas florales muy estilizados.

El arte de la rejería se inició, tras ensayos esteticistas, con las realizaciones de Ballarín, que trabajó según diseños de Gallissà en la casa Martí Codolar (1896) y según los de Puig i Cadafalch en la casa Amatller (1900). Pere Sançristòfol trabajó a las órdenes de Gaudí en la casa Batlló. Obra muy personal de Gaudí fue la puerta de hierro de la finca Güell de Les Corts, con un dragón elástico de grandes dimensiones. De Jujol, la imaginativa orgía de cintas entrecruzadas de los balcones de la casa Milà (figs. 216, 217).

En metalistería, los talleres de Masriera y Campins, que importaron de Italia la téc-

nica de la cera perdida, realizaron gran cantidad de lámparas, candelabros, bandejas, platos y botellas, con temas florales y animales. Costa y Ponces, según diseños de Gallissà, realizaron interesantes pantallas para chimenea.

En el campo de la cerámica el artífice más importante fue sin duda Antoni Serra, que logró crear una manufactura de porcelana, dedicada a piezas de uso y jarrones, y también a bizcochos a la manera de Sèvres y bibelots brillantes (figuras 220, 221).

Para los jarrones policromados utilizó diseños de Josep Pey, con jardines encantados, flores, románticas escenas de amor, grafismos japonizantes, procesiones de ninfas y pálidas damas entre laureles.

Entre los bibelots sobresalieron los temas «negros», como las gitanas, que modelaba el escultor Carreras.

En vidrios trabajó Emili Sala, con cuadrúpedos y peces, jarrones y copas, rea-

lizados con pastas de color y laticinios. Particularmente típica del Modernismo fue la joyería, cuyo gran creador fue Lluís Masriera, ya citado por sus aportaciones esteticistas, que sufrió, desde 1900, el influjo de Lalique y que, durante el verano de 1901, luchó experimentalmente para obtener sus famosos esmaltes translúcidos, alveolados transparentes, sin fondo, que aplicó a joyas sorprendentes en las que jugaba con el latiguillo modernista, con los temas florales, con figuras de hada o de ninfa, a veces con alas de libélula o de mariposa, y con flores e insectos de minuciosa factura, algunas veces ingeniosamente flexibles para adaptarse al relieve del cuerpo humano, en las que le ayudó el portentoso cincelador de figuras femeninas minúsculas que fue Narcís Perafita (fig. 222).

Otro orfebre modernista fue Pere Mascaró, autor del Sant Jordi que dibujara Riquer, para la enseña de la Unió Catala-

nista, y del brazalete para la Senyera del Orfeó Català, con repujados y esmaltes.

Muchos escultores, como Josep Llimona o Renart, trabajaron creando modelos para joyas.

FORMALISMO

La ideología formalista

Una última etapa de la actividad artística anterior a las aspiraciones clásicas del Noucentisme es la que alarga la duración de muchos rasgos del Modernismo, más allá de su gran frontera cronológica de 1911, los alía con elementos ya noucentistas, como el orden, la medida, la geometrización general, y recibe también influencias fecundas de movimientos del centro de Europa, especialmente de la Secesión austríaca y del naciente Expresionismo. El nombre de Formalismo aplicado a este momento se justifica no sólo por su carácter sino asimismo por el título de la revista «Forma», que nació de él.

En el terreno de la arquitectura, esta etapa está representada por una clarificación general. Lo simbólico da paso a lo formal. Todo se simplifica, el ornamento es contenido dentro de límites bien concretos y la plástica general abandona el sentido barroquizante de una síntesis apasionada para tomar el carácter neoclasicista de una suma de unidades bien delimitadas y yuxtapuestas. Por otra parte, el decorado vegetal estilizado tiende a desaparecer o a acentuar su estilización, con rosas cuadráticas, tallos rectos y simétricos, guirnaldas bien perfiladas y coronas de laurel. En general, lo vegetal es sustituido por temas abstractos, meandros, óvalos, lágrimas o volutas, de acentuado carácter rítmico, predecesores de algunos aspectos de los Arts Déco.

En escultura será este período el intermedio entre las vaguedades visualistas, fluidas, trémulas o neblinosas, de un Llimona, y la nueva concreción volumétrica, exacta, que, tras Maillol y Clarà,

dominará en el Noucentisme. Este intermedio fugaz tendrá como representantes principales a Ismael Smith y Gargallo, introductores de una geometrización dinámica, expresionista, así como la etapa final, ordenada y plácida, de Eusebi Arnau. Una de las preocupaciones básicas de la escultura, y lejos todavía del «acabado» noucentista, será la búsqueda de lo primitivo o bárbaro contra el refinamiento modernista.

En pintura, comprenderá las últimas etapas de Nonell, que había pasado por el primer naturalismo y el simbolismo japonizante de Boí para bucear en la época verde de las gitanas, la más modernista, y salir de ella en una época rosa, de 1906 a 1911, en la que los contenidos literarios y la oscuridad cromática se desvanecen para dar paso a lo formal y la claridad de los colores. Nonell, como los escultores, se mantendrá tan separado de lo «refinado» como de lo «acabado».

Tras él, habrá el intimismo claro, ordenado de los Xavier Gosé, Pidelaserra, Torné Esquius, el primer Torres García o Apa, y un amplio criterio decorativo y gráfico generado por la arquitectura secesionista y por la plástica figural de estos artistas, pero que a menudo renuncia a los culturalismos, para desposarse con lo infantil.

En general, el fenómeno, anterior a la voluntad clásica del Noucentisme, consistió en sustituir los excesos sentimentales o literarios, épicos o líricos, y las intensificaciones del Modernismo, por la búsqueda de un oasis tranquilo, de novedad, pero también de orden, simplicidad, ingenuidad primitiva y belleza.

Arquitectura formalista

Entre 1906 y la plena instalación del Noucentisme en 1911 hubo unos años de incertidumbre que algunos han llamado postmodernistas y que en ciertos aspectos pertenecían ya al tiempo que se acerca, si no fuese su fidelidad a una mentalidad que en el fondo es todavía simbolista.

Los grandes impactos de 1906, el *Glosari* de Xènius, la *Solidaritat Catalana* y *La*

nacionalitat catalana de Prat de la Riba, iniciaron los nuevos tiempos, que, en arquitectura, como en las artes figurales y los bellos oficios, muchas veces se caracterizan sólo por una transformación clarificadora, simplificadora, ordenadora, por una economía formal y por un gusto por las superficies lisas y limpias.

Los límites finales de este período no son claros puesto que cuando la mayoría había adoptado ya el credo clasicista del Noucentisme, desde 1911, algunos, como Jujol, Pericas, Rafael Masó o Rubió i Bellver, prolongaron las mismas concepciones hasta entrados los años veinte.

Los mayores se adaptaron mal, excepto Puig i Cadafalch, que fue capaz de transformarse radicalmente. Gaudí abandonó las formas naturales para adoptar el geometrismo riguroso de sus proyectos para las naves de la Sagrada Familia, basados en el uso sistemático de los paraboloides hiperbólicos. En los remates de las torres (1926) adoptó morfologías postcubistas, Arts Déco, que mezcló con su concepción simbolista. Domènech i Montaner perdió la capacidad imaginativa al acoger ciertos rasgos clásicos en el Hospital de Sant Pau. Rubió i Bellver perdió totalmente el norte en obras endebles, sin estilo, decorativistas, como el edificio del Foment de Pietat Catalana (1916) o el de entrada a la Universidad Industrial (1927), que bordean el *kitsch*. De esta época final merecen atención, sin embargo, la interesante capilla del Asilo de Ancianos de Igualada (1931), en cruz griega, con falsas bóvedas de piedras sin desbastar, o la casa Fi-Vallès, de Sant Feliu de Codines, perteneciente a la familia Trinxet.

Sagnier evolucionó hacia el formalismo aristocratizante, con un concepto clásico y ordenado del espacio pero con rasgos formales modernistas, como en el convento de Pompeya (1913) o en las tardías construcciones de la Caixa de Pensions, en plenos años veinte.

Puig i Cadafalch rompió con la frondosidad modernista y abrió la puerta a las elegantes simplificaciones secesionistas vienesas, ya en obras como la casa Trinxet (1904) en que la inspiración básica en la



masía catalana del Maresme se combinaba con temáticas propias de Hoffmann o de Olbrich; o la casa Llorach. Llegó al pleno secesionismo en la casa Company (1911), en la esquina Casanova-Buenos Aires, ya tan simplificada, pero que en su tiempo tuvo aplicaciones de mosaico policromo sobre fondo liso de estuco amarillo, y presentó las floridas rejas con policromía.

A partir de 1917 Puig, consecuente con su papel político, adoptó plenamente las ideas del Noucentisme y trató de conciliar un nuevo clasicismo con la aceptación de novedades procedentes de los Estados Unidos, especialmente por influjo de Sullivan.

Muy cercano de las etapas finales de Puig fue Ferran Romeu, autor de la casa Conrad Roure (1901), de la calle Aribau, cuya temática se acerca a la de la casa Amatller. También Pau Salvat i Espasa, autor de la simple y eurítmica casa Oller, de la Gran Vía (1903), de la casa Salvat, de la calle Calabria, con su curiosa fachada en forma de tribuna curvada en toda anchura, y de la Editorial Salvat (1916), donde combinó los temas latericios con el estucado.

Próximo a la etapa secesionista de Puig se encuentra Antoni de Falguera, autor de la Casa de Lactancia (1910), cuya estructura de origen goticista se ve dulcificada por las líneas sinuosas y el decorado floral modernista. Su fachada, cruzada por unos altos relieves de Eusebi Arnau, se reviste de cerámica azul claro. En el período noucentista simplificó al extremo las formas, ordenadas y claras, pero el rastro modernista se distingue todavía en los ornamentos. Tal ocurre en su edificio de la Escuela Municipal de Música, de los años veinte.

En este período cabe situar la obra interesantísima de Bernardí Martorell, con un monumento de importancia excepcional como el convento de Valldonzella (1910), concebido como una estructura latericia, con arcos parabólicos gaudinianos, que emplea la piedra para los marcos y las celosías de las aberturas. Su estructura es muy compleja, de mezclas geométricas. Morfologías semejantes, en piedra, se

hallan en su capilla del cementerio de Olius (1916).

El Josep Maria Jujol tardío dio su obra más original en la Torre de la Creu, llamada popularmente «dels Ous» (1913), de Sant Joan Despí, que fue planificada como una imbricación de ocho cilindros con cubiertas cupulares, dominada por un plano de simetría que la dividía en dos viviendas yuxtapuestas (fig. 224). El proceso de regularización, de normalización, exigido por los nuevos tiempos, se observa también, a pesar de su apariencia exterior anárquica e improvisada, en la iglesia de Vistabella (1918), que tiene como planta un cuadrado perfecto y cuya composición viene determinada básicamente por las diagonales. Del mismo modo, el no concluido santuario de Montserrat, en Montferri (1926), se relaciona con la obra de Gaudí en Santa Coloma de Cervelló, pero se separa de ella por la gran regularidad de su armazón compositivo. El caso más visible es el de la casa Planells (1923), en Barcelona, a modo de una regularización geométrica de la concepción de la casa Milà, que la acerca a ciertas realizaciones ya racionalistas del expresionista Mendelsohn. El modernismo regularizado, formalista, de Jujol no se terminará hasta 1927, con los proyectos Arts Déco para arquitectura doméstica y un barroquismo monumentalista para los edificios de la Exposición y la plaza de España.

Análoga a la del Jujol tardío se presenta la arquitectura de Cèsar Martinell, especialista en bodegas, autor de las de Rocafort de Queralt, Nulles, Cornudella, Falset, Cabra, Pinell de Brai, Barberà, Montblanc, Ripollet, Sant Cugat, Gandesa y el Vendrell, entre 1918 y 1934, caracterizadas por las estructuras latericias, de arcos parabólicos unidos con la techumbre de cada nave por medio de celosías de ladrillo, o de falsos arcos mitrales por hiladas de voladizo.

El uso de los arcos parabólicos y de las maclas latericias que encontrábamos en la obra de Bernardí Martorell da carácter también a la obra expresionista de Josep Maria Pericas.

Este arquitecto, que era un modernista

plenamente gaudiniano en el altar de la Inmaculada, de Montserrat (1906), y en el rústico monumento a Verdaguer, en Folgueroles (1908), aparece completamente cambiado en la germanizante arquitectura expresionista de la iglesia barcelonesa del Carme (1910), cuyo exterior es de obra vista aplanillada, con espectaculares diedros, y cuyo interior presenta arcos parabólicos suavizados, estucados y ornados de arabescos secesionistas, sinuosos. El carácter secesionista era más señalado todavía en la desaparecida casa Comella, de la calle Nena Casas (1912), con rasgos arcaizantes y empleo exterior de revestimientos de cerámica con relieves.

En el monumento barcelonés a Verdaguer (1913-1924), la simplicidad del Noucentisme se impone, pero los temas decorativos pertenecen al secesionismo, en una concepción paralela a la de la Escuela de Música de Falguera.

En 1923 Pericas se ha pasado ya plenamente al Noucentisme y sus aspectos neopopulares, en la Clínica Mental de Santa Coloma de Gramanet.

Amigo, compañero y a veces colaborador suyo, fue el gerundense Rafael Masó, que era plenamente gaudiniano en la casa Vinyes, de Anglès (1907), y en todas sus obras primeras, como la Farmacia Masó (1908); y ya combinaba abundantes temas de Gaudí con una voluntad de ritmo y orden en la Farinera Teixidor, de Gerona (1910; fig. 223). Pero en obras como el local de Athenea (1913), de Gerona, o la casa Masramon (1914), de Olot, daba paso, de un modo preponderante, a los elementos secesionistas austriacos, que adaptaba a una morfología general tomada, ya de un mediterraneísmo arcaizante, ya de la arquitectura rural catalana.

Hasta los años veinte no se adaptaría al puro Noucentisme, que él interpretó como un neopopularismo, en S'Agaró.

La sugestión secesionista, clarificadora, y los temas ornamentales abstractos, caros a Pericas y Masó, se hallan también en obras de Jaume Bayó, como la casa Baurier, de la calle Iradier (1910) de Barcelona.

El secesionismo puro, sin elaborar y sin contactos gaudinianos, se halla represen-



tado por la arquitectura de Alexandre Soler i March, que, en 1907, emprendió la obra de la casa Heribert Pons, en la Rambla de Cataluña, dentro de una elaboración de las formas de Otto Wagner.

Más moderno, más simplificado, pero más retórico, fue el secesionismo puramente germanizante de Eduard Ferrés, autor de la casa, de un helenismo arcaizante, de Gran Vía-Calabria (1914), de los Almacenes Damians, hoy El Siglo (1915), y de la ampulosa casa Ferrer Vidal (1916), en el Paseo de Gracia.

Una estética semejante, aunque mucho más contenida, se halla en las obras posteriores de Josep Font i Gumà, como la casa Puig Colom, del Paseo de Gracia, conocida por el Forn de Sant Jaume (1913), ahora muy modificada.

Escultura y pintura del Formalismo

La escultura formalista se caracteriza por romper radicalmente con el visualismo rodiniano del Modernismo y adoptar la primacía de la masa compacta, las superficies alisadas y las aristas continuas y vivas. Por romper la tendencia a las formas abiertas, arborescentes, y concentrarse en las formas cerradas, de tendencia almenadrada.

Estos nuevos rasgos los heredará el Noucentisme, pero existe algo muy importante que separa el Formalismo del movimiento que le sucederá: la fidelidad a las ideas simbolistas, y a un vitalismo, por lo que la transformación descrita suele tener el sentido de una reivindicación de lo instintivo, que da a las obras y a sus temas un gusto evidente por lo primitivo. El Noucentisme adoptará, en cambio, una serena indiferencia hacia los temas y una aspiración clásica en las formas.

En pintura y dibujo aparece igualmente esta tendencia a las formas simplificadas y cerradas. Allí el primitivismo reviste a menudo la forma de lo neopopular o lo infantil, tanto en los temas, como en los grafismos y a menudo en los alegres colorines propios de los juguetes. Su gusto por lo simple e ingenuo correspondía al



nuevo gusto implantado por los poemas de Francesc Pujols y Josep Pijoan.

El paso hacia el Noucentisme será a menudo un paso hacia el arte culto y refinado, con cierta aspiración aristocratizante o de moda que le emparentará con el Arts Déco, y que estará de acuerdo con la poesía intelectualizada de un Guerau de Liost, un Carles Riba o un Josep Carner.

Los escultores del Modernismo se adap-

taron en general al Formalismo a partir de un momento situado entre 1906 y 1910. El propio Llimona tendía a suprimir las vaguedades del modelado, y otros, como Blay, hicieron un viraje espectacular. En este caso hacia el academicismo.

El cambio de Arístides Maillol desde la pintura simbolista hasta la escultura formalista fue tan radical que podemos situarlo ya plenamente en el Noucentisme

desde *Mediterrània*, de 1901. Para Josep Clarà, entre los desvarios modernistas y la serenidad mediterránea de su *Deessa*, de 1909, hubo la etapa formalista de su paréntesis como escultor, representada por las series de dibujos de Isadora Duncan.

Manolo Hugué, que había pertenecido como escultor al mismo modernismo negro de Nonell, Casas y Mir, con sus

gitanas y sus personajes suburbiales se acercó al Formalismo a partir de 1901, con un acusado primitivismo y una exageración del concepto de masa compacta, a los que añadió un estructuralismo muy fuerte desde 1913, cuando entró, con el influjo cubista, en el Noucentisme.

Pau Gargallo fue posiblemente el más importante escultor del formalismo en su faceta deliberadamente bárbara. Al salir de su etapa modernista, en las figuras abundantes que decoran el Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau, desarrolló una plástica primitivista, de superficies brutalmente intersecadas y de un enérgico expresionismo, con una radical puesta en evidencia de las huellas de los instrumentos de trabajo.

Esta reducción a superficies decididas y aristas brutales, y también esta fuerza expresionista, corresponden a menudo, en su obra, a temáticas referentes a los instintos humanos. La decisión estructuralizada y expresionista se halla también en las obras menores de Ismael Smith, que dejaba su decadentismo britanizante para utilizar, en 1906, antes que Picasso pintara sus *Demoiselles d'Avignon*, los esquemas formales almendrados en su alegoría *El Diner*. Rítmicos y geometrizados eran su *Justicia* o su *Pierrot*, de 1907. Smith realizó bibelots para Antoni Serra, muy estructurales, como el brioso *Dandy*.

Cabe también citar, por su odio a los decadentismos modernistas y su gusto por el primitivismo o «barbarismo», al casi desconocido escultor Emili Fontbona. En otro aspecto fueron formalistas los hermanos Oslé o Borrell i Nicolau, que daban a la simplificación arcaica un carácter decorativista.

El paso al Formalismo fue también para muchos pintores el paso a una cierta neutralidad amanerada. Fue éste el caso de Rusiñol y Casas, de Canals, de Pichot, de Mir o Anglada Camarasa.

Para otros, en cambio, fue un gran momento. Como para Picasso la época rosa, fue muy positivista la etapa luminosa del Nonell refinado posterior a 1906, de la época de los bodegones y de las muchachas blancas, como la *Reclinada*, *La Julia*

y *La Chata*, época interrumpida por su muerte, en 1911 (fig. 225).

Algunos pintores y dibujantes tienen la etapa más interesante de su carrera en la corta época formalista. Este es el caso del leridano Xavier Gosé, que causó sensación en 1903 con sus composiciones, muy formales, de arabesco sabio, sencillo y armonioso, plano, con evocaciones lejanas de Toulouse-Lautrec y de los japoneses, y quizá todavía más de los ilustradores munitenses, con ecos de Holanda y de los escandinavos. El primitivismo, elemental, de esta estética sencilla y bien compensada, en los inicios de la segunda década evolucionó hacia la elegancia mundana de un estilo comparable al de los figurines de moda, pero su muerte prematura cortó, en 1915, su carrera.

Los dibujos, tan intimistas, de Torné Esquiús, que forman la colección de *Els dolços indrets de Catalunya*, o sus cuadros plácidos, interiores típicos de la pequeña burguesía, que conserva el Museo de Barcelona, se mantienen en el mismo cultivo primitivista de las formas elementales y compensadas (fig. 226).

Otros artistas del intimismo formalista fueron Pere Ysern Alié, a veces puntillista, relacionable con Seurat, pero también con los *nabis* franceses; y Marià Pidelaserra, pintor lírico de un París humilde y tierno y, desde 1904, puntillista luminoso, casi naïf, de los paisajes del Montseny.

Francesc d'Assís Galí había pasado por una fase modernista, neblinosa, cercana a Rusiñol, pero el influjo teórico de Eugeni d'Ors le llevó a un formalismo entendido como un gusto barroco por las estructuras hinchadas, pesadas, en una presencia luminosa, grávida y táctil, que era como una especie de negación de las vaguedades de la época anterior.

El aspecto primitivista del Formalismo había tenido uno de sus más típicos cultivadores en Xavier Nogués, que ya se atrevía a cultivarlo en plenos comienzos del refinamiento modernista, en obras como *L'auca de l'aplec de Sant Medir* (1899). Su punto de apoyo era el interés por las formas de expresión populares,

que cultivó sistemáticamente desde comienzos de siglo, especialmente en los dibujos, de componente expresionista, publicados en el «Papitu» entre 1909 y 1911. Nótese que, en los años prenoucentistas, pintó también paisajes con técnica puntillista, lo mismo que Pere Ysern y que Pidelaserra.

Su famoso aguafuerte para ilustrar el personaje de Xènius, *La Ben Plantada*, de 1912, todavía tan fuertemente expresionista, antes de sus tiempos de clasicista noucentista, es una pieza que puede simbolizar todo el carácter simplificado, frontal y primitivo de la efímera etapa del Formalismo.

Aristides Maillol y Joaquim Torres García representan el lado monumental de esta corriente, que, en los textos de este último, fue llamada Estructuralismo.

Maillol y Torres García produjeron una pintura primitivista de origen simbolista. Se parecía a la de Puvis de Chavannes por su búsqueda de la atmósfera de un Mediterráneo idealizado y el carácter estatuuario, polignótico, de sus figuras estáticas. También por la constructividad plana de la pintura, que quería respetar la presencia del muro. Su simbolismo, como el de Gauguin, quería tener la verdad de lo primitivo, pero no necesitaba buscar sugerencias lejanas en Oceanía. Le bastaba el deseo de ser fiel al *mare nostrum*. Se afianzaba en la creencia de que el arte no debe depender del mundo exterior sino de una voluntad constructiva.

Maillol se pasó a la escultura y dio como realizado su programa ya noucentista en *El pensamiento* (ahora conocido como *La Méditerranée*), de 1901 (fig. 244).

Torres García continuó fiel a la pintura, pero ya en 1901 practicaba un arte de la serenidad, radicalmente opuesto a la pasión modernista. Su teoría aspiraba a obtener que el hombre, aislado de los conflictos de la vida real, fuese descubriendo una apacible e inmóvil realidad eterna, más allá de las apariencias.

Había empezado, como el mismo Picasso, bajo la sugestión del grafismo de Steinlen, pero Puvis de Chavannes le dio, como a Maillol, las bases para su deseada

visión, quieta y trascendente, en utópicas composiciones de tema arcádico o en sus líricos paralelos encontrados entre los pequeños jardines neoclásicos de la clase media barcelonesa. Este primitivismo aplicado a temas líricos preparó su etapa ya noucentista, más puramente plástica y más voluntariamente clásica.

Interiorismo y oficios del Formalismo

Salvador Alarma habíase iniciado como decorador con un desbordante arte floral, enriquecido con flores, hinojos y plumas de pavo real, cual se veía en el Diorama Animado (1902), pero su labor se situó pronto en la atmósfera del secesionismo vienés, en una versión un poco recargada y caprichosa, que llevó a cabo asesorado con Miquel Moragas en el bar *La Lune* (1909), de la plaza de Cataluña, y en el vecino Cine Doré (1910), donde lo sece-

sionista se mezcla con evocaciones de la exposición de París de 1900. Más lejos que ellos, el secesionismo más austero y depurado se desarrolló pronto en *El Regulador* (1911), obra del arquitecto Josep Bori, en la Rambla esquina Carmen, casi cercana a Adolf Loos, lo mismo que en la Farmacia Espinós, de la calle Diputación, 264, obra de Pericas.

Quienes habían sido los grandes creadores del Modernismo, en muchos casos no supieron adaptarse al gran cambio del gusto representado por el Formalismo. Gaspar Homar pasó la raya con éxito, y en los interiores de la casa Trinxet (1904) inauguró un estilo de muebles geométricos, con aplicaciones de plantas floridas y ramos de olivo en metal, muy secesionista. Algunos conjuntos suyos tardíos, como las casas Oller y Pladellorens o la Farmacia Fita (1910) adoptaron una extrema simplificación, geometrizada, de este estilo. Otros, como Busquets, se pasaron rápidamente al criterio burgués

clasicizante que imponía la moda de los muebles Sheraton, desde 1911. Los mosaicos de Bru, todavía florales en 1908, se hacían secesionistas hacia 1910, para convertirse al academicismo poco después, en las composiciones para el Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau que diseñó Labarta. Los vitrales policromos de Rigalt daban entrada a los temas griegos, las balaustradas y las guirnaldas clásicas, desde 1911. Se relacionaban con el Formalismo cuando adoptaban la estilización simplificada, geometrizada pero con ecos secesionistas, de los cartones de Feliu Elías, el dibujante conocido por Apa.

En las artes gráficas fue importante este dibujante no sólo por su labor personal sino que también por haber fundado, en 1908, la revista «Papitu», para la que tuvieron ocasión de realizar dibujos Nogués, Pidelaserra, Labarta y artistas que tendrían un gran papel en el Noucentisme como Aragay o Mompou.

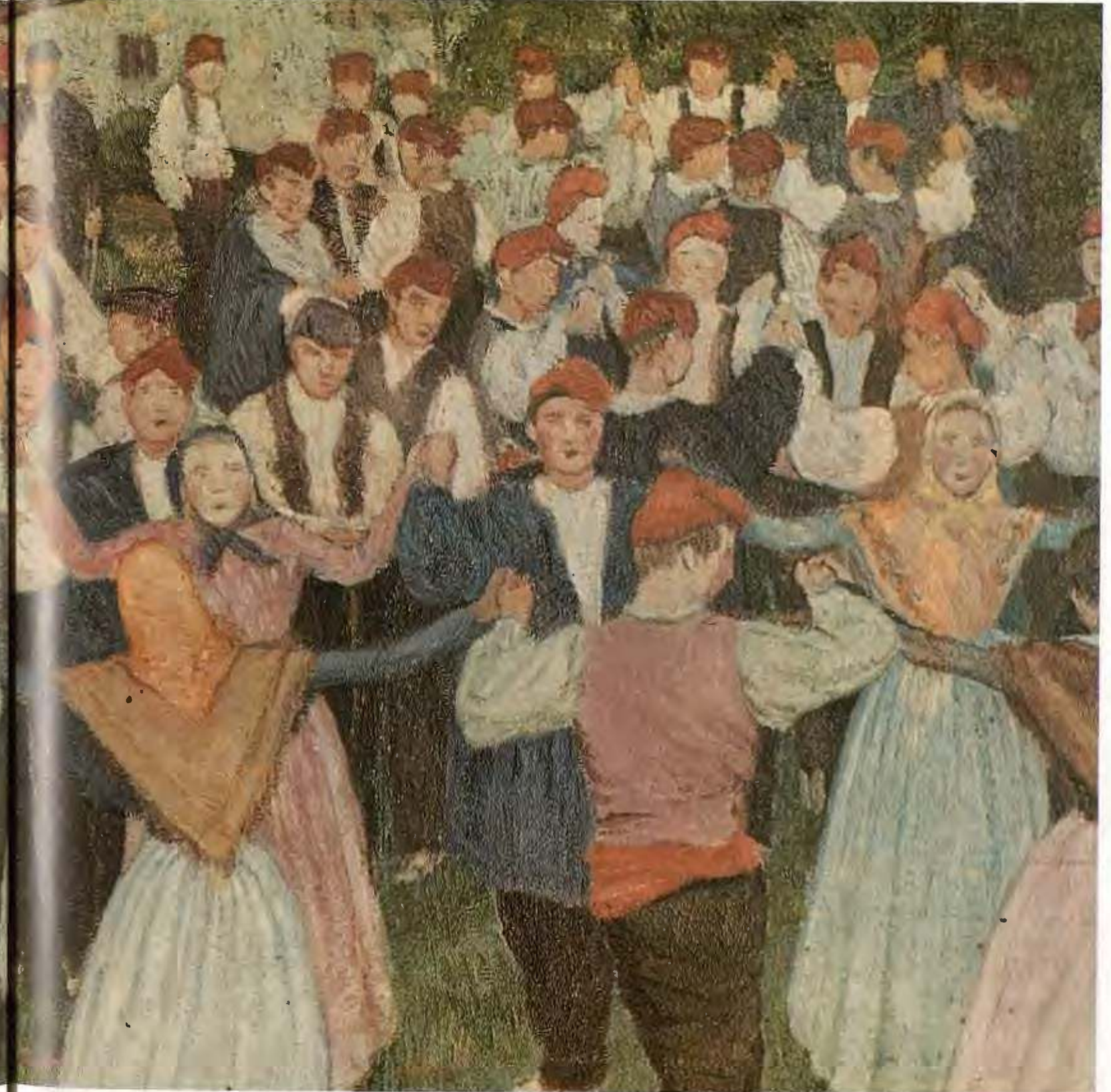
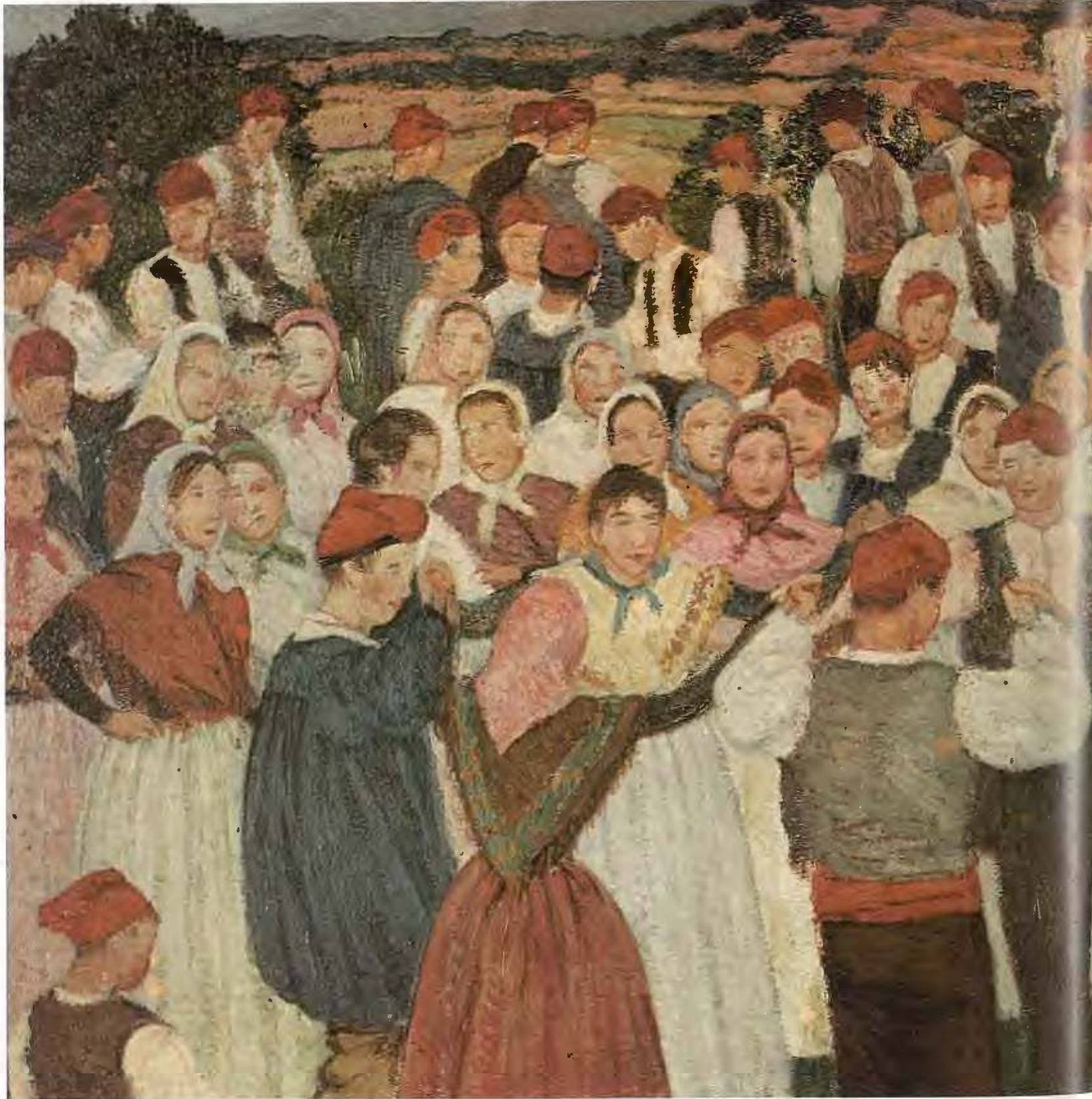
ARTE

*El «Noucentisme»
y otras corrientes postmodernistas*

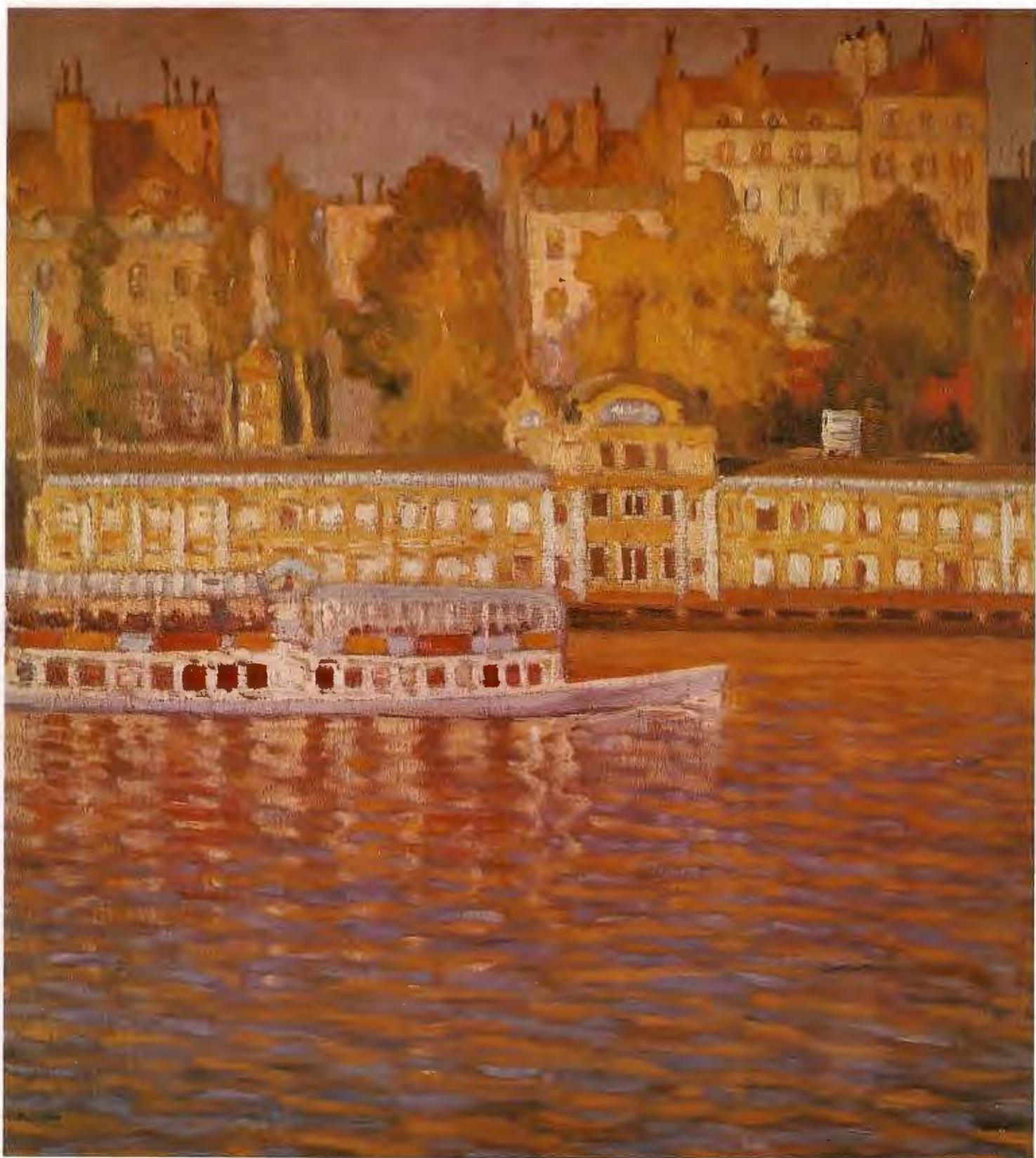
Francesc Fontbona

*Doctor en Historia Moderna.
Historiador del Arte*

227. *Xavier Nogués. «Sardanes a Banyoles».*
Pormenor. Museo de Arte Moderno,
en Barcelona



228. *Marià Pidelaserra. «Uns banys grocs».*
Colección particular, Barcelona



UNA TRANSICIÓN FUNDAMENTAL: EL POSTMODERNISMO

La etapa que en la historia del arte catalán sucede a la centrada por el Modernismo es conocida con el nombre orsiano de «Noucentisme».

El paso de un período a otro no fue, sin embargo, brusco sino a través de una etapa de transición de complejas características y de un peso inusitado.

Esta transición está personificada por artistas nacidos en la década 1871-1881 y se desarrolla básicamente entre 1898, año de la gran crisis política del estado español, y 1907, año de la primera gran Exposición Internacional de Bellas Artes de la Barcelona del siglo xx, si bien podemos prolongar en cierta manera el período transicional hasta 1911, año de la segunda gran Internacional del siglo en Barcelona y año también de la consagración del Noucentisme, que se gestaba desde el año clave de 1906.

Los artistas principales de esta transición, estudiados a menudo como una simple continuación del Modernismo, se distinguieron de los propiamente modernistas en algunos casos por su visión crítica de la realidad —visión prácticamente ausente en los artistas modernistas— y en otros casos, y esto es lo más decisivo, en su plena asunción del Impresionismo, que les llevaba a su superación y con ello a situarse no en una posición epigonal respecto al arte europeo sino en un plano de igualdad con los renovadores ultrapiresnaicos. Es la generación que, en palabras de Rafael Benet —el artífice que mejor la ha comprendido—, «nos abre el camino eficiente de la libertad».

Mientras los modernistas —hablo de pintores y escultores, puesto que los arquitectos constituyen un caso aparte— adoptaron el simbolismo o el prerrafaelismo —Riquer, Josep Llimona, Brull, o parte de la obra de Rusiñol, por ejemplo—, o se acercaron a ciertas soluciones impresionistas nunca plenamente adoptadas —Casas, el propio Rusiñol, Meifrèn— poniéndose





en la línea del arte nuevo de Europa, y tuvieron que luchar contra la incompreensión de un público conservador, los postmodernistas pocos años después se atrevían ya, decididamente, a dar su propia versión, audaz y renovadora, del arte contemporáneo, evidentemente aún más incomprendida entonces, sin esperar a apuntarse a ninguna tendencia ya aceptada en los medios vanguardistas de París. Los postmodernistas, con mayor o menor grado de originalidad, no fueron sin embargo una corriente homogénea, sino el resultado de una inquietud generacional sin comparación alguna en la historia del arte catalán moderno. Son una serie de fuertes individualidades cuyas diferencias no son de matiz sino esenciales, aunque les unía en el plano personal —salvo excepciones— una fuerte amistad y en el estético una actitud de búsqueda de caminos expresivos propios.

Dos focos básicos dieron origen a la generación postmodernista: la antigua «Colla del Safrà», y el grupo de «El Rovell de l'Ou».

Los primeros habían sido en los años 1893-1896 los clásicos jóvenes estudiantes de Bellas Artes inconformistas que abandonaban las aulas para pintar los suburbios de la ciudad, tratando de encontrar en ellos valores semejantes a los que Casas y Rusiñol, entonces los artistas más osados, habían encontrado en los suburbios parisienses.

Esta actitud juvenil de admiración por los avanzados locales de la época no se convertiría sin embargo en mimetismo epigonal al pasar el tiempo, sino en paso firme para iniciar una decisiva evolución. Ramon Pichot, Isidre Nonell, Joaquim Mir y Ricard Canals —los miembros del grupo— derivarían cada uno de ellos por caminos propios hacia una postura personal dentro del postmodernismo. Tan sólo Adrià Gual —también miembro de la «Colla del Safrà»— prefirió seguir el camino simbolista, apartándose de las inquietudes de los demás, camino también seguido por algún otro joven, como Pau Roig (1879-1955), que, radicado en Francia desde 1901, evoluciona sin embargo

233. Ricard Canals. *Taberna portuaria*.
Museo de Arte Moderno, Barcelona



234. Pablo Picasso. *La señora Canals*.
Museo Picasso, Barcelona



hacia una línea independiente como pintor y aguafortista.

Tras su etapa juvenil de la «Colla», Ramon Pichot (1871-1925) fue prácticamente el único artista joven que se integró en el grupo de modernistas encabezado por Casas y Rusiñol, tal vez porque entre los jóvenes era uno de los más cercanos generacionalmente a aquéllos. Pese a todo, las obras más representativas del arte de Pichot no son las simbolistas, sino las que participan de un primitivismo de temática folklórica o pintoresca. Con su serie *España vieja* (1899), Ramon Pichot estaba más en la línea del inquieto precursor independiente Darío de Regoyos, ligado un tiempo al arte catalán, que a las corrientes degasiana, prerrafaelita o decadentista del Modernismo.

Reticente con la generación anterior era su compañero Isidre Nonell (1873-1911).

Como él se acercó a la temática sórdida —cretinos, pordioseros, gitanas— pero con mucha mayor calidad formal. La fuerza de sus dibujos, de trazo fuerte y sobrio —con Picasso y Nogués es el mejor dibujante de su generación— y la economía de medios tanto técnicos como temáticos de sus cuadros: simples figuras normalmente femeninas, y en su etapa más característica gitanas, y tan sólo algún bodegón, parecen situarle en la línea de un esteticismo de lo miserable. En realidad Nonell va más allá, creando un lenguaje propio dentro del postimpresionismo —sus estancias en París (1897-1898 y 1899-1900) le familiarizaron con la vanguardia del momento— que constituye una de las primeras manifestaciones en el siglo xx del expresionismo. Su personalidad atrajo a artistas jovencísimos que protagonizaron una significativa aun-

que poco perdurable corriente de «nonellismo» —los miembros del grupo «Els Negres» y algún otro—. Esta personalidad y su muerte en pleno apogeo, cuando empezaba a ser reconocido, siendo aún joven, elevaron pronto su figura a la categoría de mito. Un mito que, sin embargo, había tardado mucho en ser aceptado sin reservas en vida (fig. 229).

Pese a los grandes méritos de Nonell, la personalidad más importante y verdaderamente genial del postmodernismo fue su amigo y antiguo compañero de la «Colla del Safrà» Joaquim Mir (1873-1940). Mir no fue nunca mitificado, pues murió viejo y oficialmente reconocido a costa de derivar hacia un estilo mucho menos combativo que el de su etapa postmodernista. Sin embargo, este Mir más o menos adocenado de su madurez no ha de ocultar nunca su condición de

gran avanzado del arte europeo en la primera década del siglo. Tras una etapa mallorquina en la que su estilo fue dominado por la visión fantástica inspirada en la obra del belga Degouve de Nuncques, también activo en la isla, Mir dio vía libre a su enorme creatividad gracias a la indiferencia hacia todo tipo de convencionalismos que adquirió, como en el caso famoso de Van Gogh, al pasar por un período de demencia. Aquel Mir fue una verdadera fuerza de la naturaleza que en su forzado retiro en el Camp de Tarragona extrajo del paisaje —su pasión— la visión de un auténtico *fauve*, en el sentido más literal de la palabra, absolutamente personal e incontaminado, que si no tuvo consecuencias en el desarrollo del arte occidental fue sólo por no disponer de la plataforma que el Salon d'Automne de París brindaba a los contemporáneos *fauves* franceses (fig. 230). Al ir recuperando su salud mental Mir fue también advirtiendo que aquel camino no llevaba a la Medalla de Honor de la Exposición Nacional de Madrid y en consecuencia fue adaptándose al ambiente hasta que la consiguió en 1930.

Junto a Mir y Nonell, Ricard Canals (1876-1931) —otro de los antiguos miembros de la «Colla»— fue un buen epígono de Renoir, de la mano del propio marchante de los impresionistas Paul Durand-Ruel, aunque tuvo la debilidad de doblegarse ante las exigencias del París de la época que exigía tipismo andaluz a todo artista hispánico (fig. 233).

El otro gran núcleo del postmodernismo fue el de los asiduos a la taberna barcelonesa de «El Rovell de l'Ou».

Centraban el grupo los integrantes de la Redacción de la revista manuscrita «Il Tiberio», que apareció entre 1896 y 1899: entre otros Marià Pidelaserra, Pere Ysern, Emili Fontbona y algún otro discípulo de la academia Borrell en la que todos estudiaban, como Xavier Nogués. Junto a ellos frecuentaban «El Rovell de l'Ou» algunos escritores, los escultores Miquel y Lluçia Oslé y el pintor y crítico de arte Sebastià Junyent, que pese a pertenecer a la generación modernista sentía

similares inquietudes que los jóvenes. La independencia de estilos observada en los de la antigua «Colla del Safrà» era entre los de «El Rovell de l'Ou» menos evidente, pues todos ellos, manteniendo características personales, tarde o temprano terminaron marcados por una característica común: el arcaísmo.

El apóstol de este arcaísmo fue sin duda el escultor Emili Fontbona (1879-1938), cuyo apasionado purismo le llevó a una escultura de intensa simplicidad cuya fecha tope es 1906, año en que, como Mir, pierde la razón, que, al contrario que aquél, ya no recuperaría (fig. 231).

Íntimo amigo suyo, y compañero de taller, fue Xavier Nogués, que se adscribió también al arcaísmo predicado por Fontbona y que tendría como se verá un papel muy importante en el Noucentisme.

Marià Pidelaserra (1877-1946) llegaría también al arcaísmo a partir de 1903-1904, después de haber practicado y expuesto (Barcelona, 1902) el Impresionismo más puro conocido a este lado de los Pirineos hasta entonces. Su estancia en París (1899-1901) junto con Fontbona e Ysern fue decisiva para su formación y para el arte catalán (fig. 228). La postura de Pere Ysern (1875-1946) respecto al Impresionismo fue similar a la de Pidelaserra aunque más tímida (fig. 232). Ysern, más profesional y menos romántico, no dudaría en adelante en acomodarse a patrones más vendibles en París, donde residió gran parte de su vida.

Al margen de los antiguos redactores de «Il Tiberio», los hermanos Oslé —Miquel (1879-1960) y Lluçia (1880-1951)— sorprendieron a la crítica por la brutal sinceridad de sus estatuillas de tema obrero.

Estos dos focos fueron los que aglutinaron el postmodernismo, pero no todos los artistas avanzados del momento pertenecieron a ellos. Torres García, Pau Gargallo, Manolo Hugué, Joaquim Sunyer, Juli González, o algunos otros que tuvieron ya su papel entonces pero tendrían otro de protagonistas en el Noucentisme o en el vanguardismo, no pertenecieron a ningún gran grupo. Como no

pertenecía tampoco a ninguno Pablo Picasso (1881-1973), que siendo el más joven de los jóvenes no podía ser líder de nadie más que de otros jóvenes de menor entidad —Opisso, los Soto, Sabartés, Pallarès, Vidal i Ventosa, etc.— cuya memoria, exceptuando a Opisso, no se conservaría si no hubieran sido los fieles del Picasso barcelonés.

Picasso, sin embargo, pertenece de lleno a este momento postmodernista catalán (figura 234).

Por su enorme inquietud y por los resultados estrictos de este período, que, caso de haber muerto joven como Nonell, ya le acreditaría como una de las más interesantes personalidades artísticas de su tiempo, Picasso pasó por casi todas las experiencias artísticas del modernismo y del postmodernismo; recibió en un lapso de tiempo relativamente breve (1898-1904) influencias de casi todos aquellos artistas algo mayores que él que buscaban nuevos caminos para el arte, y con este bagaje que él refundió en una genialidad única marchó a París, donde fue, como muy bien ha visto el profesor norteamericano Joseph Phillip Cervera, «el mejor producto del Modernismo y de la Renaixença catalana», y por tanto la aportación más directa de estos movimientos a las corrientes artísticas internacionales.

EL «NOUCENTISME»

Sus inicios

La inusitada inquietud de la joven generación artística y el alto nivel de calidad de sus miembros hacían concebir amplias esperanzas de lograr no sólo la consolidación de una importante escuela propia sino de que a través de ella Cataluña pudiera pasar de foco local del arte europeo a ser foco de primera magnitud, como, tras el inalcanzable París, eran los de Noruega —con Munch y Vigeland—, Bélgica —con Ensor, Minne, Van Rysselberghe o Degouve de Nuncques—, Escocia —con la escuela de Glasgow—,



Inglaterra —con Beardsley o Crane—, etc., siendo muchos de estos focos bien conocidos y admirados por los intelectuales y artistas catalanes.

Dos fueron las posturas de los intelectuales que supieron advertir plenamente la gran fuerza e importancia de aquella generación joven. Una fue la de aconsejar a los artistas que se fueran al extranjero puesto que la sociedad local no los apoyaba ni los apoyaría: era la postura representada por el clarividente crítico e inquieto pintor modernista Sebastià Junyent. Era una posición pesimista y bien intencionada, originada por la amargura de quien desde un plano de relevante significación veía hundirse en el vacío de un ambiente indiferente los esfuerzos de unos jóvenes excepcionales y esfumarse su ideal de ver convertirse Barcelona en una «moderna Atenas».

La otra postura era de signo totalmente distinto: alentar a aquellos artistas para que prosiguieran su obra y cohesionaran la escuela pictórica que había de ser tan necesaria en una Cataluña normalizada y pujante. Era la postura defendida, se puede decir que en solitario, por Eugeni d'Ors ya en los años previos a la aparición de su *Glosari*. Esta postura era ya, en 1904-1905, el germen del Noucentisme.

Eugeni d'Ors (1881-1954) es la figura clave del momento artístico. Pese a ser un dibujante con personalidad y un caricaturista agudo pero nunca vulgar, no fue como práctico del arte sino como teórico que destacó en unos momentos de alarmante crisis artística en todos los órdenes: desde el vital de los propios artistas no aceptados por la sociedad, hasta el económico del general descenso de las compras de cuadros y esculturas después del auge de la etapa modernista, con la consiguiente disminución del número de exposiciones en Barcelona. Ors dio un aldabonazo de efectos sorprendentes con su actitud personalista, mitificante y contagiosa. La aparición de aquel joven que ya había sorprendido por su artículo *La fi d' Isidre Nonell* en 1902, en la revista «Pèl & Ploma», por su tono conceptuoso y literario, su seguridad y su sumisión

pronto declarada a la línea política del líder catalanista Prat de la Riba, fue un fenómeno insólito y desencadenante de un nuevo modo de enfocar las artes plásticas y los fenómenos culturales en general.

Las posibilidades de los postmodernistas de conseguir emprender una acción conjunta parecieron por un momento bien encaminadas. Fue en 1904 cuando Mir, Nonell, Picasso, Pidelaserra, Nogués, Ysern, los Oslé, Fontbona, Gargallo y otros como Sebastià Junyer Vidal, Xiró, Bori y Planelles, se unieron en una «Associació de Pintors i Escultors Catalans» guiada por un Sebastià Junyer Vidal aún no descorazonado, y cuya mayor trascendencia fue precisamente la eufórica salutación que les dirigió Ors desde «El Poble Català», el periódico del catalanismo progresista. En este texto Ors saludaba a los «innovadores jóvenes —traduzco— a los que la dispersión y el aislamiento dejaban ineptos para lo que podríamos llamar, con una sonrisa, *obra de defensa y de evangelización*».

La Associació, sin embargo, fue efímera y no llegó apenas a cumplir con su objetivo más inmediato: la celebración de una exposición conjunta que si se realizó, lo fue, en abril de 1905, limitada a seis miembros, que eran el grupo central de «El Rovell de l'Ou» —Fontbona, Pidelaserra, Nogués e Ysern—, más Junyer Vidal y Joaquim Torres García, que no figuraba en la primitiva lista de miembros.

La acogida a esta exposición, diría que conscientemente suicida y hecha con la voluntad de provocar al público apático y a la crítica, fue, como era de esperar, hostil y significó la causa inmediata de la retirada temporal de Pidelaserra y Nogués, de la emigración definitiva de Ysern a París y del proceso hacia un total desequilibrio psíquico de Fontbona.

La existencia de artistas como ellos, sin embargo, había dado sus frutos ayudando a desvelar la idea, luego obsesiva, de Ors de lograr conjuntar un movimiento cultural renovador específicamente catalán, que desde principios del año siguiente empezó a llamar Noucentisme desde su

tribuna diaria del *Glosari* en «La Veu de Catalunya».

Aquel año 1906 ha sido considerado por todos los historiadores de la cultura como verdaderamente decisivo. Fue el año en que también aparecieron los libros *La nacionalitat catalana* de Enric Prat de la Riba, *Els fruits saborosos* de Josep Carner y *Horacianes* de Costa i Llobera, que representaron, en los campos de la política el primero y de la poesía los otros dos, hitos básicos de un nuevo camino. Asimismo el 1906 fue el año de la celebración del primer «Congrés Internacional de la Llengua Catalana».

El nacimiento del Noucentisme —estilo del mil novecientos como el Cuatrocentismo italiano había sido el del mil cuatrocientos— no estuvo condicionado por otra cortapisa que la que significaba su adscripción a una novedad creativa.

Ors, con un curioso sentido del proselitismo, se dedicó en los primeros años de existencia del Noucentisme a conceder «nombramientos» de noucentista a diversos artistas, intelectuales y personajes de todo tipo. En estos nombramientos, proclamados a través del *Glosari* diario, se patentiza el carácter ampliamente ecléctico del Noucentisme inicial. Ors perseguía el clasicismo, es cierto, pero éste no era para él un nuevo academicismo neoclásico sino una actitud estéticamente progresista destinada a apoyar la imagen de un movimiento cívico catalanista y constructivo.

Así, pues, los primeros artistas que fueron nombrados noucentistes el mismo año 1906 nada tienen que ver con el clasicismo que a posteriori se ha tomado como característica esencial del movimiento. Eran Ismael Smith y Feliu Elias.

Ismael Smith (1886-1972), escultor y dibujante, era ya un hombre de la nueva generación. Entre él y los Nonell, Mir y Nogués van trece años de diferencia. Smith representaba una ironía preciosista muy personal, patente en sus agudos retratos, en sus grupos escultóricos refinadamente grotescos o en el dandismo de algunas de sus figuras. Marchó pronto a los Estados Unidos donde viviría hasta

su muerte desconectado en absoluto del ambiente artístico catalán (fig. 235).

Feliu Elias, de signo totalmente distinto, merecerá mención aparte más adelante.

Ors siguió nombrando noucentistes, pero ni Josep Maria Sert, nombrado en 1907, ni Oleguer Junyer, nombrado en 1908, responden aún al tipo que se ha venido considerando arquetípico de la estética del movimiento. Es en este año 1908 cuando aparecen en la nómina «oficial» orsiana los nombres de Pere Torné Esquius y de los hermanos Clarà, que ya responden más a la visión consagrada del Noucentisme.

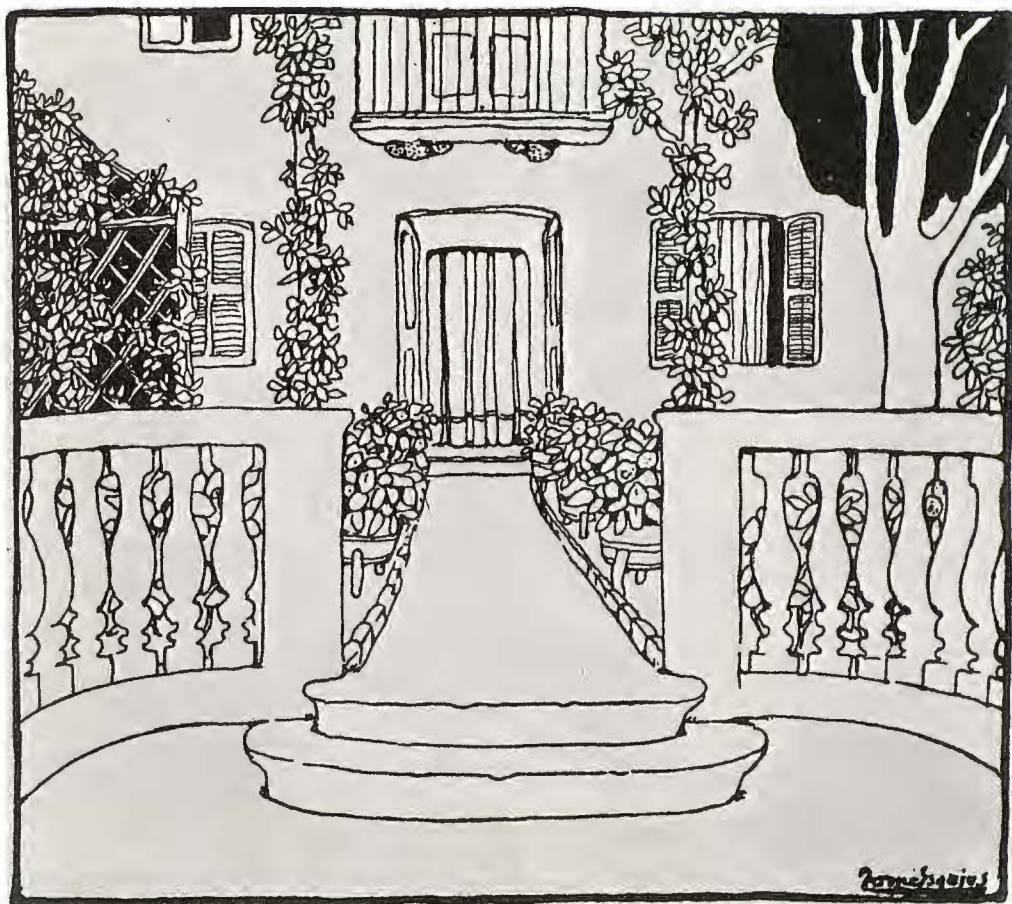
Pere Torné Esquius (1879-1936) fue el dibujante y el pintor de la placidez nítida y amable de los rincones domésticos catalanes (fig. 236) que se recogen en su libro *Els dolços indrets de Catalunya* (1910). De los Clarà, Joan (1875-1958) es el escultor de los niños, con poca trascendencia posterior, y Josep sería, como se verá, el más importante escultor clasicista de este lado de los Pirineos, aunque cuando Ors lo nombró noucentista aún esculpía dentro de la influencia rodiniana.

Con todo, el Noucentisme no se limita a ellos, como se ha visto, sino que Ors los incorpora como unos representantes más del amplio espectro de las posibilidades del momento.

En definitiva el Noucentisme en estos momentos era la sección cultural de un frente común, la Solidaritat Catalana, creada en 1906 como amplia coalición de los partidos catalanes con la sola excepción importante del lerrouxismo.

La Solidaritat fracasó en 1908 por falta de verdadera unidad interna, y también la falta de unidad mermó las posibilidades del Noucentisme en 1908 a raíz, como se verá, del segundo número de la revista «Papitu». La idea orsiana de un Noucentisme unitario se resquebrajaba, pero de hecho el concepto de Noucentisme ya estaba en marcha y, por encima de las divergencias de las facciones, una cierta unidad —la derivada del común catalanismo—, robustecida por la existencia de algún gran artista que participaba de la

236. Pere Torné Esquiús. Ilustración de «Els dolços indrets de Catalunya», libro prologado por Joan Maragall



237. Joan Junceda. Ilustración de «Lau o les aventures d'un aprenent de pilot», de Carles Soldevila



savia de las dos tendencias más caracterizadas, obligan a definir el movimiento en toda su complejidad: básicamente porque el Noucentisme hay que verlo, ya por la intención fundacional, como el arte de toda una generación comprometida directa o indirectamente con la tarea de ayudar al resurgir total de Cataluña.

El Noucentisme crítico

Feliu Elias (1878-1948) se dio a conocer, con su pseudónimo de Apa, como caricaturista del semanario político-humorístico del partido Lliga Regionalista «Cu-Cut!». Ors elogió con su peculiar manera la constructiva agresividad del nuevo dibujante y lo nombró noucentista. Era Elias el segundo artista que recibía tal calificativo del fundador de la «orden», en el mismo año fundacional del *Glosari*. Elias cultivaba ya entonces como pintor un realismo claro y sincero.

El 1908 creó la revista «Papitu» y aglutinó a su alrededor a los nombres más destacados de la joven generación artística e intelectual catalana. El propio Ors saludó entusiásticamente el anuncio de la aparición de la revista, que empezaba a dar cuerpo a la formación de una cohesionada generación noucentista. Él mismo colaboró en los primeros números, pero muy pronto se advirtió claramente que había dos posturas políticas en la redacción, siempre sin embargo dentro del catalanismo: la Lliga y el Centre Nacionalista Republicà.

Joan Junceda (1881-1948), habilísimo dibujante e ilustrador (fig. 237), que pese a su carácter apacible ya había causado una de las crisis políticas más graves de la Cataluña contemporánea al publicar en 1905 en «Cu-Cut!» una caricatura antimilitar que provocó las iras castrenses y consiguientemente la Ley de Jurisdicciones, provocó también el enfrentamiento ideológico en el seno de «Papitu» con un chiste, publicado en el número dos, que la Lliga consideró ofensivo.

Los de la Lliga: Ors, el poeta Josep Carner y el propio Junceda abandonaron la re-



vista ante las reacciones encontradas que el asunto levantó. Ismael Smith se les unió. Por otra parte, Feliu Elias, como director de «Papitu», fue vetado como colaborador de «Cu-Cut!».

Apa, en un artículo de despedida que dedicó a Ors, se lamentaba de la defección de quien —traduzco— «esperábamos toda una edificación y un pensamiento ágil e incluso directivo».

Desde entonces «Papitu» se convertía en el portavoz satírico de los catalanistas de izquierda y con ello el Noucentisme quedaba formalmente dividido. Sin embargo, por encima de divergencias políticas, estéticamente en uno y otro bando el Modernismo seguiría siendo un objetivo común a combatir. En el semanario no sólo se satirizarían las obras de los arquitectos modernistas oficiales, como Pere Falqués —uno de los blancos predilectos de las ironías de la revista—, sino que llegaban incluso a menudo a hostigar los nombres más prestigiosos de la arquitectura: Gaudí y Domènech i Montaner.

«Papitu» se convirtió en el aglutinante y continuador de la generación artística postmodernista. Fueron colaboradores del semanario Nonell, Canals, Gargallo, Joan Colom (1879-1969) —independiente de notable calidad—, Pidelaserra y Nogués, que hallaron en sus páginas, como dibujantes, la acogida que como pintores o escultores les costaba hallar en las galerías. En «Papitu» consiguieron sintonizar directamente con un público amplio y popular. Junto a ellos aparecía una nueva generación, de cuyos miembros ya se hablará después: la integrada por los Labarta, Aragay, Humbert, Mompou, Junoy.

La vida de «Papitu» fue larga —se publicó hasta 1937—, pero la de aquel «Papitu» acabó en realidad en 1911 con la conversión de la revista en una publicación eminentemente erótica y el cambio de rumbo hacia objetivos más comerciales, circunstancias que determinaron una casi total renovación del equipo de colaboradores.



Con esta revista sin embargo no moría la línea realista y crítica del Noucentisme. Feliu Elias siguió animando con fuerza esta tendencia a través de «Picarol» (1912), «Revista Nova» (1914 y 1916) o «Vell i Nou» (1915-1921), y a su vez, al margen de sus actividades como caricaturista incisivo, desarrollaba una importante actividad de crítico en periódicos como «La Publicitat» y a través de diversos libros, lo que constituyó la base teórica más sólida del ala realista del Noucentisme.

La compleja personalidad de Feliu Elias se completa con sus actividades de pintor. Sus óleos, muy trabajados, glaciales y perfectos, reflejan objetos y rincones cotidianos con una depuración curiosamente paralela a la del neo-objetivismo europeo de los años veinte y muy especialmente de la «Neue Sachlichkeit» alemana, dándose la paradoja de que uno de los intelectuales catalanes más francófilos durante la primera Guerra mundial fuese a su vez uno de los más afines a ciertos aspectos de la cultura alemana: sus fuentes, como di-

bujante, hay que buscarlas en el «Simpli-
cissimus» de Munich, e incluso su pseudó-
nimo como ensayista, Joan Sacs, era la
catalanización del legendario personaje
germánico Hans Sachs (figs. 238, 239).

Su figura recta e intransigente, a menudo
francamente dura, influyó profundamente
en el ideario artístico de un amplísimo
sector del catalanismo de izquierda.

Junto a él la personalidad de su amigo
Xavier Nogués (1873-1941) adquiere un
relieve extraordinario en el arte de su
tiempo. Nogués, que había empezado
su carrera plenamente integrado en los
grupos artísticos postmodernistas, superó
la crisis de 1905-1906 y reapareció con mu-
cha mayor fuerza en 1909 a través de sus di-
bujos en «Papitu». No fue nunca un líder
como Ors o como Joan Sacs, o como
entre los pintores serían Nonell y luego
Sunyer, pero su obra, extraordina-
riamente autónoma, es la más representa-
tiva de todo el Noucentisme.

Nogués, dibujante, pintor, grabador e
incluso escenógrafo, realizó también, en
colaboración, escultura, cerámica y vi-
drios artísticos. Su arte es la síntesis más
perfecta de las inquietudes, a menudo di-
vergentes, del Noucentisme. Fue un rea-
lista crítico, pero tamizaba su crítica a
través de la ironía. Siendo uno de los
puntales de «Papitu», Ors le eligió para
plasmear el personaje arquetipo de su no-
vela *La Ben Plantada* —en cierta manera
el breviario del Noucentisme orsiano—,
pues Nogués había conseguido el clasi-
cismo que Ors reclamaba para el arte ca-
talán. Su arte, esencialmente popular,
nunca cae en la vulgaridad (fig. 240).

Creó en su serie *La Catalunya pintoresca*,
reunida en un libro (1919) prologado por
Joan Sacs, una amplia colección de es-
cenas populares que supo compaginar con
su visión alegórica e idealizada de una
Cataluña ideal en los murales del salón de
la casa Plandiura de Barcelona (1917) o en
los del despacho del alcalde de la ciudad
(1929; fig. 242). Como gran ilustrador
que fue, sus dibujos acompañaron textos
de escritores políticamente dispares como
Carner, Riba, Guerau de Liost, Cristòfor
de Domènech o Pere Quart.



Estilísticamente a Nogués se le puede encuadrar, pese a su total independencia, en un expresionismo que si bien algunos acertadamente lo han relacionado con el de Grosz, difiere de éste por su carácter no ofensivo. Nogués supo retratar fielmente a todo un pueblo, con sus miserias y pequeñeces, pero sin herirlo, y por ello su crítica era asumida por los propios criticados sin que con ello su arte se hermanara con el conformismo (fig. 241).

Fue extraordinario en la caracterización de sus personajes, y sus obras, aunque a menudo abigarradas, se basan en una precisa utilización del dibujo y en esquemas compositivos rigurosamente contruidos sin que por ello su obra pierda espontaneidad. Siempre conservó de sus años postmodernistas una clara tendencia a la simplificación arcaizante (fig. 227).

Tal vez su obra más representativa sea el conjunto de murales que realizó para la bodega de las Galeries Laietanes de Barcelona (1915, hoy repartidos entre diversas colecciones públicas y privadas), lugar de reunión de artistas e intelectuales y centro de promoción de empresas artísticas. Las Galeries Laietanes, herederas de la sala del *Faijanç Català*, se convirtieron en la sala de exposiciones noucentista por excelencia y en un ejemplo de concordia entre las diferentes facciones del movimiento, puesto que todos las frecuentaban o exponían en ellas gracias al tacto del marchante Santiago Segura.

«Les Arts i els Artistes»

A pesar del antagonismo surgido en el seno del Noucentisme en 1908 a causa del asunto del semanario «Papitu», existía, como se ha visto, un deseo de fondo de no romper la unidad del movimiento artístico de la nueva Cataluña.

La iniciativa más importante llevada a cabo para seguir realizando la labor conjunta ideal fue la fundación de una importante agrupación artística en la que participaran, sin distinción de tendencias, todas las individualidades destacadas del nuevo panorama artístico catalán.

La agrupación nació con el nombre de «Les Arts i els Artistes» en marzo de 1910. Su ambición era grande pues pretendía abarcar las actividades artísticas entendidas de la manera más amplia, y así al lado de los artistas plásticos figuraban también músicos y escritores.

El presidente fue el pintor Ricard Canals, el que había sido el más moderado y también el más internacional de los postmodernistas. En la junta directiva inicial, cuya nómina resulta ejemplar para demostrar la intención conciliadora que presidía la entidad en su fundación, figuraban por los pintores, aparte de Canals, Joan Colom, Feliu Elias, Isidre Nonell e Ivo Pascual (1883-1949), honesto paisajista que con su entusiasmo tuvo un importante papel en la supervivencia y éxito de la asociación. Por los escultores figuraban en la junta Pau Gargallo, Miquel y Lluçia Oslé e Ismael Smith, por los músicos Jaume Pahissa —primer noucentista absoluto en la lista de las investiduras orsianas, que paradójicamente aparece a menudo encasillado en el Modernismo— y Cristòfor Taltabull —también noucentista oficial desde 1907—, mientras que por los escritores figuraban Jaume Bofill i Mates —el lírico poeta que se firmaba Guerau de Liost, que llevó a cabo asimismo una notable labor de político afiliado a la Lliga Regionalista y después a Acció Catalana—, Josep Carner, Eugeni d'Ors, Francesc Pujols y el humorista Ramon Reventós.

La ambición de abarcar todas las artes tuvo que ser pronto abandonada y «Les Arts i els Artistes» quedó simplemente como una agrupación de pintores y escultores que se manifestaban a través de periódicas exposiciones colectivas de sus miembros.

Un papel importante en la formación de la entidad lo jugó el ya citado marchante Santiago Segura, en cuyos locales del *Faijanç Català* prácticamente nació la agrupación.

Fue pues en el *Faijanç Català* donde en 1910 se celebraría la primera exposición conjunta. Aparte de los nombres que integraban la junta directiva, participaron

en aquella inaugural histórica otros artistas de las diversas tendencias postmodernistas y noucentistas como Manuel Ainaud, Alexandre de Cabanyes, Pere Ysern, Sebastià Junyer Vidal, Francesc Labarta, Joaquim Mir, Xavier Nogués, Rafael Martínez Padilla, Nicolau Raurich, Enric Casanovas, Josep Clarà y Joan Borrell i Nicolau.

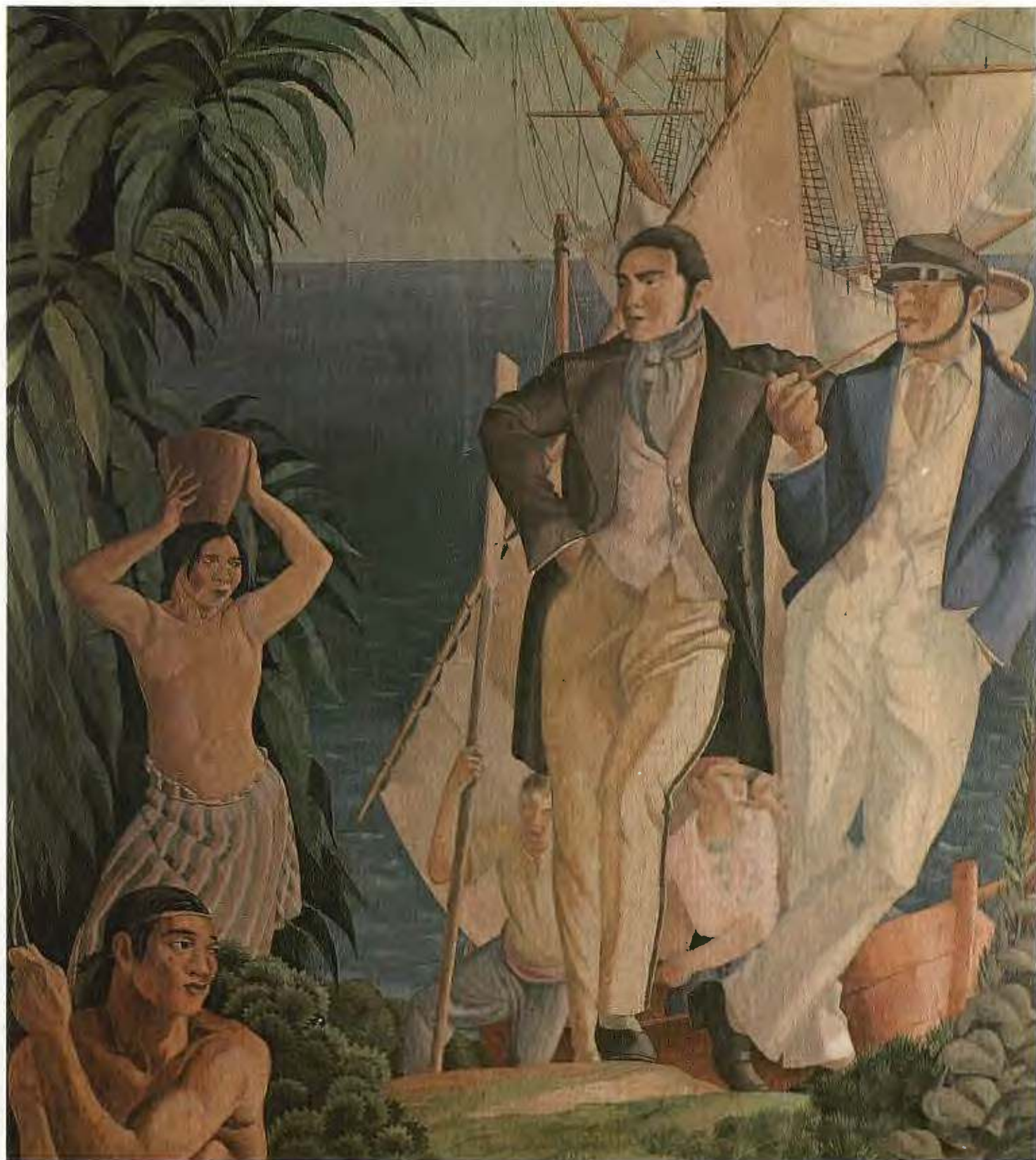
Así como la «Associació de Pintors i Escultors Catalans» cinco años antes no había tenido la continuidad entonces deseada por Ors, ahora «Les Arts i els Artistes» habían de convertirse en una agrupación de gran trascendencia posterior y sin duda la que siempre aglutinaría los esfuerzos comunes de los artistas noucentistas. Sus exposiciones se desarrollaron hasta 1936, año en que celebró su exposición número XXI, y durante este tiempo fue aumentando la nómina de socios con artistas que, en buena parte, procedían de otras asociaciones más jóvenes que se fundieron en ella, ayudando así a configurar una imagen dinámica y cambiante dentro de la tónica general del nuevo clasicismo pretendido en el momento fundacional del Noucentisme por Eugeni d'Ors.

El «Almanac dels Noucentistes»

En febrero de 1911 se editó una publicación significativa, el *Almanac dels Noucentistes*. Era el año de la creación de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans, destinada a fijar las normas ortográficas del catalán y a elaborar un diccionario general y una gramática normativa; era el año también de la aparición de la novela de Eugeni d'Ors *La Ben Plantada*. Barcelona preparaba asimismo en aquel año la VI Exposició Internacional d'Art, segunda de las grandes exposiciones barcelonesas del siglo xx, empresa no propiamente noucentista pero sí representativa de la capacidad de la ciudad para organizar un certamen de aquella magnitud.

El *Almanac*, pulcramente editado por Joaquim Horta, era según palabras de

242. Xavier Nogués. «L'aventurer i el capità». Pormenor de un plafón mural. Despacho del Alcalde, Ayuntamiento de Barcelona



Ors, su promotor, la «muestra de la unidad espiritual de una generación». Así el *Almanac* era una nueva declaración pública de la amplitud del término Noucentisme. Allí se recogían trabajos literarios y obras gráficas de nombres aparentemente tan dispares como Josep Clarà, August Pi i Sunyer, Ricard Canals, Eduard Marquina, Xavier Nogués, Xènius, Josep Carner, Josep Aragay —director artístico de la publicación—, Francesc Cambó, Isidre Nonell, Ramon Reventós, Pablo Picasso, Tomàs Carreras Artau, Rafael Masó, Pau Gargallo, Francesc Pujols, Josep Pijoan, Ismael Smith, Josep Lleonart, Josep M.^a López-Picó, Pere Torné Esquiús, Guerau de Liost, Pere Coromines, Joaquim Folch i Torres, Joaquim Mir, Joan Llongueres y Joaquim Torres García, por no citar más que los más relevantes. Junto a ellos, como homenaje especial, figuraban textos de Homero y de Goethe.

Así, los postmodernistas Canals, Nogués, Nonell, Picasso, Gargallo y Mir se integraban indudablemente, por voluntad propia y del recopilador, en el concepto de Noucentisme.

La ausencia de Feliu Elías, detalle ostensible, ha de ser tomada como una cuestión meramente personal entre él y Ors, que no afecta sin embargo a la concordia entre unos y otros por cuanto varios relevantes colaboradores de «Papitu» —manzana de la discordia del Noucentisme— no faltaron a la cita. A propósito de esto hay que señalar que Feliu Elías seguía ligado a empresas comunes noucentistas: así lo vemos ilustrando las *Ínfimes cròniques d'alta civilitat* (1911), recopilación de glosas a la manera de Ors publicadas en Terrassa por Joan Llongueres en un volumen prologado por el propio Ors. Cuatro años más tarde, por otra parte, la edición del *Glosari* orsiano de 1915 aparecería con una portada de Apa, lo que indica que el divorcio entre ambos líderes no fue definitivo.

El Noucentisme políticamente seguía siendo un frente común ante el lerrouxismo, la tendencia política promovida en Barcelona por Alejandro Lerroux para mer-

mar la fuerza del catalanismo apelando a la masa obrera inmigrada. El partido de Lerroux, único grupo político importante que se había opuesto a la Solidaritat Catalana, seguía siendo el blanco de los dardos noucentistas cuando en el banquete celebrado en marzo para festejar la aparición del *Almanac* se censuró públicamente la actitud de la mayoría lerrouxista en el Ayuntamiento, que había retirado las pinturas que Torres García realizara antes para el despacho del jefe de Hacienda siendo éste Pere Coromines.

El *Almanac dels Noucentistes*, cuidado y perfecto, venía a ser un ejemplo tangible del mito de la «obra bien hecha» que Ors predicaba, mito que ha pasado a ser una de las características definitorias del concepto de Noucentisme. No se trataba simplemente de militar con entusiasmo en el catalanismo estético o cultural, había que hacerlo con absoluta competencia.

La exposición Sunyer de 1911

Pertenciente cronológicamente a la generación postmodernista, Joaquim Sunyer (1874-1956) fue compañero de curso en la Llotja barcelonesa de los miembros de la «Colla del Safrà». Cultivó en la primera mitad de la década de los 90 un paisajismo muy próximo al de ellos, con los que tal vez coincidiera en alguna de sus salidas conjuntas. La temática popular y documental de la clase obrera también le atrajo, y como sus compañeros de generación el viaje a París —emprendido en 1896— forma parte importante también de su trayectoria.

Contra lo sucedido a la mayoría de postmodernistas, en Sunyer la etapa de París no se limitó a un contacto enriquecedor pero breve sino que fue una estancia de más de doce años, durante la cual se integró plenamente en el mundo artístico parisense ilustrando libros y exponiendo con éxito entre los ambientes renovadores. Sunyer se integraba pues de lleno en las corrientes postimpresionistas y, marchandado por Henri de Barbazanges —marchante también de artistas como





Despiau o Dunoyer de Segonzac—, supo hacerse un nombre que desde Barcelona era conocido aunque aureolado por la lejanía.

Sunyer estaba pues completamente al margen de la vida artística catalana y para él la etapa del postmodernismo fue sólo una cierta identidad formal con el arte de sus representantes sin llegar nunca a integrarse realmente en aquel contexto de importancia tan crucial para la evolución del arte catalán.

Sin embargo las circunstancias cambiaron. Aún en París, Sunyer empezó a acusar un cambio de estilo, una aproximación a la serenidad mediterránea que los postmodernistas más caracterizados habían dejado al margen. La visita que hizo a Sitges, su villa natal, en la Cataluña ya noucentista, influiría sin duda en desvelarle un nuevo camino del arte. También su contacto con Ors en París en 1909 sería, lógicamente, un factor importante en su «conversión».

Su exposición en las galerías barcelonesas *Faiang Català*, inaugurada el 10 de abril de 1911, adquiere dimensión de acontecimiento histórico por la oportunidad, tal vez inconsciente, de su celebración. Sunyer, rodeado ya de un vago sunyerismo incipiente a nivel de entendidos, se presentaba cuatro meses después de que el líder de la pintura noucentista, Isidre Nonell, hubiera muerto. Entonces las sesenta obras de la exposición Sunyer significaron en cierta manera para su autor un relevo no sólo en el liderazgo de la pintura catalana sino en una nueva y definitiva orientación del Noucentisme pictórico hacia una estética ya decididamente mediterránea.

Pese a que en la exposición figuraban varias obras del ya cerrado período postimpresionista —o postmodernista— del pintor, dominaban claramente las del nuevo estilo. Sunyer se había centrado ahora en una temática bucólica o idílica: personajes puros en su desnudez laborando u holgando frente al mar o entre una suave orografía identificable con las zonas costeras catalanas del Maresme o de Sitges, apacibles rebaños de corderos y grupos

245. Joaquim Sunyer. *Retrato de Maria Llimona*. Museo de Arte Moderno, Barcelona



246. Aristides Maillol. *Mujer con sombrilla*. Musée National d'Art Moderne, Paris



de golondrinas y perros, también barcas en playas calmadas, flores, masías. Era la temática que por ejemplo un Henri Manguin —estricto contemporáneo suyo parisiense— cultivaba también junto al Mediterráneo en la provenzal villa de Saint-Tropez, tras su etapa *fauve*. Era el reflejo de lo que Rafael Benet ha calificado, refiriéndose en concreto al Renoir maduro, como «la alegría serena de un arte intemporal, un arte de tradición, vinculado al viejo mundo mediterráneo». Era la *joie de vivre* —detectada por Gaziell en Sunyer— que habría de pintar años después el Picasso de Antibes.

En todos estos artistas citados la forma era distinta, pero el fondo era el mismo. Sunyer, por su parte, adoptaba un vocabulario de extremada sencillez que ya no abandonaría en su vida; un vocabulario

algo primitivista o arcaizante, enmarcado en una composición estructurada según modelos cezannianos que en los años siguientes a la histórica exposición se haría más ostensible aún.

Entrando en consideraciones subjetivas, tal vez se podría argumentar que Sunyer, con ser un gran pintor, no tenía la fuerza ni la dimensión genial de Nonell; e incluso cabría pensar que algún otro artista como Xavier Nogués, desde la perspectiva histórica, tiene una dimensión más ampliamente representativa que él dentro del Noucentisme; sin embargo, el impacto que representó aquella exposición del *Faianç Català* en aquel momento no lo habían igualado ni Nogués —entonces aún en trance de plena reaparición—, ni ningún otro artista. Ello se debió en buena parte también al saludo entusiasta

con que la exposición Sunyer fue recibida por el intelectual más prestigioso de Cataluña, Joan Maragall, que en la revista «Museum» escribió un artículo magistral —*Impresión de la exposición Sunyer*— capaz por sí solo de consagrar a un artista.

Lo que Maragall vio en Sunyer fue precisamente lo que el Noucentisme necesitaba: «una sensación de catalanidad», la obra de «un artista genuinamente catalán».

Una obra sentaba Maragall como paradigma del nuevo estilo, la *Pastoral*, que se convirtió por ello en la obra típica de Sunyer y del Noucentisme, y que, adquirida por Cambó pasó de sus herederos a la colección del hijo del poeta, Joan Antoni Maragall (figs. 243, 245).

En las propias palabras del gran escritor modernista que supo consagrar aquella

pieza noucentista, la descripción de la *Pastoral* tiene una exacta resonancia: «Así llegué delante de aquella *Pastoral*, donde me pareció ver resumida, aclarada y sublimada toda la obra del artista. Me pareció encontrarme en una encrucijada de nuestras montañas, de estos montículos tan característicos de nuestra tierra catalana, áspera y suave al mismo tiempo, simplemente enjuta como nuestra alma. [...] Y como sucede siempre que tenemos una sensación así fuerte de un paisaje, que sentimos en seguida la misteriosa afinidad de nuestra naturaleza con la de la tierra y empezamos a amarla con voluntad creadora, y quisiéramos que se hiciera cuerpo de mujer, y ya nos lo parece, para crear en ella, he aquí que de pronto la mujer aparece en nuestra imaginación, y, si somos artistas, aparece en la realidad de nuestra obra. He aquí la mujer en la *Pastoral*, de Sunyer: es la carne del Paisaje: es el paisaje que, animándose, se ha hecho carne. Aquella mujer, allí, no es una arbitrariedad, es una fatalidad: es toda la historia de la creación; el esfuerzo creador que produjo las curvas de las montañas no puede detenerse hasta producir las curvas del cuerpo humano».

Con la exposición Sunyer el Noucentisme cambió de rumbo. La primitiva enunciación, tipificada en el postmodernismo de los Nonell, Mir, Canals, etc., y consagrada en el *Almanac*, cedía su hegemonía a otra concepción, también vislumbrada en el mismo *Almanac*, la serena, arcaizante, mediterránea y en ocasiones clasicista; enraizada, no hay que olvidarlo, en algunas de las más ostensibles características de la facción arcaizante del postmodernismo.

La escultura clasicista, encarnación de «La Ben Plantada»

Si bien la frontera política que separó Cataluña en dos, a raíz del Tratado de los Pirineos en 1659, dificultó grandemente la cohesión entre ambas partes al apartar las comarcas del Rosellón, el Vallespir, el Conflent, el Capcir y media Cerdeña



del resto del país, una acusada hermandad cultural unía las dos ramas del tronco común en varios aspectos.

Esta voluntad de hermandad se hacía extensible desde la Renaixença, en pleno siglo XIX, a la cultura provenzal con los intercambios de visitas de intelectuales catalanes y provenzales, encabezados los primeros por Víctor Balaguer y los segundos por Frederic Mistral. Este apoyo recíproco catalán-occitano, aunque a nivel más de intelectuales que del pueblo en general, sirvió para poner las bases de una cultura mediterránea de escasa infraestructura política pero de importante entidad en el siglo XX, cultura plenamente diferenciada de las culturas centrales española y francesa y avalada por sorprendentes coincidencias y afinidades espontáneas. El papel que jugaría en esta dinámica la Cataluña francesa como «tierra de nadie», o mejor como «tierra de todos», fue y seguiría siendo notable. La formación espontánea en Ceret (Vallespir) de un importantísimo foco artístico ya en los albores del vanguardismo o la triunfal visita a Barcelona en 1921 del mariscal francés Josep Joffre, nacido en el Rosellón, son claros indicios de la continuidad de esta actitud comunitaria.

En la conformación de la escultura catalana más representativa del Noucentisme tiene una gran importancia la Cataluña francesa personificada por el gran escultor de Banyuls de la Marenda Aristides Maillol (1861-1944).

Atraído en principio por el potente foco parisiense, Maillol pasó en los inicios de su carrera por etapas en las que dominó sobre él la influencia de los *nabis* en pintura (fig. 246) —arte que también practicó— y de Rodin en escultura. El hallazgo consigo mismo hay que situarlo aproximadamente en el momento del cambio del siglo. En el área mediterránea del estado francés había tomado forma un nuevo concepto del arte, distinto del caputulado desde París y avalado por algunos de los nombres más prestigiosos en el conjunto del arte galo, consagrados antes en la capital: la constructiva sobriedad del provenzal Cézanne o el cálido

hedonismo del último Renoir —definitivamente establecido en la Provenza—, ambos artistas tráfugas del Impresionismo, son los hitos sobresalientes de una amplia visión mediterránea hacia la cual Maillol, diríamos que por la fuerza de sus orígenes, se sintió irrevocablemente atraído.

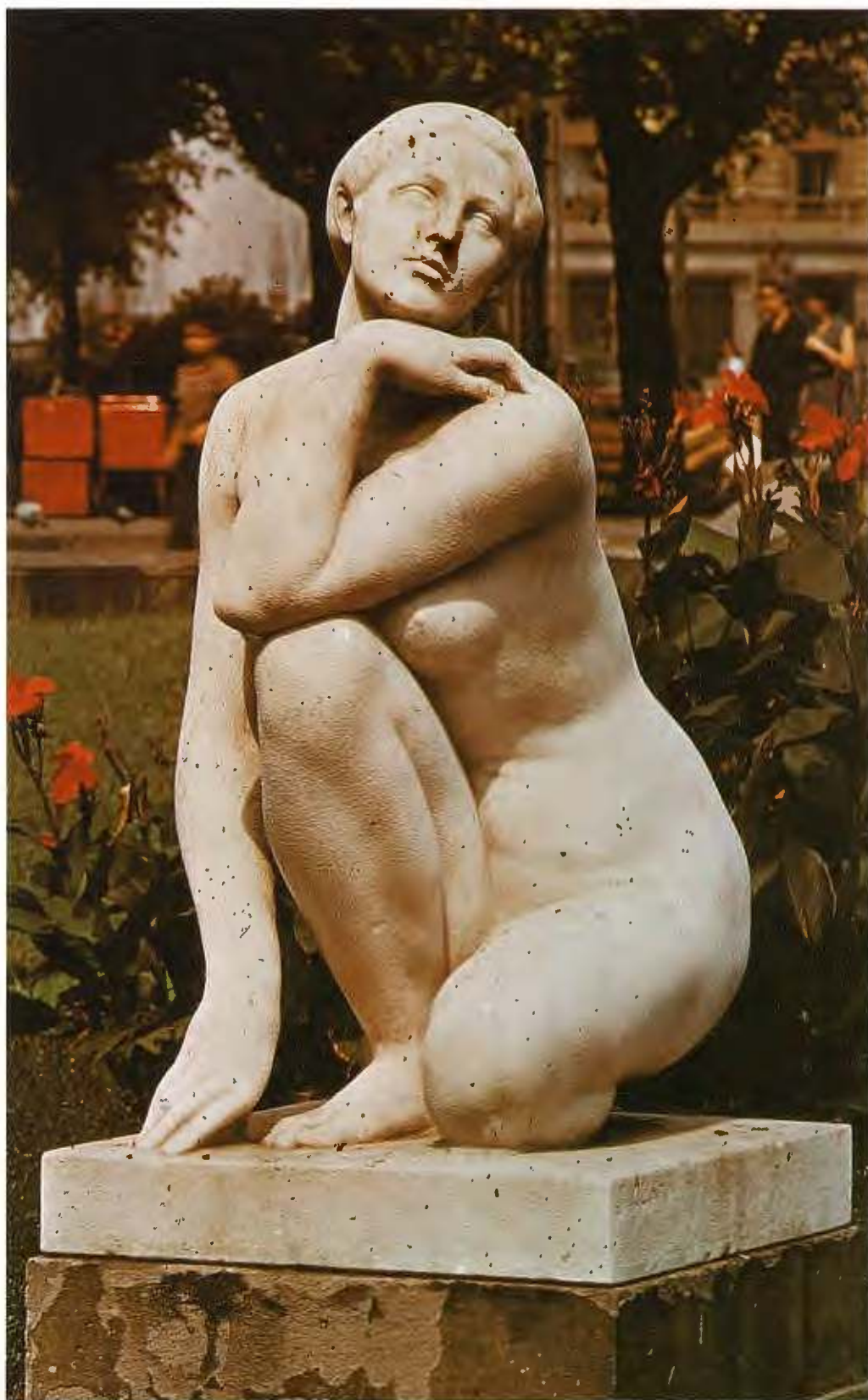
Maillol, catalán de Francia, iba a ser el gran escultor de este mediterraneanismo que los artífices internacionales, obnubilados por las clasificaciones conceptuales parisienses, no han acertado a detectar en su profunda significación, en su real magnitud y en su clara coherencia.

Cuando Maillol realizó en 1900, en una de las primeras obras de su nuevo estilo, una mujer sentada, robusta, reposada y perfecta, tituló significativamente a aquel desnudo *Mediterrània*, y con ella había esculpido no sólo la que tal vez sea su mejor obra, sino indiscutiblemente el programa estético de la escultura noucentista catalana.

Maillol, con *Mediterrània* y las numerosas obras que la siguieron, impuso internacionalmente, con la ayuda del marchante Vollard, un nuevo clasicismo, que si bien en Francia había tenido un precursor mal conocido en el bordelés Lucien Schnegg —si bien se mira otro occitano, aunque en este caso atlántico—, no se impuso por la fuerza de un gran artista hasta él. Es un clasicismo evidentemente enamorado de la escultura griega aunque, eso sí, declaradamente antipraxiteliano. Se puede precisar que más que inspirarse en la escultura griega —estudiada a fondo en un viaje a Grecia en 1908—, y lejos de ser un neoclásico, Maillol llegó al clasicismo partiendo básicamente del modelaje sincero y directo del cuerpo de la mujer catalana, de la mujer mediterránea, que durante toda su larga vida fue su casi única fuente de inspiración (figs. 244, 247).

Como él, los principales escultores noucentistes de la Cataluña cispirenaica llegaron a un clasicismo similar después de pasar por una casi inevitable etapa de formación «nórdica».

El más completo de ellos fue Josep Clarà





(1878-1958). Surgido en el activo foco artístico ochocentista de Olot, Clarà estudió en Tolosa del Languedoc con Falguière entre 1897 y 1900, y pasó a París en ese año; allí en principio se sintió atraído por Rodin, que le fue presentado curiosamente por Maillol, cuya personalidad mediterránea, como se ha visto, estaba aún en formación. Tal vez por esto el faro espiritual de Clarà fue entonces el escultor parisiense y no el rosellonés. En el transcurso de la primera década del siglo la nueva tendencia mailloliana le influye progresivamente centrándose cada vez más en el desnudo femenino, cuyo paradigma es la mediterránea *Deessa* de 1909, posteriormente reinterpretada, que constituye su obra más divulgada, especialmente gracias a la versión existente en la plaza de Cataluña de Barcelona (figs. 248, 249).

Formalmente Clarà fue el escultor más representativo de aquel Noucentisme que habiendo empezado consagrando el refinado decadentismo de Ismael Smith, ahora encontraba su norte en el retorno a las raíces comunes de la cultura y la mitología latinas. Las sólidas diosas de Clarà son la versión plástica y tangible de la mujer arquetípica descrita por Ors como *La Ben Plantada*. Y justamente aquel Ors nombró noucentistes a Clarà y a su hermano Joan, sin saber por la lejanía —ambos hermanos estaban aún en París— cuál de los dos era el verdadero noucentista; la glosa del nombramiento estaba saturada de pasión por las nuevas esculturas recién conocidas, las que «si Barcelona fuera ya una verdadera Metrópolis —traduzco—, alzaría su blancura triunfante bajo nuestro sol, cerca del mar azul, en las ágoras o en los jardines, en vez de estar en el exilio, en el fondo de un lejano taller parisiense».

En las propias páginas de *La Ben Plantada* la escultura de Clarà aparece citada como arquetipo de la nueva catalanidad, junto a la obra de otros dos artistas, Joaquim Sunyer y Enric Casanovas.

Pese a todo, el Noucentisme de Clarà era más formal que profundo. Él era ante todo un artista triunfador, más cosmopo-

lita que catalanista e ideológicamente neutro: le daba igual hacer el monumento a los voluntarios catalanes de la guerra del 14, como el busto del presidente de la Generalitat Francesc Macià, como el monumento a los caídos nacionales de la guerra civil española. Por ello otros nombres menos fecundos están sin embargo íntimamente más ligados al compromiso moral que representó el Noucentisme.

Enric Casanovas (1882-1948), el otro escultor citado por Ors en *La Ben Plantada*, pasó también por una etapa juvenil rodiniana. Llegó, como Clarà, al mediterraneísmo en los años finales de la primera década del siglo xx y como aquél fue siempre fiel a su arquetipo escultórico propio, concretado en desnudos y cabezas de muchacha de factura más arcaizante (figura 250).

El escultor sin duda más comprometido con el espíritu del Noucentisme fue Esteve Monegal (1888-1970). Partiendo de la influencia de Ismael Smith, llegó al clasicismo a través de las orientaciones de Clarà, de quien fue discípulo en París (1911-1912). El suyo no fue sin embargo un clasicismo robusto o arcaizante sino delicado y muy eurítmico. Su mayor compromiso con el Noucentisme no era, con todo, por razones estilísticas sino por su postura personal: Monegal fue el escultor que participó en más iniciativas tendentes a la anhelada normalización de Cataluña. Con madura y apasionada precocidad proclamó sus ideas cívicas en diversas colaboraciones periodísticas, fue secretario del Cercle Artístic de Sant Lluç, planeó una Escola de Bells Oficis que en cierta manera sirvió para conformar la que su maestro Francesc d'A. Galí había de fundar y dirigir por cuenta de la Mancomunitat, escuela en la cual Monegal fue el titular de la asignatura de escultura. Su retirada en 1917, año de la muerte de Prat de la Riba, el político que garantizaba con su carisma personal la empresa noucentista desde la presidencia de la Mancomunitat, asocia su nombre exclusivamente a la época más brillante del movimiento (fig. 253).



Junto a ellos perpetuaron el canon mediterraneanista Joaquim Claret (1879-1965), cien por cien mailloliano, Josep Dunyach (1886-1957), buen retratista, y el más retórico Joan Borrell i Nicolau (1888-1951), mientras los malogrados Fidel Aguilar (1895-1917) y Josep Armengol (1891-1918) buscaban en la esquematización otros caminos noucentistes que la muerte prematura impidió encontrar. El preciosismo estilizado de Jaume Otero (1888-1945) venía a ser, por su parte, una continuación del estilo del emigrado Smith. El mediterraneanismo influyó prácticamente sin excepción sobre toda la generación noucentista de escultores. Tres grandes independientes son buena prueba de ello:

Manolo, Pau Gargallo y Julio Antonio. Manolo Hugué (1872-1945), tras una etapa de bohemia de abundante y popular anecdotario, marchó a París (1901) donde residió diez años. En esta etapa, de la que muy pocas obras se conocen, parece dominar en él un cierto simbolismo que al final da paso ya a la influencia de Maillol. A partir de 1910, establecido en Ceret, en la Cataluña francesa, marchandado por Kahnweiler, convivió con los muchos artistas que también se habían sentido atraídos por aquel pueblo: Picasso, Gris, Braque y varios otros que convirtieron a Ceret en la meca del Cubismo. Al lado de ellos, sin embargo, otros nombres no cubistas frecuentaron también Ceret: Su-

nyer, Derain, Dunoyer de Segonzac, Marquet, Matisse y evidentemente los artistas de la tierra: Maillol, Gustau Violet, Esteve Terrús...

Manolo —también pintor, de raigambre *fauve*—, hombre instintivo, de escasos planteamientos teóricos (figs. 254, 255), halló también la raíz de su tierra. Ésta no es sin embargo, en él, sólo la Venus mediterránea maillolesca, de la que da también a menudo su personal visión, sino especialmente tipos rurales o pintorescos, toreros, manolas, vistos por su espontánea ironía de catalán escéptico y vital, traducida plásticamente en pequeñas figuras y relieves de robustos y rudos volúmenes, síntesis de corrientes diversas.





Su personal amalgama de realismo y aspiración clásica se ejemplifica en la *Bacante* de 1934.

Pau Gargallo (1881-1934), nacido en Maella, en la franja de habla catalana de Aragón, ha de ser tratado especialmente en el capítulo dedicado a la escultura de vanguardia; sin embargo, su obra presenta una dualidad por la cual cabe referenciarlo también aquí (fig. 251).

Gargallo pertenece a la generación postmodernista. En sus inicios esculpió dentro del simbolismo modernista, que pronto abandonó para seguir caminos totalmente postmodernistas, ensayando fórmulas del simbolismo negro, arcaizantes o de un realismo brutal, que lo llevaron casi insensiblemente a la vanguardia de la escultura internacional de su tiempo. Ahora bien, paralelamente a sus múltiples ensa-

yos en hierro, Gargallo nunca abandonó la línea tradicional en otras obras. Su adscripción decidida al Noucentisme como empresa cultural viene marcada por su participación en la Escola Superior de Belles Oficis como titular de la cátedra de escultura en la que sucedió a Monegal, al tiempo que daba también su versión del desnudo femenino mediterraneanista en varias esculturas —entre las que destacó *Aguadoras* (1925)—, casi todas, paradójicamente, realizadas ya en París, tras su apartamiento de la cátedra barcelonesa en 1924 por su disconformidad con el nuevo régimen de la Dictadura.

El tercer hombre de esta tríada de grandes independientes es Antonio Julio Rodríguez Hernández (1889-1919), conocido por Julio Antonio. Mucho se ha especulado sobre la catalanidad del escultor;

hijo de un militar leonés y de una natural de Mora d'Ebre, nació allí y se formó en Tarragona y Barcelona. Su trayectoria, sin embargo, discurre al margen de la línea maestra del arte catalán de la época.

Siguiendo los destinos oficiales de su familia, vivió en Murcia y Almadén, donde iniciaría su serie de los recios *Bustos de la raza*. Marchó a Madrid (1907) y se relacionó con los miembros de la generación literaria del 98, varios de cuyos ideales compartió, como el afán de recorrer las tierras de Castilla. Pese a su escasa afinidad con el catalanismo, en su obra se registra una clara coincidencia con una de las principales características de la escultura noucentista: el anhelo de clasicismo, afirmado especialmente en su viaje a Italia, pensionado por la Diputación de Tarragona en 1909. Clasicismo que era



una consciente reacción contra el anecdotismo de la escultura oficial decimonónica, y que se patentiza en la obra más querida por el artista, el *Monumento a los héroes de Tarragona*, cuya relación formal con la escultura noucentista catalana es muy clara en la *Venus mediterránea* de 1912, primera realización definitiva de la figura central de aquel monumento (fig. 252).

La decoración del salón de Sant Jordi

La dimensión pública del Noucentisme, su ligazón estrecha con una concreta política oficial, tiene su plasmación más clara en el campo pictórico en la decoración mural del salón de Sant Jordi del palacio de la Generalitat de Cataluña.

Su autor fue Joaquim Torres García (1874-1949), una de las figuras más sugestivas del arte contemporáneo. Uruguayo de nacimiento, hijo de catalán, Torres García vivió la vida artística catalana desde 1891. Miembro de la generación post-modernista, actuó siempre a través de una actitud personal e independiente en el contexto artístico más vivo y renovador. En 1905 participó en la colectiva de la «Associació de Pintors i Escultors Catalans». Su real dimensión de gran figura no aparece —pese a los diversos trabajos de toda índole, incluso murales, que realizara antes— hasta después de un viaje a París y Bruselas en 1910.

El estilo de Torres, hasta entonces fluctuante entre la influencia de Steinlen, la adscripción a un realismo típicamente postmodernista y a un incipiente clasicismo, se concreta en estos años en un decidido clasicismo temático traducido en forma esquemática. *La Filosofía introducida al Parnàs com a XI musa*, friso presentado a la Exposició Internacional de Belles Arts de Barcelona de 1911, típico ejemplo de una nueva manera de expresarse, fue a parar a la biblioteca del Institut d'Estudis Catalans, la fundación cultural más ambiciosa de la administración Prat de la Riba.

Fue entonces cuando Torres García fue

257. Joaquim Torres García. *Naturaleza muerta*. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid



requerido por Ors, Clarà, el crítico Joaquim Folch i Torres y otros para que interviniera en la decoración del palacio de la Generalitat, sede de la Diputación provincial presidida por Prat. El fruto más espectacular de aquella intervención de Torres fueron los grandes frescos pintados en el salón de Sant Jordi del palacio. Torres, el hombre que, desdoblado en teórico, había escrito en la revista «Cata-

luña» que el ideal del artista catalán había de ser universalizar Cataluña, llevó a cabo su gran proyecto entre 1913 y 1918. Prat, que pasó de presidente de la Diputación a presidente de la Mancomunitat, se convirtió en su decidido valedor (fig. 256). En sus murales sobre la Cataluña eterna, la Edad de Oro de la Humanidad y las Musas del Parnaso, Torres desarrollaba un simbolismo clasicista enraizado en la

tradición de Puvis de Chavannes, pero técnicamente de factura muy simple: todo lo contrario de los exquisitos detallismos del simbolismo modernista. Los otros dos murales eran, uno de ellos, una extraña alegoría centrada por un gigante flautista, y el otro estaba constituido por motivos contemporáneos—obreros y burgueses en atuendo actual ante fábricas, un ferrocarril y un avión—; fueron muy dis-

cutidos y levantaron tales polémicas por lo insólito de su temática y por los antagonismos que provocaba el carácter atrabiliario del pintor, que a la muerte de Prat en 1917 le fue retirada paulatinamente la confianza por el nuevo presidente Josep Puig i Cadafalch, y el conjunto quedó incompleto.

Torres, que había escrito que «todo problema de arte tiene involucrado un problema de ética y un problema social», acusaba ya la influencia del vanguardismo que de manera tímida pero decidida había entrado en Cataluña traído por artistas extranjeros fugitivos de la primera Guerra mundial (fig. 257). El Noucentisme político, regido ahora por Puig, no aceptó la evolución de Torres y la consecuencia inmediata fue la ocultación de los murales tras amplios cortinajes.

La crisis del Noucentisme, provocada en aquel 1917 por la muerte de Prat y por un cúmulo de circunstancias sociopolíticas todas de gran transcendencia, afectó duramente la coherencia del movimiento. La consecuencia a corto plazo fue la emigración de artistas e intelectuales como Ors o el propio Torres García: el primero acabaría en Madrid y el segundo marcharía a Nueva York vía París, iniciando la etapa de su vida más conocida internacionalmente.

El Noucentisme como forma artística siguió existiendo, aunque mermado en sus posibilidades y, sobre todo, a partir de la instauración de la Dictadura de Primo de Rivera en 1923, falto del apoyo oficial que había potenciado su ascensión.

Una visión del arte de este tiempo no quedaría sin embargo completa sin referenciar otra tendencia que es oportuno mencionar en este punto por tener su conjunto más representativo precisamente en el propio salón de Sant Jordi del palacio de la Generalitat.

El nuevo régimen potenció, contra el Noucentisme hegemónico de la anterior etapa, un arte enormemente tradicional, tendente a la brillantez y a la ampulosidad. La síntesis de este arte en su versión pictórica es la nueva decoración del citado

salón, encargada a diversos artistas en 1926 por el presidente de la Diputación Milà i Camps, con el declarado propósito de que «nuestros artistas puedan dejar una obra conjunta, que señale el valor artístico de nuestra época», según las propias palabras del presidente. Para ello se concibió un conjunto de grandes pinturas de historia, género ya desterrado incluso de las muy conservadoras Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid.

Los autores de estas composiciones, pintadas al óleo sobre grandes telas pegadas sobre los frescos de Torres García, eran pintores representativos del arte *pompier* catalán aún muy activo en el campo del retrato e incluso de la pintura de género: Francesc Galofre Oller (1865-1942), Antoni Utrillo (1867-1944), Carlos Vázquez (1869-1944), Fèlix Mestres (1872-1933), Juli Borrell (1877-1957), Josep de Martí Garcés (1880-1932), Josep Maria Vidal-Quadras (1891-1977) y Francesc Galofre Surís (1900), a los que se añadían otros artistas que en etapas anteriores habían representado tendencias genuinas de su momento como Dionís Baixeras, Josep Mongrell o Josep Triadó, e incluso algún representante más o menos marginal de la generación postmodernista como Alexandre de Cabanyes (1877-1972) o Josep Maria Xiró (1878-1937), que tampoco pudieron superar el handicap de las limitaciones del encargo. Frente a ellos, algún otro artista invitado de primera línea —es el caso de Ricard Canals— rehusó colaborar en la empresa, en la que aparte de querer borrar la huella de la anterior administración, agraviaba a un gran colega, Torres García, al ocultar sus frescos más ambiciosos con las nuevas pinturas.

La Escola Superior de Bells Oficis

Una de las palabras clave del Noucentisme es *escuela*. La conciencia de que para normalizar el país era necesario emprender una profunda reforma pedagógica estaba fuertemente arraigada.

En el campo de las artes plásticas este

anhelo se concretó en la fundación de una Escola Superior de Bells Oficis, cuyo objetivo era el de formar personal apto para la dirección artística de los talleres y manufacturas de arte en el país.

El arte no tenía que ser un elemento extraño a las formas constructoras sobre las que se aplicara, ni tampoco un hecho anterior a ellas que les obligara a violentar su naturaleza material y constructiva, sino un elemento acusador, caracterizador de aquellas formas.

Así pues la Escola no pretendía formar artistas —oficialmente formados ya en la entonces decadente Llotja—, sino artesanos. Pese a ello, de sus aulas surgieron numerosos alumnos que se orientaron hacia la creación.

La estructuración de la Escola se basaba en la experiencia de la academia privada de Galí —que fue nombrado director y profesor de dibujo y colorido— y en su planificación intervino Monegal —que sería director de la cátedra de escultura—, autor de un proyecto de escuela similar.

La Escola fue creada por la Diputación de Barcelona el 18 de mayo de 1914 e inaugurada el 1 de octubre de 1915. Aparte los nombres citados, Joaquim Folch i Torres y Fèlix Cardellach dirigieron las otras dos asignaturas básicas: historia del arte y geometría descriptiva, perspectiva y sombras, respectivamente. Se impartían también cursos de cerámica (a cargo de Alexandre Bigot, Josep Aragay y Antoni Serra), carpintería (por Ramon Reventós), jardinería (por Nicolau M.^a Rubió), joyería (por Ramon Sunyer), tapicería (por Tomàs Aymat), así como realizaciones diversas canalizadas por el escultor Rafael Solanic.

Francesc d'A. Galí (1880-1965), el hombre clave, había pasado por una etapa juvenil modernista si bien en 1904 ya había expuesto algún paisaje de construida placidez. A los veintiséis años creó su escuela privada en la que tuvo por discípulos a arquitectos como Martinell, Bergós, Rubió i Tudurí, los hermanos Puig Gairalt, Reventós, dibujantes y pintores como Aragay, Mallol, Francesc Vayreda, Francisco Goitia, Mercadé, Benet, Ricart,



Miró, escultores como Monegal, el diseñador de jardines Mirambell, el gran coleccionista Lluís Plandiura, el crítico y ceramista Llorens i Artigas, etc. Maestro nato, Galí ejerció sobre ellos una gran fascinación, ejercitándolos mediante métodos distintos a los habituales y estableciendo una fuerte relación cordial entre él y sus alumnos. Partiendo de la base de que el arte no se puede enseñar, fomentó la práctica del tacto para que el alumno comprendiera la estructura de las formas.

Galí es uno de los elementos principales entre los integrantes del Noucentisme. Aparte de su obra pedagógica, su actividad creativa fue también muy notable, aunque como ha dicho uno de sus discípulos, Joan Bergós, pocos fueron entre ellos los que hicieron «galinismo», pues su sistema era el de desvelar la personalidad del alumno antes que inculcarle un estilo. En su escuela, además, la formación artística se complementaba con constantes sesiones espontáneas de diálogo sobre hechos culturales y cívicos —destacándose las lecturas comentadas del diario *Glosari orsiano*—, visitas a exposiciones y museos y excursiones.

En su obra personal Galí superó las corrientes postimpresionistas de los postmodernistas gracias a una breve pero intensa estancia en Italia que desveló su tendencia al mediterraneismo. Más que por sus óleos, en general poco ágiles, destacó por sus ilustraciones (*Les Monjoies*, de Josep Carner, 1912; *Primer llibre de poemes*, de Josep M.^a de Sagarra, 1914), murales (Central de Correos de Barcelona, 1928; cúpula del Palacio Nacional de Montjuic, 1929), carteles y dibujos diversos (figs. 258, 261). Muchas de estas actividades las reemprendió con nueva fuerza al regreso de su exilio inglés, tras haber sido director general de Bellas Artes de la República Española en 1938-1939, cuando paradójicamente en el otro bando ostentaba el mismo cargo otra gran figura del Noucentisme, Eugeni d'Ors.

Galí se caracterizó en su obra por un popularismo refinado, abarrocado y arcaizante, sólidamente construido, que en sus años de madurez derivaría hacia una poé-



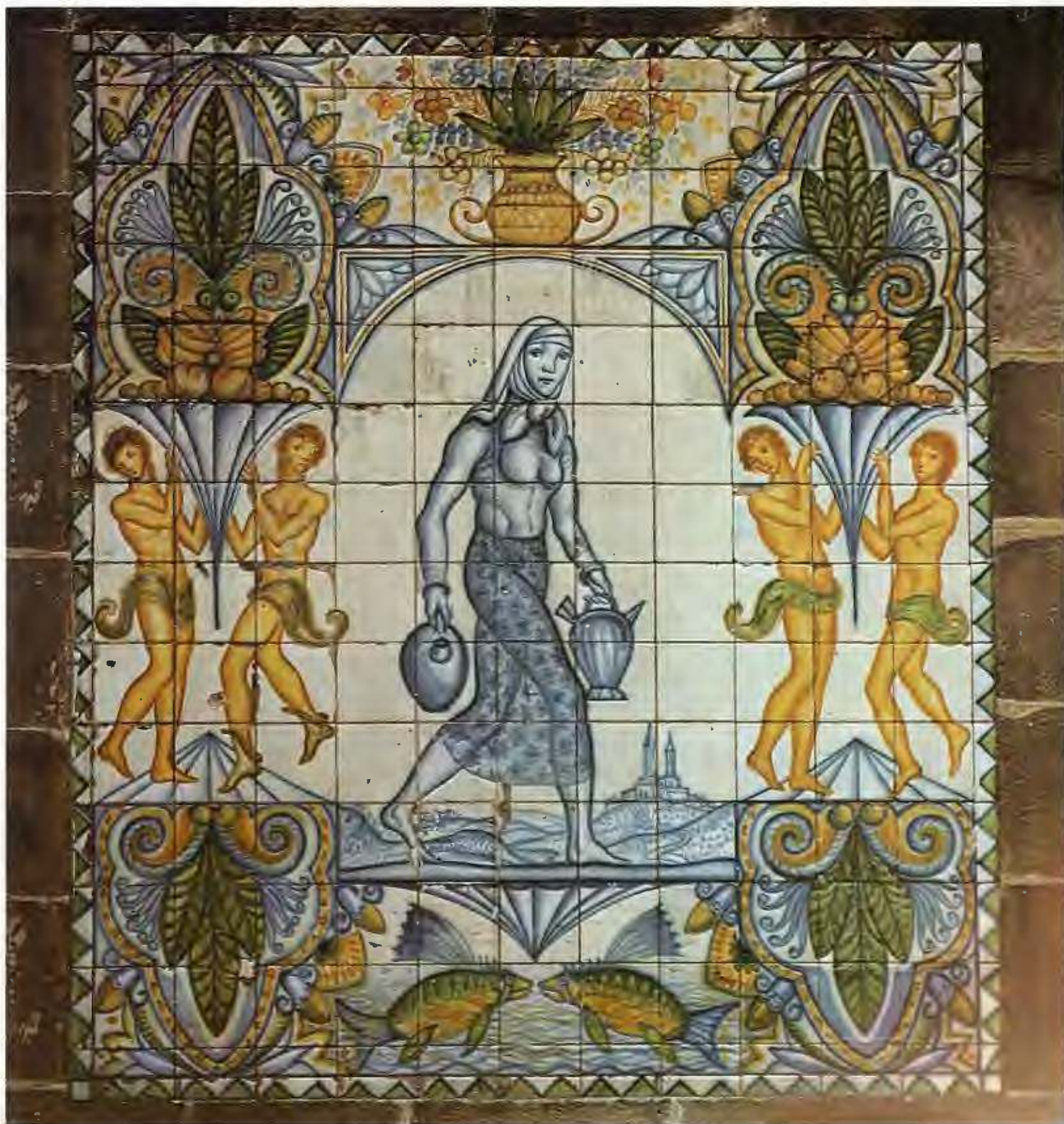
tica onírica, culta e irónica, en el mundo —no en la mera forma— del renovado aliento clásico de los dibujos de Cocteau.

La línea italianista y abarrocada de Galí tuvo seguidores en el primer Joan Mirambell (1892) —luego uno de los más destacados diseñadores de jardines del país —con sus ilustraciones (1916) al poema *El Mal Caçador*, de Josep M.^a de Sagarra, pero sobre todo en Josep Aragay (1889-1973), uno de los hombres más comprometidos con el espíritu del Noucentisme. Su nombre va ligado a la mayoría de iniciativas noucentistas: el *Almanac*, «Papitu», «Picarol», Bells Oficis, etc. Fue uno de los artistas más italianistas del momento, especialmente a partir de 1916-1917 cuando, becado por el Ayuntamiento barcelonés, conoció a fondo Italia, después de lo cual publicaría el libro de poemas *Itàlia* (1918), prologado por Carles Riba.

Su estilo es una síntesis de italianismo y popularismo, patente tanto en sus murales —como los del baptisterio de Breda, pueblo en el que se estableció en 1925—, en sus dibujos —en los que suele interpretar el tema del velero (fig. 262), tan caro al Noucentisme—, sus ilustraciones (*Poemes del port* de López-Picó, 1911), como en sus cerámicas, que reemprenden el espíritu de la cerámica popular catalana acercándolo al estilo de la italiana renacentista. Su obra de mayor envergadura en este campo es la fuente en azulejos del Portal de l'Àngel barcelonés (1917-1918; figura 263).

En 1923 pintó su óleo más ambicioso, *Vacances* (Breda, Museu Aragay), casi tan polémico como los frescos de Torres García, obra que siendo profundamente noucentista por su clasicismo —representado por el templo corintio de la izquierda—, y su mediterraneidad —la vela latina que centra la rada que sirve de fondo a la composición—, está a la vez plenamente relacionada con la pintura contemporánea italiana por su evidente aire «metafísico» e incluso por la inclusión en primer plano, justo al lado del templo, de una motocicleta, diríase que homenaje al «*automobile ruggente piu bello della Vittoria de*

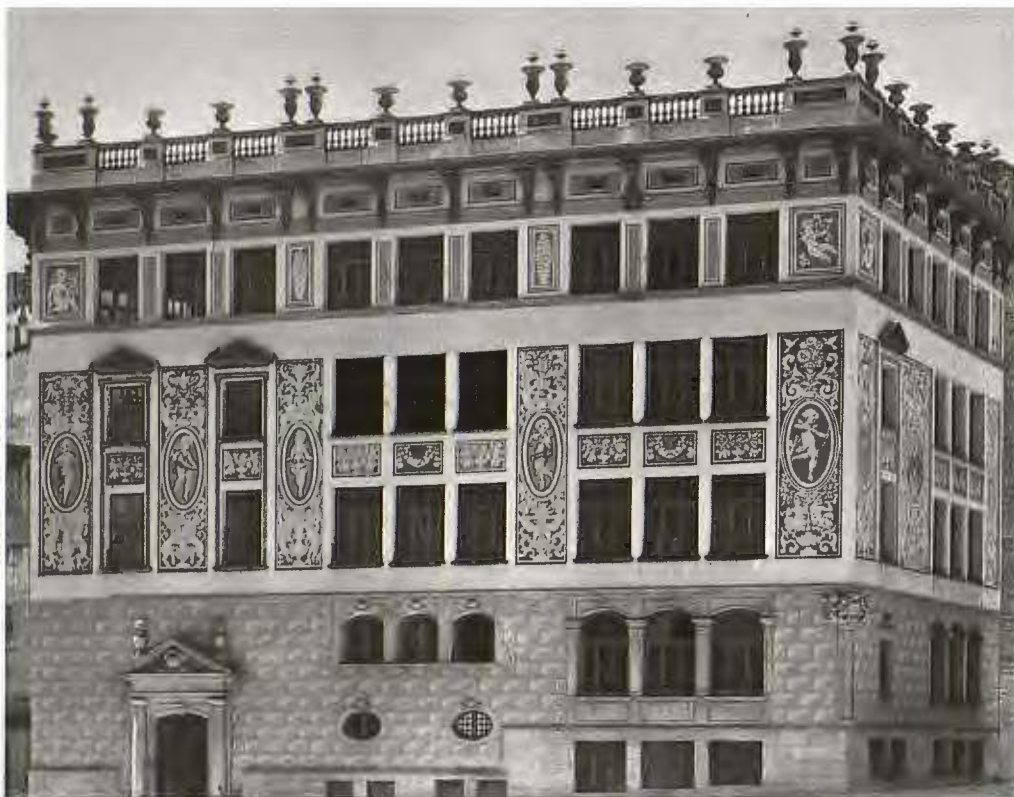
263. *Josep Aragay. Plafón de azulejos.*
Fuente del Portal de l'Àngel, Barcelona



264. Josep Goday. Grupo Escolar
Baixeras, Barcelona

265. Rafael Masó. Fachada (derruida)
de la «Societat Athenea» de Gerona

266. Josep M. Pericas. Monumento a
Verdaguer, Barcelona



Samotracia» del futurista Marinetti, a pesar de su expresa oposición al vanguardismo.

El arte de Aragay responde a unos planteamientos teóricos claramente establecidos en textos y conferencias y cuyo principal ejemplo es *El nacionalisme en l'art*, que le publicó la editora de «La Revista» (1919) y donde expresaba su convencimiento de que el arte catalán no alcanzaría una dimensión realmente importante si no se basaba en formas plenamente autóctonas —en cuyo caso lo autóctono se identificaba evidentemente con lo mediterráneo—, abandonando los mimetismos de las escuelas postimpresionistas o vanguardistas.

El Noucentisme arquitectónico

Más que de una escuela arquitectónica noucentista ha de hablarse en realidad del Noucentisme repercutiendo en la arquitectura, pues una escuela noucentista en arquitectura es muy difícil de delimitar como algo con un mínimo de unidad para considerarla verdaderamente como tal.

Hay que tener en cuenta que si en pintura el propio artista puede emprender por su cuenta buena parte de sus obras, en arquitectura este caso se da muy raras veces y el artista lo que se ve obligado a hacer es interpretar los deseos de un cliente —particular o público— o en el mejor de los casos convencerle y llegar a un compromiso con él. Por otra parte el arquitecto ha de amoldarse también a las posibilidades del amplio y complejo equipo de colaboradores indispensables para la erección de un edificio. Si a ello añadimos el hecho de la gran fuerza conservada por la arquitectura modernista, tendremos que las formas arquitectónicas clasificables de noucentistes fueron en general más tardías y menos abundantes y espectaculares que las modernistas.

Pese a su ya tópica clasificación dentro del Modernismo, hay que considerar al Puig i Cadafalch maduro como el primer arquitecto noucentista. Josep Puig i Cadafalch (1867-1956), eminente historiador

del arte y relevante político, tuvo como arquitecto una importante trayectoria dentro del Modernismo hasta los primeros años de este siglo. A partir de esta época, el que sería segundo presidente de la Mancomunitat de Catalunya cambió el flamígero germanismo de su primera y muy importante etapa por un popularismo claro, mesuradamente abarrocado, que sintonizaba mucho más con un estilo catalán de construir. Si bien algunas obras germanistas como la gran Casa de les Punxes (1903-1905) o la casa Quadras (1904) coexisten o son incluso posteriores a algunas ya de la nueva etapa, como la casa Muntadas (1901), el Modernismo de Puig estaba ya entonces definitivamente sentenciado.

La casa Trinxet (1904, lamentablemente derruida) y la casa Company (1911, actualmente enmascarada), son los ejemplos más típicos de esta etapa en la que según Alexandre Cirici —que la llama «época Blanca»— «hay una claridad apolínea de élite urbana, limpia, pedagógica, práctica, ordenada, clara y luminosa, tal como la predicaba Xènius».

Discípulo de Puig fue precisamente el arquitecto más identificable con el Noucentisme pleno, Josep Goday (1882-1936). Colaborador suyo no sólo en el campo de la arquitectura práctica sino también en el de la investigación histórico-arqueológica, Goday hizo suyo el amable barroquismo de su maestro y lo aplicó con aditamento de cerámicas y esgrafiados a una docena de edificios destinados a escuelas primarias —la palabra escuela no era pues sólo un mito del Noucentisme sino una realidad— que construyó desde 1917 por encargo de la Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona y después también de la Mancomunitat de Catalunya, empalmando ya en los últimos con el racionalismo (fig. 264).

Otro estilo muy distinto caracteriza la obra de Rafael Masó (1881-1935), arquitecto y poeta, hombre plenamente integrado en las inquietudes cívicas del Noucentisme, del que fue un gran aglutinador en Gerona. Su arquitectura parte de una inicial admiración por Gaudí enriquecida



más tarde por evidentes influencias del Secesionismo arquitectónico vienés y de la escuela de Glasgow. Su obra más representativa para el Noucentisme —no la mayor— es el tristemente derruido local de la sociedad cultural Athenea de Gerona (1913), donde unas claras resonancias clásicas se emparejaban a unas soluciones modernas en las que se integraban ostensiblemente los autóctonos azulejos de La Bisbal. A él se debe también la primera etapa de la urbanización de S'Agaró (desde 1923) en la que se aleja de modelos anteriores para centrarse en un estilo simplemente mediterráneo que ha sido discutido por tradicionalista; aunque, por encima de las visiones encontradas que pueda provocar, es un ejemplo modélico de urbanización —para la alta burguesía— sin igual en toda la urbanísticamente desgraciada Costa Brava (figuras 265, 271).

Son diversos los arquitectos relevantes pertenecientes a la generación noucentista a los que es difícil de identificar con dicho movimiento. Sobresalen Josep M. Pericas (1882-1936), colaborador de Masó y autor de la iglesia del Carme y del monumento barcelonés a Verdaguier (fig. 266), y Cèsar Martinell (1888-1973), que pese a haber sido calificado de «activista del Noucentisme» por parte de críticos recientes, siguió estilísticamente un modernismo derivado de su admirado maestro Gaudí.

A Jujol, gran gaudiniano, autor de tres o cuatro obras maestras derivadas de la línea de su maestro, hay que estudiarlo también dentro del Modernismo aunque adoptara posteriormente un clasicismo romanizante que lo pone en contacto con un Noucentisme ya tardío (fuente de la plaza de España de Barcelona, 1929).

La definitiva plasmación de la arquitectura noucentista es algo más tardía, coincidiendo con el final de la etapa de la Mancomunitat y toda la época de la Dictadura de Primo de Rivera. Es la representada por el arquitecto, urbanista, escritor y diseñador de jardines Nicolau M.^a Rubió i Tudurí (1891) y por Raimon Duran Reynals (1897-1966), que dejaron una



importante obra conjunta: la brunelleschiana iglesia barcelonesa de Montserrat (iniciada en 1920; fig. 270).

El ejemplo de Brunelleschi es básico entre los arquitectos de esta tendencia del Noucentisme. El gran arquitecto cuatrocentista florentino representaba a un tiempo el clasicismo más puro, muy cercano aún a un espíritu medieval, y un modelo refinado para un programa enaltecedor de la cultura latino-mediterránea. Duran Reynals volvería a seguir la pauta brunelleschiana en el Palacio de las Artes Gráficas de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 —realizada en colaboración con Pelai Martínez (1898)— y, menos espectacularmente, en varios otros edificios, especialmente casas de pisos.

Junto a estos nombres hay que citar también a Joan Bergós (1894-1974), Lluís Bonet Garí (1893), Josep F. Ràfols (1889-1965) —más conocido como tratadista— y especialmente a Adolf Florensa (1889-1968), más cercano a la arquitectura italiana del «cinquecento» en su Casal del Metge de Barcelona (1919) y en las casas Cambó de la Via Laietana de la misma ciudad (1921-1925), que tienen asimismo resabios de Sullivan (fig. 267).

Otros arquitectos plenamente identificados con el Noucentisme cultural —Francesc Folguera (fig. 269), Ramon y Antoni Puig Gairalt, Ramon Reventós, Jaume Mestres Fossas, etc.— construyeron dentro del espíritu de la «obra bien hecha» orsiana pero adoptaron un lenguaje plástico prácticamente racionalista, al igual que ocurrió a Duran Reynals y Rubió i Tudurí en una segunda etapa de sus carreras y al último Goday.

No quedaría completa una visión —aunque sucinta— de la arquitectura de este momento sin citar otra arquitectura. Así como al hablar de la decoración del salón de Sant Jordi se ha visto claramente la existencia de una potente tendencia tradicionalista y retórica de la pintura, esta tendencia tiene su equivalente en la arquitectura en la abundante obra de Francesc de Paula Nebot (1888-1966) y Eusebi Bona (1890-1972), de quienes se destacan

270. *Raimon Duran Reynals y Nicolau M.^a Rubió i Tudurí. Iglesia y jardines de la parroquia de María Reina (antes iglesia de Montserrat), en Pedralbes, Barcelona*



271. *Masó, Florensa y Folguera. Urbanización residencial de S'Agaró, en la Costa Brava*



respectivamente el Cine Coliseum (1922-1923) y el edificio de La Unión y el Fénix (1930), de un eclecticismo que encuentra sus raíces en la arquitectura francesa del II Imperio y cuyo despreocupado brío, no obstante, les ha merecido una cierta revalorización por parte de sectores de la crítica más exigente en estos últimos tiempos.

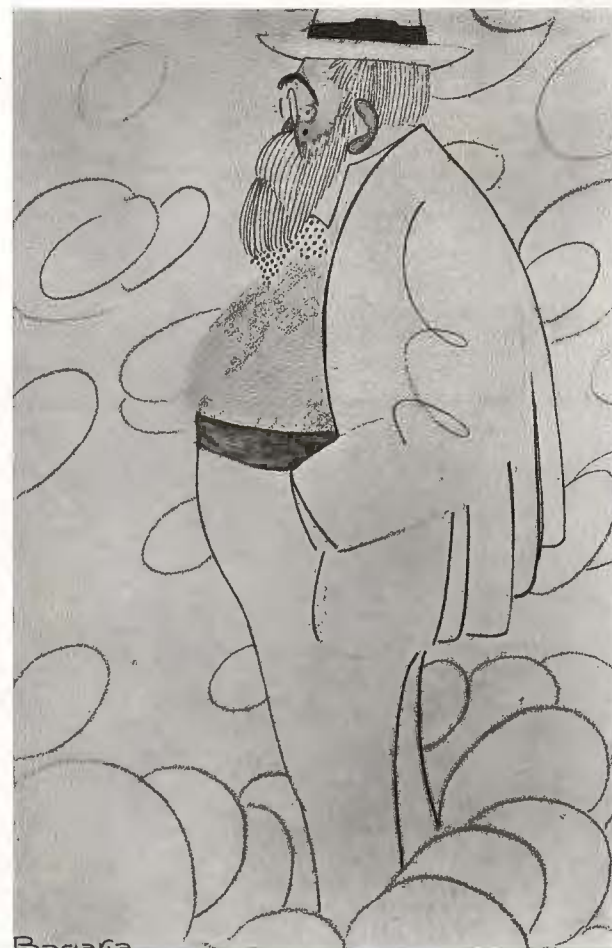
La culminación de la arquitectura de este período fue la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, en la que Noucentisme y monumentalismo convivían con las aportaciones más renovadoras de pabellones extranjeros en una rara amalgama ecléctica de estilos. Presidió —y sigue presidiendo— el recinto de la exposición la obra más ambiciosa en cuanto a dimensiones y ubicación de esta tendencia historicista, el Palacio Nacional de

Montjuïc (1928-1929), de Pere Domènech i Roura (1881-1962), Eugenio Pedro Cerdoya (1894-1975) y Enric Catà (1878-1937), cuya cúpula claramente inspirada en Miguel Ángel, fue decorada interiormente con pinturas noucentistes por Francesc d'A. Galí, fundiéndose así las dos tendencias más representativas del arte catalán del momento.

Nombres al margen

Al margen de los que podemos considerar integrados en alguna de las diversas corrientes del Noucentisme y al margen también del tradicionalismo *pompier*, hay algunos nombres que, normalmente marcados por su ubicación geográfica fuera de Cataluña, desarrollan una actividad

más o menos solitaria que se traduce en una plástica no clasificable entre las usualmente cultivadas por los demás artistas. Xavier Gosé (1876-1915), leridano, inició su carrera en Barcelona, en revistas ilustradas de índole muy diversa, desde el serio nacionalismo de «La Il·lustració llevantina» hasta la sátira quasi-pornográfica de «La saeta». Su consagración plena la obtuvo sin embargo en París, donde residió desde 1900 hasta poco antes de su muerte. Allí colaboró en las principales revistas del momento, «Le Rire», «L'Assiette au beurre», y publicaron también sus dibujos las mejores revistas ilustradas alemanas, «Jugend» o «Simplicissimus», consiguiendo una consideración muy notable y un alto status económico. Su obra, tanto la de dibujante como la de pintor, centrada normalmente en la figura feme-





nina, es un retrato típico, refinado y elegante de la Belle Époque.

Relacionado con él se encuentra el también dibujante Pere Ynglada (1881-1958), cubano de padres catalanes, que residió también mucho tiempo en París entre las comodidades propias de la alta burguesía a la que pertenecía por familia. Hombre eminentemente cosmopolita, fue un gran viajero. Sus caballos y temas circenses están muy influidos por la estampa japonesa y en general por la elegancia y la simplicidad de trazo del arte del Extremo Oriente. Ynglada, sin embargo, colaboró también en revistas y empresas culturales catalanas, entre ellas «Papitu» y en la aliadofila «Iberia».

También gran aliadofilo fue el caricaturista Lluís Bagaria (1882-1940), que en su primera juventud fue imitador de Ru-

siñol y luego incondicional defensor de Nonell. Sus frecuentes ausencias, en México, Nueva York y Cuba, lo apartaron del ambiente artístico catalán, aunque colaboró en alguna de las revistas más representativas del momento (fig. 273). Su gran renombre lo obtuvo sin embargo en Madrid con sus sintéticos y punzantes chistes políticos publicados en «El Sol» (1917-1931). Su gran amigo Emili Ferrer (1899-1970) fue uno de los ilustradores más típicos de los «felices veinte», aparte de importante decorador cinematográfico y escenógrafo de revistas fastuosas.

Otros ilustradores se destacaron en este período en Cataluña también al margen de las grandes corrientes. Joan Vila «D'Ivori» (1890-1947), dedicado especialmente a la bibliofilia, y Lola Anglada (1896?), circunscrita a la ilustración —y

creación— de obras para niños en Barcelona y en París, han sido relacionados con el Noucentisme, con el que a veces coinciden, aunque su relación con cenáculos noucentistas no fue profunda.

Otro famoso ilustrador, Ricard Opisso (1880-1966), comenzó, combativo, en los ambientes postmodernistas de Els Quatre Gats, pero pronto se centró en una personal sátira popular de grandes temas callejeros, bulliciosos y detallistas.

Tal vez, sin embargo, el nombre más independiente entre los artistas catalanes de esta época sea el de Miquel Viladrich (1880-1956). Gran amigo de otro artista al margen, el escultor Julio Antonio, Viladrich, pintor de Torrelameu (Segrià), no tuvo una relación demasiado íntima con Barcelona pese a haber pintado un gran mural en el propio Ayuntamiento



(1928). Su base de operaciones fue Fraga, su mundo artístico estaba situado en el Madrid de las tertulias de los intelectuales y artistas de la generación del 98 y su cliente principal fue la Hispanic Society de Nueva York. La obra de Viladrich, verdaderamente inclasificable, se basa en un minucioso realismo técnico y sin embargo manifiesta un voluntario y acusado arcaísmo en las actitudes de los personajes representados; éstos son normalmente tipos populares en traje folklórico, de las tierras de la Cataluña occidental, que adquieren en sus lienzos una extraña y distante dimensión mítica inmersa en un simbolismo que poco tiene que ver con el simbolismo finisecular europeo, a no ser ocasionalmente como en su insólita representación de sus propios funerales presididos por la alegoría de la muerte (figura 272).

LA GENERACIÓN DEL 17

El 1917 es otro de los años clave de este período de la historia de Cataluña. El año de la Revolución Rusa y mientras estaban aún en plena marcha las operaciones militares de la primera Guerra mundial, en Cataluña se sucedían los acontecimientos. El encarcelamiento en el castillo de Montjuïc de varios jefes y oficiales de la guarnición de Barcelona implicados en las Juntas de Defensa provocó una amenaza de sedición militar el primero de junio, que cedió al ser liberados los arrestados provocando la caída del gobierno García Prieto. El 5 de julio una Asamblea Catalana congregó a los diputados y senadores catalanes en petición de una amplia autonomía. Al ser desoídas las peticiones de esta asamblea se reunió el 19 de julio la Asamblea de Parlamentaris en un ambiente ciudadano de gran tensión. El 1 de agosto, Prat de la Riba, enfermo, moría dejando acéfala la Mancomunitat. Doce días más tarde se declara la huelga general revolucionaria, no secundada por el Ejército contra lo que se esperaba. La caída del gobierno Dato coincidió con otra reunión de la Asamblea de Parlamen-

278. Josep Llorens i Artigas. Vaso de cerámica decorado por Raoul Dufy



279. Rafael Benet. «La pluja». Museo de Arte Moderno, Barcelona



taris, resolviéndose la confusa situación con la formación de un gobierno de concentración presidido por García Prieto en el que obtuvieron carteras Joan Ventosa y Felip Rodés, entre las críticas del ala izquierda del catalanismo.

En este contexto, el arte catalán también vive un hito importante: el de la aparición en escena de una nueva generación de artistas que reaccionaba contra ciertos aspectos del Noucentisme. Fue entre otras cosas el año 1917 el de la sensacional Exposition d'Art Français organizada en Barcelona como acto de propaganda de la causa francesa y a la que asistieron los principales maestros contemporáneos del arte francés, y el año también de la fundación en Barcelona de la revista dadaísta internacional «391» por parte de Francis Picabia.

Si bien algunos artistas se dieron a conocer aquel año siguiendo aún pautas sunyerianas, como el ya maduro Jaume Guàrdia (1875-1935), la tónica de los recién llega-

dos seguía otros caminos. El mismo 1917 se fundaba en Barcelona la agrupación artística «Els Evolucionistes», que en frase de su portavoz estético Joan Cortès (1898-1969) reaccionaba contra los «mediterraneismos de recetario más o menos barroquizantes o grecorromanas» y, lógicamente, contra las agrupaciones adocenadas, como la «Societat Artística i Literària de Catalunya» o la «Agrupació d'Aquarel·listes de Catalunya».

Casi todos los miembros de «Els Evolucionistes» se formaron en una sucursal de Llotja siendo discípulos de Francesc Labarta (1883-1963), animador destacado de Les Arts i els Artistes, agudo dibujante en «Papitu» y pedagogo carismático cuya dimensión ha sido comparada por algunos con la de Francesc d'A. Galí.

Formaron el núcleo inicial del grupo, junto a Cortès, los pintores Joan Serra (1899-1970), Alfred Sisquella (1900-1964), el malogrado Ernest Enguix (1892-1921) —iniciador del grupo—, Francesc Elias

(1892) —hermano de Apa y luego relevante ceramista—, el escultor realista Josep Viladomat (1899) y otros. Juntos expusieron en marzo de 1918 en las Galeries Dalmau de Barcelona, sede de las manifestaciones artísticas más renovadoras del momento. Sus características comunes eran en general la admiración por el constructivismo cezanniano, cosa que los unía al noucentisme «sunyerista», pero por el contrario el empleo de una paleta terrosa —que los años se encargaron de colorear— y su afición a una temática completamente apartada del idílico bucolismo de Sunyer, centrada a menudo en paisajes fabriles o suburbiales y en temas realistas. Eran pues los renovadores de la línea del Noucentisme crítico (figuras 274, 275).

Rivales de éstos, pero de inquietudes muy similares —tal vez menos crudos—, fueron los miembros de la «Agrupació Courbet». El núcleo inicial lo formaban Joan Miró (1893) —cuya importante trayecto-



ría derivaría hacia el pleno vanguardismo y será tratada en su lugar correspondiente—, Enric C. Ricart (1893-1953), que sería el principal xilógrafo de su tiempo, y el malogrado pintor Rafael Sala (1891-1927), que iría a morir a California. Los dos últimos realizaron su primera exposición individual en el crucial año 1917 —en las Galerías Dalmau— y Miró lo haría el marzo siguiente; los tres estaban muy ligados a la ciudad de Vilanova i La Geltrú —por lo que se les llamaba miembros de una hipotética «escuela de Vilanova», junto a su amigo el arquitecto, dibujante y pintor J. F. Ràfols—, y los tres fundaron en marzo de 1918 en Barcelona la agrupación ya citada junto con el entonces crítico Josep Llorens i Artigas (1892) y el pintor Francesc Domingo (1893-1974).

Los Courbets, que habían elegido este nombre más por la actitud rebelde del gran realista francés que por su estética, expusieron conjuntamente en la sección que el Cercle Artístic de Sant Lluc tenía en la Exposició d'Art del Palau de Belles Arts barcelonés (1918) (figs. 276, 277, 278, 283).

Pronto se unieron a ellos, entre otros, dos nombres de potencial importancia: Benet y Obiols.

Rafael Benet (1889), una de las figuras señeras del arte catalán moderno en su doble actividad de pintor y de artígrafo, se ha caracterizado por su expresión plástica de la *joie de vivre* mediterránea a través de un vigoroso fauvismo. Su larga actividad de crítico le convirtió en uno de los definidores más prestigiosos del arte catalán de la primera mitad de este siglo, y sus obras histórico-artísticas, en su mayoría realizadas después de la guerra civil, han constituido una aportación básica, independiente y apasionada al conocimiento, sobre todo, del arte catalán del período comprendido entre el realismo y el Noucentisme (fig. 279).

Josep Obiols (1894-1967) es en realidad la constatación de una mayor afinidad de la «Agrupació Courbet» —antes que los otros grupos de la generación del 17— con el espíritu del Noucentisme medite-



rranista, circunstancia explicable por el hecho de que la mayoría de los Courbets habían sido discípulos de Galí, y Obiols lo había sido de Torres García. Josep Obiols, aunque algo más joven que los noucentistes típicos, ha sido visto como uno de los artistas más representativos de esta tendencia en su cristalización madura: la serenidad de sus figuras, su italianismo, su tendencia al muralismo y su esencial civismo catalanista son prueba de ello. Su abundante producción muralística después de 1939 —especialmente sus conjuntos del monasterio de Montserrat— constituye un puente básico de unión entre las inquietudes del catalanismo plástico de la preguerra con las de los pioneros del renacimiento de esta actitud en la postguerra (fig. 280).

Junto a Evolucionistas y Courbets surgieron otras asociaciones de artistas jóvenes que contaron con algunos nombres importantes. En la «Agrupació d'Artistes Catalans» había entre otros el gran paisajista urbano Emili Bosch Roger (1894; figura 286) y el lírico paisajista Pere Daura (1896-1976), que vivió muchos años en los Estados Unidos, donde murió. Por otra parte, en el «Saló Nou Ambient» se destacó Francesc Camps-Ribera (1895), uno de los primeros reivindicadores de la obra de Isidre Nonell.

De todas estas asociaciones, la más duradera fue la de los Evolucionistas, a la que pertenecieron también artistas como Josep Mompou, Josep Granyer y Joan Rebull, entre otros.

José Mompou (1888-1968), antiguo colaborador de «Papitu», fue el más puro representante en Cataluña de un fauvismo tipo Marquet (fig. 287). De los otros dos artistas citados —escultores—, Josep Granyer (1899) ha sido el prototipo de la ironía, expresada en sus famosos animales personificados, rasgo que coincide con una de las características típicas de la literatura noucentista (fig. 288), patente en algunas obras significativas de Guerau de Liost, Josep Carner —al que Granyer ilustró— y de Joan Oliver, miembro de lo que alguien ha llamado generación neonoucentista.





Joan Rebull (1899) por su parte constituye la culminación de la escultura noucentista. Su apasionada ansia depuradora y su antimodernismo militante lo llevó a la representación más austera —menos anecdótica— del cuerpo humano en el arte catalán del siglo xx, concepto que ha emparejado sus resultados plásticos con los de la escultura egipcia o, en ocasiones, con la del gótico catalán, sin que con ello su estilo tuviera regusto alguno de *revival*. Rebull fue asimismo hombre de escuela, a través de la Escola-Taller d'Art oficial de la Generalitat en Tarragona y de su taller privado, reemprendido en la postguerra tras un tiempo de exilio (figs. 289, 293).

Otros escultores de relieve pertenecientes a esta generación, aunque sin relación alguna con ninguno de estos grupos y en una línea muy distinta, son el esquemático monumentalista Frederic Marés (1893) y Enric Monjo (1896-1976), que sintetizó un arcaísmo gotizante y un decorativismo Arts Déco consiguiendo un estilo que tuvo gran aceptación, especialmente en los Estados Unidos, donde realizó trabajos aplicados para catedrales y bancos.

«Els Evolucionistes» pasaron a ser, prácticamente, con los años un nombre que englobaba toda la generación del 17. Otros nombres se añadieron a las listas primeras: así Apelles Fenosa (1899), escultor de amplia transcendencia internacional, caracterizada por un lirismo tembloroso y casi etéreo (fig. 290), el paisajista Ramon de Capmany (1899) o incluso el sunyeriano Guardia, ya citado. En 1932, bajo el nombre de Evolucionistes, expusieron en el Ateneo de Madrid prácticamente todos los artistas tratados en lo que va de capítulo.

A esta misma generación pertenecen los miembros del notable grupo de sabadellenses formado por Joan Vila Puig (1892-1963), Rafael Durancamps (1891) y Antoni Vila Arrufat (1896), paisajistas los dos primeros y gran figurista, sobre todo, el último.

También pertenecen a ella los paisajistas cezannianos Francesc Vayreda (1888-1929) y Jaume Mercadé (1887-1967); cultivador

287. *Josep Mompou. Cadaqués.*
Museo de Arte Moderno, Barcelona





éste de un áspero expresivismo de origen sunyeriano, fue asimismo uno de los orfebres más destacados de su tiempo y profesor de esta especialidad en la Escola Superior dels Bells Oficis (figs. 282, 285). Ignasi Mallol (1892-1940), paisajista de tradición olotina, participaba con ellos dos del espíritu del Noucentisme orsiano y fue el sucesor oficioso de Galí en la enseñanza privada, así como luego codirector de la Escola-Taller de Tarragona promovida por la Generalitat. En una órbita semejante cabe citar a Domènec Carles (1888-1962), eminentemente pintor de flores, Josep Gausachs (1891-

1959), paisajista y bodegonista, Rafael Llimona (1896-1957), del que destacan sus interiores con figura de raíz impresionista, Marià Llavenera (1890-1927), autor de vigorosos paisajes ampurdaneses y Joan-Baptista Porcar (1888-1974), castellonense plenamente catalanizado y gran plasmador de paisajes modificados por el progreso humano, con pasos a nivel, campos de postes telegráficos y cobertizos. Cronológicamente asimilables a la generación de 1917 son los miembros de una informal escuela catalana de París, integrada por pintores que consiguieron si-

tuarse en la capital francesa y que han sido asimilados —o son susceptibles de serlo— en el indefinido pero válido concepto de *École de Paris*. Marià Andreu (1888-1976), artista polifacético que había empezado en la línea de abarrocado dandismo de Smith, de quien fue compañero de grupo, se acercó como pintor al cubismo, la pintura metafísica y el surrealismo mientras se situaba entre los más cotizados escenógrafos mundiales. Manuel Humbert (1890-1975), colaborador esencial de «Papitu» y de otras empresas del Noucentisme crítico, fue en París compañero de Modigliani, Soutine

y Kisling, y *poulain* del mismo marchante, Zborowsky (fig. 291).

En el mismo grupo parisiense se movió el antiguo adherido a la «Agrupació Courbet» Josep de Togores (1893-1970), antes de abordar la abstracción siendo *poulain* de Kahnweiler y que posteriormente, al regresar a Cataluña, cayó en el pompierismo (fig. 281).

Pere Creixams (1893-1965), pintor de raíz nonelliana, fue descubierto en París por el marchante Paul Guillaume y se convirtió en uno de los personajes más populares del mundillo bohemio del Montmartre de entreguerras, época en la que Pere Pruna (1904-1977) conseguía allí amplio crédito con sus figuras insertas de lleno en el «neoclasicismo» del momento y que como escenógrafo se convertía en importante colaborador de los Ballets Rusos de Diaghilev (fig. 292).

Continuadores más jóvenes de esta escuela catalana de París son el pintor e ilustrador Emili Grau Sala (1911-1975) —discípulo y seguidor de la georgiana establecida en Barcelona Olga Sacharoff (1889-1967)—, fino evocador de la Belle Époque, y Salvador Dalí y Antoni Clavé que entran ya de lleno en el capítulo de la vanguardia.

La mayoría de estos nombres de la generación del 17 fueron los que constituyeron la escuela pictórica de la Generalitat en los años treinta, escuela oficializada a través del representativo volumen *33 pintors catalans*, escrito por el promotor y marchante Joan Merli y editado por el Commissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya en 1937.

Una continuidad de los postulados estéticos de la generación del 17 la ofrecen Domènec Olivé Busquets (1892-1959), lírico y estructurado, desvelado tardíamente; Alfred Figueras (1900), el pintor de Argelia; Miquel Villà (1901), simplificador de gruesos empastes; Lluís Muntané (1899), que roza el academicismo; Ferran Callicó (1902), dibujante retratista de los intelectuales de su generación y teórico del realismo; Ramon Calsina (1901), que ha sumado una nota fantástica casi surreal a su esencial fidelidad a las





formas reales; el muralista Miquel Farré i Albages (1901-1978), el fino paisajista Josep M.^a Prim (1907-1973), y otros más jóvenes como Pere Gastó (1908), Josep M.^a Mallol Suazo (1910), J. O. Jansana

(1913), el grabador Jaume Pla (1914), Ignasi Mundó (1918), etc., que enlazan con una amplia generación más joven, contemporánea del vanguardismo pero no influida por él —o por lo menos sólo

influida ocasionalmente—, la generación de los Abelló Prat, Alumà, Beulas, Curós, Roca Sastre, Grau Santos, Rafael Duran, Pagans Monsalvatje, Griera, Serra Llímóna, etc.

ARTE

Tendencias del segundo tercio del siglo XX

Daniel Giralt-Miracle

*Profesor de la Universidad de Barcelona
y crítico de Arte*



295. *Salvador Dalí. Muchacha de espaldas.*
Museo de Arte Contemporáneo, Madrid



Desde y hacia la vanguardia

En pleno fragor de los combates entre modernistas y noucentistes, cuando aún imperaban grandes figuras del primer movimiento y aparecían los defensores del segundo, un sector con inquietudes propias y contactos internacionales decide librar la batalla por la vanguardia. Vanguardia que coetáneamente empezaba a germinar en las grandes capitales europeas. Entre 1910 y 1914 los pintores cubistas (Braque, Picasso, etc.) trabajan en la ciudad de Ceret, en la Cataluña francesa, y mantienen contacto con dos artistas que más tarde ejercerán una influencia decisiva en la vanguardia local: Manolo y Sunyer. Anteriormente, en 1905, algunos «fauves» trabajaron en Cotlliure, estableciendo relación con varios artistas catalanes. Pero el primer gran contacto con la vanguardia internacional, sincronizado con el que se fraguaba en Barcelona, se produce a consecuencia de la primera Guerra mundial. Amparándose en la circunstancia de la neutralidad española, varios artistas europeos se instalan en Barcelona, pasando cortas estancias estivales en diferentes pueblos de la costa catalana (Sitges, Tossa, etc.). Entre ellos estaban Albert Gleizes, Marie Laurencin, su marido Otto von Watgen, la pintora rusogeorgiana Olga Sacharoff, su esposo el inglés Otto Lloyd y el pintor y boxeador Arthur Cravan. Pero entre todos ellos, quien realmente actuó de revulsivo entre catalanes y colonia extranjera fue el francocubano Francis Picabia, pionero del dadaísmo, quien en 1917 publica en Barcelona la revista «391» bajo el patrocinio del marchante Josep Dalmau, el hombre realmente clave en la promoción de lo que se ha dado en llamar «la primera vanguardia catalana». Picabia, amigo y expositor de Dalmau, vivía en la capital catalana junto a unos familiares; esta circunstancia les hizo intimar y colaborar estrechamente, ya organizando exposiciones ya estableciendo relación con los diferentes núcleos vanguardistas de Europa, que Dalmau iría presentando en su galería a partir de 1911. La revista

«391» daba continuidad a la labor renovadora que Picabia había iniciado en Nueva York, publicando «Camera Work» y «291», número de la calle donde tenía una galería de arte el conocido fotógrafo Steglitz.

La aportación de Josep Dalmau es, en la actual perspectiva histórica, decisiva. Él fue el motor, el catalizador y el impulsor de los jóvenes valores y las nuevas tendencias que iban apareciendo, procedieran del extranjero o surgieran en su contexto. Nacido en Manresa en 1867, se trasladó muy pronto a Barcelona donde trabajó como encuadernador y aprendió a pintar. Una oportuna estancia entre 1900 y 1905 en París y Brujas, le permite iniciarse en las técnicas de restauración y el mundo del anticuariado. La intensa vida que se vive en el París novocentista impresiona al joven catalán, que regresa a Barcelona y abre una tienda de antigüedades en la que instala, aneja, una sala de exposiciones. Sus puertas se abren con un «fauvista» que probablemente sea el más puro que ha salido de este país: Josep Mompou. Fiel a su temperamento y a un postimpresionismo sintetista, Mompou asimila el fierismo colorista y formal de la escuela francesa y le da un matiz catalán. Sigue a esta exposición una de Isidre Nonell y otra de Joan Colom, también dos relevantes artistas, conectados con Picasso y el círculo de París.

Barcelona centro de arte

Si la Exposición Universal de 1888 supuso para Barcelona el paso de un nivel de vida provinciano, propio de una ciudad menestral y obrera, a otro más internacionalista y aburguesado, que tuvo en el Modernismo su cúspide, esta vanguardia trata de impulsar una corriente enraizada y conectada con los movimientos afines de París, Viena, Glasgow, Munich, y en lo posible con Rusia, Japón y Estados Unidos. Si el Modernismo fue el primer movimiento con vocación internacional, nunca fue una vanguardia pese a que en su ala negra (facción más progresista)

militaran Nonell o el joven Picasso. La vanguardia local nace en un contexto fundamentalmente noucentista. En 1911 se publica el *Almanac dels Noucentistes* (Carreras Artau, d'Ors, Pijoan, Pujols, Carner, López-Picó, etc.). Ni el Modernismo ni el Noucentisme fueron, en realidad, movimientos vanguardistas dentro del espíritu que ha caracterizado las búsquedas europeas a partir de 1900. Aunque ambos movimientos contribuyeron a la normalización de un país, Cataluña, al renacimiento de su vocación europea, a afirmar su vocación nacionalista impulsada por los romanticismos y a buscar su propia identidad sin complejos provincianos, ninguno de los dos movimientos encaja en el módulo de las vanguardias posteriores. Ni el modernismo izquierdista de primera hora ni el noucentisme de Torres García o Mompou, de influencias cubistas y «fauves», consiguieron cambiar su carácter.

Menos internacionalista que el Modernismo, el Noucentisme se impone como un retorno a la forma, a la estética mediterránea, al espíritu clásico. Esta regresión es un acicate más fuerte para los europeístas de vanguardia. En estas circunstancias es cuando aparece Dalmau dando a conocer de primera mano el «Fauvismo», el Cubismo, el Futurismo y el mismo Surrealismo.

La época más fecunda de Dalmau se extiende de 1912 a 1930, es decir, los años de la preguerra mundial, los de la Gran Guerra, los de la Revolución de Octubre y del Tratado de Versalles, y, a nivel local, del reinado de Alfonso XIII. Un optimismo nacional, favorecido por el incipiente capitalismo y las aspiraciones autonómicas, ayuda moral y económicamente la labor de Dalmau. Hombre de olfato, sabe importar lo relevante y exportar los valores con futuro. En 1912 presenta la primera exposición de arte cubista, en la que exponen Metzinger, Gleizes, Laurencin, Juan Gris, Marcel Duchamp, Agero. En 1916 da a conocer la obra de Van Dongen. En 1917 publica el primer número de la ya citada revista «391». En 1918, en plena Gran Guerra,



Joan Miró inaugura su primera exposición individual con obra de 1914-1918 en las Galerías Dalmau, sitas en la calle Portaferrissa, n.º 18, donde se habían trasladado. Sus telas y dibujos causaron una deplorable impresión a la crítica y a los artistas, por lo que la muestra resultó un fracaso. Joan Sacs (Feliu Elias), que también utilizaba el pseudónimo de Apa, hablaba de él en «La Publicitat» en estos

términos: «Por ahora es un detestable colorista, emplea colores puros y brillantes —excesivamente— pero sin sentir el color: agrio, bárbaro, desentonado..., es un magnífico atrevido y un espíritu permeable a las corrientes modernas». Eugeni d'Ors, en su *Glosari* de «La Veu de Catalunya», habla de su sensibilidad y curiosa técnica actual. Sólo Josep Llorens Artigas, entonces crítico de arte,

capta el interés de aquella exposición y los valores que contiene. Miró representa la evolución hacia la vanguardia que parte del espíritu del Noucentisme, de la escuela de Francesc d'A. Galí y de la misma Agrupació Courbet, rama juvenil del movimiento «Les Arts i els Artistes». Miró rompe progresivamente con estos condicionantes cuando es fecundado por las fuerzas del «Fauvismo» y el Cubismo

y ofrece al Surrealismo nuevas posibilidades de existencia y creación. La capacidad exportadora de Dalmau se inicia con el mismo Miró. En 1921 le organiza la primera exposición en el extranjero en la Galería «La Licorne» de París, donde presenta 29 telas y 15 dibujos del pintor. Aunque también es un fracaso, los contactos de Miró con los artistas de París se van estrechando. Conoce y hace amistad con Picasso, asiste a las manifestaciones dadaístas, se relaciona con Reverdy, Tzara y Max Jacob, Breton, Eluard y Aragon. Después de largas estancias en su residencia de verano de Montroig (Tarragona) y de pintar telas como *La masia* (fig. 276), *Vinyes i oliveres*, *La taula*, *La terra llaurada*, etc., es lanzado a la palestra como surrealista en la Galería Pierre Loeb de París (1925). Su exposición es acogida con tanta curiosidad como admiración. En Montroig había aprendido una lección definitiva que las demás vanguardias seguirán proclamando, es decir, iniciar un proceso de introspección abandonando los métodos de lectura y reproducción naturalista. Entregarse al automatismo, al impulso mental y sensible, anteponer el corazón a la razón, liberar la espontaneidad humana del rigorismo de los cánones y las academias, abrir las puertas a la vitalidad y a las fuerzas de la naturaleza (figs. 296, 297).

Las Galerías Dalmau presentaron en 1918, a fin de año, una exposición de Torres García, el uruguayo-catalán hasta entonces defensor del Noucentisme, y amigo de Ors, que anunciaba su deserción del movimiento hacia la vanguardia internacional en la que acabaría militando después de su paso por el Cubismo, su participación en el grupo «Cercle et Carré» y la formulación de su propio Constructivismo Universal. La exposición en cuestión era de «juguetes», piezas cuidadosamente construidas de valor lúdico-plástico, que más tarde, en sus momentos de penuria económica, siguió haciendo.

En 1920, Dalmau presenta a otro hombre decisivo en el desarrollo de las sucesivas vanguardias, Josep Maria de Sucre i de Grau (Barcelona 1886-1969). Pintor, crí-



tico de arte, promotor de exposiciones y salones, poeta, escritor, será un auténtico «mecenas espiritual» de la segunda vanguardia, la que florece a partir de 1950. Expresionista, cromática y formalmente, elabora un abigarrado mundo de «grotesquismo» y deformación física de los personajes. También son exhibidas en este año obras del «arte francés de vanguardia» (Braque, Dufy, Derain, Gris, Herbin, Léger, Lhote, Matisse, Picasso, D. Rivera, Severini, Miró, Sunyer, etc.). Picabia expone individualmente en 1922 presentado por André Breton, pero el auténtico lanzamiento del surrealismo visionario lo efectúa Dalmau, en 1925, con la presentación de Salvador Dalí, el joven revolucionario nacido en Figueras en 1904, ya por aquel entonces expulsado de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando por su comportamiento y manifestaciones contestatarias. La segunda exposición de Dalí la presenta en 1927, donde da a conocer su cuadro *Cesta de pan*, que es seleccionado por el enviado del Instituto Carnegie para la exposición de Pittsburgh y adquirido más tarde por el Museo de Arte Moderno de la ciudad. Si Miró, barcelonés de 1893, encuentra en el Campo de Tarragona su fuente de inspiración y meditación, Dalí penetra en el misterioso paisaje de Cadaqués y Portlligat (figura 295) para dar con un surrealismo de inquietante interés dentro de los cánones tradicionales de la pintura figurativa. Los sueños, las alucinaciones del subconsciente, lo fantástico, lo erótico, lo violento, lo oculto y obscuro, es presentado a través de sus relojes blandos (fig. 298), muebles habitables, paisajes irreales y escenas sádicas. Pretende liberar el inconsciente con la ayuda de Freud y sus propias lucubraciones teórico-plásticas. Pocos años después, aclamado por la fama, perderá esta fuerza primigenia y entrará en una etapa académico-comercial. El Dalí poeta, ensayista, novelista, creador cinematográfico y amigo de los surrealistas, el que «finge sinceramente», desaparece después de su éxito apoteósico en Nueva York en 1939. Si inicialmente los surrealistas le van a visitar a Cadaqués y se interesan

por él, más tarde, por su independencia y excentricidad, rompe con la disciplina del grupo para ser únicamente un daliniano apasionado por Gala, su musa, el dinero —«Avidadollars»— y la fama.

Por estos años Dalí, junto a Lluís Montanyà y Sebastià Gasch (Barcelona 1897), otro entusiasta promotor de las vanguardias, firma el manifiesto titulado «Full Groc» que causa un auténtico escándalo en la sociedad catalana de aquel tiempo, por contener duros ataques contra las costumbres, gustos e instituciones de Cataluña y el arte academizante que, hasta cierto punto, imperaba. Su retahíla de denuncias va acompañada de la defensa apasionada de los nuevos valores, el cine, el jazz, el automovilismo, la nueva arquitectura, la literatura, la poesía y el teatro modernos, el gramófono, la máquina de fotografiar, etc. Las consecuencias del manifiesto recaen sobre Gasch, que es expulsado de «La Veu de Catalunya» y abandona la crítica de arte descorazonado por la reacción del contexto. Siempre, empero, seguirá siendo un amigo de los artistas de toda condición —circo, cine, canción, etc.— y un entusiasta de lo nuevo.

Otros artistas y otras actividades tendrán cabida en las diferentes y sucesivas galerías Dalmau, sitas en las calles Pi n.º 10, Portaferrissa n.º 18, y Paseo de Gracia n.º 62. Los pintores Canals, Gimeno, Mir, F. Vayreda, Bosch Roger, Miquel Villà, Rafael Barradas, Enric C. Ricard, Vázquez Díaz, Joaquim Sunyer, Manolo, Torné Esquiús, Xavier Nogués, Lola Anglada, Feliu Elias, los escultores Granyer, Rebull, Viladomat y Dunyach, los dibujos de García Lorca, las esculturas de Ángel Ferrant, los futuros arquitectos del GATCPAC, el grupo neoplasticista de Mondrian, tuvieron, a nivel personal y colectivo, entrada en sus galerías. Por lo que a técnicas y especialidades corresponden, Dalmau acogió en su sala a conferenciantes, estampadores japoneses, fotógrafos, arquitectos, artesanos, decoradores, miniaturistas y cualquier proyecto renovador que en arte pudiera representar un impulso a la libertad creadora y a los con-

tactos con los auténticos focos fomentadores del arte nuevo.

El Surrealismo

Si Miró firmó en 1924 el primer Manifiesto del Surrealismo, Dalí se une oficialmente al grupo en 1930 aunque pronto desertará y será «excomulgado». Siguiendo las inquietudes que desde 1918 se venían fermentando en París, un grupo de surrealistas catalanes elabora una pintura de asociaciones fantasmagóricas, «dictado automático», liberación del subconsciente, lógica del sueño y juego del pensamiento. Artur Carbonell, Àngel Planells, Joan Massanet, Jaume Sans, Eudald Serra, Joan Sandalinas, Josep de Togores, Emili Bosch Roger, Ramon Marinello, Leandre Cristòfol, Esteve Francès, el mallorquín Juli Ramis y algunos otros, forman la nómina de los artistas más inclinados a la vanguardia y más reacios al Noucentisme (figuras 299, 300).

El mismo Salvador Dalí, inspirador en gran parte de la corriente gerundense o ampurdanesa del Surrealismo, dio una conferencia en la Galería Dalmau sobre el tema *Misteri surrealista i fenomenal de la Taula de nit*. En el espíritu surrealista también hay que situar la Exposición Logicofobista organizada por Magí A. Cassanyes y el entonces jovencísimo Manuel Viola, en la Librería Catalonia, en vísperas de la guerra civil.

Pese a que en el panorama internacional fueron Miró y Dalí quienes llevaron la voz cantante en representación del país, el Surrealismo, antes y después de existir como movimiento, tuvo siempre en Cataluña gran vigencia. Lo único que hicieron los postulados surrealistas fue codificar en una corriente determinada unas inclinaciones psicoanalíticas, latentes en un sector del arte catalán. Sebastià Gasch publicó en «L'Amic de les Arts», la combativa revista sitgetana, un breve artículo con el que bajo el título *Els pintors nous* descubre a algunos de los avanzados del Surrealismo. Esta revista, que apareció de 1926 a 1929 y de la que se publicaron



31 números, estuvo dirigida por J. Carbonell y J. V. Foix y tenía por redactores a Lluís Montanyà, Magí A. Cassanyes, Salvador Dalí y Gasch. La publicación se ocupó especialmente de la obra de Miró, Dalí, Barradas, Ángel Ferrant —quien a partir de 1920 ocupa una cátedra de modelado en Artes y Oficios de Barcelona—, Granyer, Sunyer, Planells, Costa, Sandalinas, Flores, Carbonell, y de las actividades de la Galería Dalmau. Progresivamente, el Surrealismo va ganando adeptos tanto entre el público como entre los

artistas. En 1929, también en la Galería Dalmau, se presentó una exposición de la obra de jóvenes estudiantes marcada por el acento sobrerreal. Otra revista de esta influencia fue la nacida en Vilafranca del Penedès, en 1929, con el nombre de «Hèlix», en la que intervino activamente el escritor y crítico Juan Ramón Masoliver.

Los pintores que mejor representaron este rimbaudiano «desordre de l'esprit» sobrerreal fueron, a nivel individual, Àngel Planells (Cadaqués 1902), quien des-

pués de aprender el oficio de pintor en Barcelona regresa a su ciudad natal y establece amistad con Dalí, el cual se interesa por sus dibujos de tema fantástico. En 1926 Dalmau le ofrece la galería para que exponga su pintura inmersa en lo irreal. Netamente inspirada en los venteados paisajes del Ampurdán, el suyo bien puede ser considerado un surrealismo «avant la lettre». Joan Massanet (L'Escala, Gerona, 1901) fue farmacéutico y pintor. Sus precoces inquietudes sobrerreales le hicieron exponer en 1928

en la Galería Dalmau y en 1936 en el «Primer Saló d'Independents». También por su condición de gerundense puede ser considerado un epígono daliniano. Artur Carbonell (Sitges 1906-1973), discípulo de Sunyer, ya presentó en 1928 en las Galerías Dalmau obras marcadamente surrealistas. En 1930 expuso en Galerías Areñas cuadros del mismo cariz. En ambas exposiciones se hizo presentar por el poeta Foix y el crítico Cassanyes, el cual habla de él como de un intérprete del «paisaje interior». Antoni G. Lamolla (Barcelona 1911) leridano de adopción, expuso en París en la «Exposición de Artistas Ibéricos» de 1936 y también participó en las actividades del ADLAN. Posteriormente se trasladó a Francia donde prosiguió sus actividades como profesor de dibujo e ilustrador de libros. Joan Sandalinas i Fornas (Barcelona 1903), aun siendo uno de los precursores del Surrealismo se definió más como un abstracto no figurativo de primera hora. Juli Ramis (Sóller 1910) evoluciona de un postimpresionismo influido por Anglada Camarasa hacia una fabulación sobrerreal que siempre se mantuvo en contacto directo con la realidad. Josep de Togores y Bosch Roger, aunque por un tiempo recibieron la influencia directa del Surrealismo como consecuencia de sus estancias en París, retornaron posteriormente a un naturalismo academizante. En el campo de la escultura hay que situar los objetos encontrados o contruidos por Joan Miró, sus cerámicas, las esculturas fisiológicas de Salvador Dalí, la interesante labor llevada a cabo por el ilerdense Leandre Cristòfol, de evidente espíritu sobrerreal, y la posterior de los jóvenes Eudald Serra, Jaume Sans y Ramon Marinello. Solamente Serra continuó cultivando un no figurativismo de formas orgánicas. Los años de la guerra civil acaban definitivamente con las corrientes surrealistas aunque su influencia sobreviva en ciertos realismos posteriores y en la experiencia individual de algunos pintores del «Dau al Set».



El ADLAN

Los más importantes grupos anteriores a los años treinta, e incluso los de esta década, surgieron al calor de las muchas tertulias (*penyes*), entonces al orden del día, en las que artistas y escritores polemizaban sobre los más diversos temas de la teoría y la práctica del arte. Fue en la terraza del Hotel Colón de la plaza de Cataluña donde, alrededor de los años treinta, un grupo de inquietos (Montanyà, Sert, Cassanyes, Gasch, Ferrant, Sindreu, Foix, Dalí, Prats y García Lorca cuando pasaba por Barcelona) se reunía con el propósito de «estar» en una permanente vanguardia, al albur de toda novedad que pudiera causar escándalo, siempre que constituyera una lucha contra la fosilización y el academicismo. Un primer nombre compuesto por los integrantes de la tertulia para su grupo fue el de «Club de los snobs», si bien no llegó a cuajar porque detrás del espíritu frívolo de muchos de ellos había un auténtico afán de sincera vanguardia. Se eligió, pues, el nombre de ADLAN como siglas del grupo «Amics de l'Art Nou» y con este marchamo se promovieron multitud de actos, exposiciones, conciertos, sesiones de cine y fotografía, etc. Carles Sindreu fue el auténtico motor y entusiasta del grupo junto a Joan Prats (Barcelona 1891-1970), Josep-Lluís Sert (Barcelona 1902) y Joaquim Gomis (Barcelona 1902). En su manifiesto fundacional se autodefinen como un grupo de amigos abierto a todas las inquietudes espirituales realmente nuevas y se expresa en estos términos: «ADLAN os interesa si tenéis un temperamento dispuesto a seguir la trayectoria de las artes de hoy; si acogéis con respeto (seleccionando con pasión) todo esfuerzo hacia lo desconocido; si mantenéis el espíritu libre por encima de los dogmas y los valores aceptados; si queréis marchar al ritmo de los descubrimientos del espíritu actual (al lado de los descubrimientos del ingenio); si queréis colocar una antena receptora a las últimas manifestaciones en todas las artes; si queréis luchar a favor de un arte totalitario de acuerdo con las



aspiraciones universales del momento; si queréis salvar todo lo que hay de *viviente* en lo *nuevo* y todo lo que hay de *sincero* en la extravagancia, ADLAN os llama para proteger, para dar apoyo a toda manifestación de riesgo que comporte un deseo de superación». Junto a sus manifiestos, el grupo dictó también unos estatutos inspirados por el afán de novedad y por el conocimiento artístico sincero y abierto. Estos estatutos tenían por objeto la protección del desarrollo del arte y cualquiera de sus manifestaciones. El ADLAN fija su residencia en la sede del GATCPAC («Grup d'Artistes i Tècnics Catalans pel Progrés de l'Arquitectura Catalana»), sita en el Paseo de Gracia n.º 99, de Barce-

lona, ya que muchos de sus componentes eran a la vez arquitectos y miembros del grupo anfitrión. El ADLAN y el GATCPAC, del que hablaremos más adelante, jugaron un papel complementario y, en ocasiones, unitario. Si el grupo de arquitectos se identificó políticamente con la causa republicana, el de los artistas, sin tener filiación ideológica concreta, manifestó una clara preocupación social. En el contexto de una sociedad tradicionalista y en medio de un ambiente desfavorable, el ADLAN inicia una intensa actividad artística llena de entusiasmo que aglutinó a todos aquellos, especialmente jóvenes, que suspiraban por una innovación revolucionaria en el campo de la

plástica. Sus exposiciones, conferencias y actos, iban dirigidos a la sociedad entera como revulsivo y como provocación en defensa de un arte moderno audaz, combativo e internacional.

Entre las actividades más destacadas organizadas por ellos sobresalen la exposición Calder y la presentación de su circo de alambres: la de Ángel Ferrant; el apoyo entusiasta a Joan Miró, quien expuso en Galería Syra; el lanzamiento de los escultores Sans, Marinello y Serra, ya mencionados, presentados en Galería Catalonia, la muestra de Hans Arp en la joyería Roca (mayo 1935), la de Man Ray y la de «pochoirs» de Helion, Kandinsky, Miró y Arp en el mismo establecimiento,

la ya citada de logicofobistas de 1936 y la sonada de Pablo Picasso del mismo año, que reaparece después de su partida a París, dando a conocer en Sala Esteve la novedad de sus «collages», exposición que más tarde sería presentada en Madrid y otras ciudades de España.

Avanzándose al análisis fenomenológico del «kitsch», en 1934, y con el afán de ironizar sobre ciertas formas y objetos de mal gusto, se organizó una exposición con piezas provenientes del Modernismo. Los juguetes como manifestación de un arte ingenuo, artesano y popular, los «siurells» mallorquines, de barro coloreado sobre fondo blanco, fueron presentados como esculturas sencillas y expresivas. Junto con la Sociedad Catalana de Psiquiatría, los avanzados del ADLAN organizaron una exposición de dibujos de enfermos mentales para poner de relieve la capacidad plástica de los alienados y el valor terapéutico de la creación artística. Joaquim Gomis presentó en Vilanova y La Geltrú su colección de postales.

Otras actividades culturales fueron las lecturas de García Lorca (*Poeta en Nueva York*), las de J. V. Foix (*Ramon Llull*), las de Carles Sindreu (*Darrera el vidre*), los conciertos de Robert Gerhard (*Quartet de vent*) y el de canciones del mismo autor cantadas por Conxita Badia. Fotografía, ballet, recitales de música negra, excursiones para presenciar fiestas populares (Xiquets de Valls, Patum de Berga, etc.), todo lo que pudiera enriquecer su insaciable curiosidad, era inmediatamente incorporado.

El eco de su actuación encontró adeptos en toda España. En Madrid, Valencia, Bilbao y Santa Cruz de Tenerife se iniciaron movimientos paralelos ligados a través de sus intercambios culturales. En el grupo de Madrid actuaron Guillermo de Torre, L. Blanco Soler, G. Pittaluga, J. Moreno Villa, N. Borges de Torre y Ángel Ferrant. En el de Santa Cruz de Tenerife, Eduardo Westerdahl y los colaboradores de su revista «Gaceta de Arte». La guerra truncó el propósito más ambicioso de Prats a través del ADLAN, la organización de un Congreso Internacio-

nal de Artistas Creadores que hubiera tenido lugar en Barcelona y al que habían prometido su asistencia los más destacados representantes de la vanguardia mundial, dentro de un espíritu paralelo al que aglutinaba a los arquitectos alrededor del CIAM.

El legado documental de mayor trascendencia histórica del ADLAN fue el número extraordinario de la revista «D'ací i d'allà», publicado en la Navidad de 1934, dedicado al arte del siglo xx. Bajo la dirección de Josep-Lluís Sert y Joan Prats, se presenta a los catalanes una síntesis sinóptica y bien documentada de todas las tendencias artísticas de vanguardia. Christian Zervos introduce el arte de vanguardia y sucesivamente aparecen comentarios sobre Picasso, el fauvismo, Braque, Lipchitz, Gris, Leger, Brancusi, los futuristas, el cubismo, el purismo, el neoplasticismo; se reúnen las teorías de Kandinsky y se transcribe el Manifiesto Constructivista; Foix habla del dadaísmo; se reproduce obra de Hans Arp, Alberto Giacometti, Juli González, Ángel Ferrant, Joan Miró, Salvador Dalí, Man Ray, etc. Sebastià Gasch pone punto final al número con un artículo de síntesis titulado *L'art d'avantguarda a Barcelona*.

La parte correspondiente a la arquitectura estuvo al cuidado de Sert en representación del GATCPAC. Como precursores del racionalismo funcional buscan sus fuentes de origen en la arquitectura del siglo xix, en el cemento armado y en las estructuras metálicas de los ingenieros. Sert mismo resume las teorías de Le Corbusier y su ideario urbano. Informa de los vínculos que unían el GATCPAC con el CIAM y escribe aquel trascendental artículo, *Arquitectura sense estil i sense arquitecte*, que representó el descubrimiento de las construcciones populares ibicencas y de su funcionalismo radical. Los rascacielos, las grandes ciudades urbanas, el plan para «La nova Barcelona» propiciado por el presidente de la Generalitat de Catalunya F. Macià y realizado por el GATCPAC en colaboración con Le Corbusier, son ampliamente recogidos junto a obras destacadas de Gropius, Itten, Van

der Vlucht, García Mercadal, Aizpurua, Sert, Armengou, Moser, etcétera.

Este número extraordinario de «D'ací i d'allà» ha sido, por varias décadas, el único vínculo de Cataluña y los catalanes con las vanguardias internacionales. Fue el breviario de una generación y de toda una época. Hasta que el mercado editorial no recupera la normalidad y los libros de arte reaparecen («Fotoscops» de Prats, colección Poliedro de Editorial Omega, Gustavo Gili, Aguilar, La Polígrafa, etc.), este ejemplar, escrito íntegramente en catalán y presentado en un verdadero alarde tipográfico, fue libro de consulta para las generaciones de postguerra («Dau al Set», «Saló d'Octubre», MAN, etcétera).

El GATCPAC y la renovación arquitectónica

El auténtico empuje renovador en la arquitectura catalana no se da hasta la aparición del GATCPAC, que defiende, frente a los clasicismos, un racionalismo puro, la idea del habitáculo como «máquina de vivir», la utilización de los métodos industriales, el cemento armado, el acero laminado, las grandes superficies acristaladas, el linóleo, el mueble tubular, las viviendas económicas, etc. Aunque el grupo originario formado por Josep-Lluís Sert, Josep Torres Clavé, Sixte Illescas, Germà Rodríguez Arias, Ricard Churruga, Pere Armengou, Manuel Subiño Ripoll, Cristòfol Alzamora, Francesc Perales y el estudiante Antoni Bonet Castellana logró tener una proyección posterior al resto de España, creando el GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) en tres zonas geográficas que comprendían los sectores Norte, Centro y Este, en la práctica no fue más que un intento de propagar más allá del territorio catalán el credo racionalista. Si este grupo se consolida en Zaragoza en 1930, el catalán venía funcionando desde 1929. Ambos tuvieron que concluir sus actividades en 1937. Muchos de sus componentes optaron por el exilio.



Otros pactaron con el neomonumentalismo oficial.

El precedente más directo de la práctica racionalista lo encontramos en el edificio que en 1928 construye Sixte Illescas en la loma barcelonesa de Sant Josep de la Muntanya, en las inmediaciones del Parc Güell: la casa Vilaró. Pero el empuje renovador se da de una forma colectiva a través de las obras, actividades y publicaciones que de 1930 a 1936 llevaron a cabo los ya citados arquitectos. El GATCPAC nació en la Vía Layetana n.º 18, en el que fuera estudio de los arquitectos Josep-Lluís Sert y Sixto Illescas. Recién concluida su carrera, ambos trataron de aglutinar a compañeros afines. Tanto las siglas como la actividad llevada a cabo por el grupo catalán fueron reflejo del CIRPAC (Comité International pour la Réalisation des Problèmes Architecturaux Contemporains). Aunque Josep-Lluís Sert ha mantenido una fuerte postura anónima, la historia del grupo ratifica su papel de promotor al extremo de que

Oriol Bohigas llega a afirmar: «Sin una personalidad insólita y aglutinadora como la de Josep-Lluís Sert, el GATCPAC no hubiera existido. Sert fue el vector cultural que puso en marcha la operación y el que tuvo el valor y la inteligencia de conducir a todo el grupo, inicialmente amorfo e indeciso, hacia una actitud tan decidida y comprometida». A él se debe también la incorporación de las teorías racionalistas de procedencia lecorbusieriana y bauhausiana. Sus proyectos, su misma existencia, fueron favorablemente acogidos por el ambiente político de la época, que tanto la Segunda República como la Generalitat de Catalunya promovieron. El día 13 de abril de 1931, la misma vigilia de la proclamación de la República, el grupo inaugura un local público en una tienda del Paseo de Gracia esquina a la calle Rosellón, en la que instala su sede social. Este fue el foco más activo de todo el país en favor de las vanguardias artísticas. El local no era solamente lugar de reunión sino sala permanente de exposi-

ciones en la que se daban a conocer los nuevos materiales para la construcción y diseños para interiores (Thonet, Aalto, Stylclair, etcétera).

La revolución arquitectónica por ellos propugnada contó con el apoyo político-social que la Cataluña republicana y autónoma de aquella hora hizo suya. En seis años, el GATCPAC llevó a cabo más proyectos y realizaciones que los demás movimientos racionalistas europeos. Su trayectoria ideológica se va radicalizando a medida que los acontecimientos políticos también lo hacen. Puede advertirse en la mayoría de componentes una inclinación socialdemócrata próxima al partido Esquerra Republicana de Catalunya, un afán de superar los planteamientos puramente funcionales del racionalismo francés y alemán, para entrar en una revisión arquitectónica más radical que incluya las tipologías edilicias. Después de una serie de experiencias limitadas al edificio, dentro de los códigos del «existenzminimum» y con las nuevas formas espa-



ciales para la residencia, tratan de llevar el proceso de racionalización a la totalidad del contexto urbano que tiene su más destacado exponente en el proyecto de la Ciudad de Reposo y Vacaciones (1931-1934), para ser realizada entre Gavá y Castelldefels como lógica proyección social y urbanística de Barcelona, al bloque de viviendas económicas de San Andrés, conocido con el nombre de Casa Bloc (1932-1936) y al ambicioso «Pla Macià» para la ciudad de Barcelona y área metropolitana, realizado con la colaboración de Le Corbusier en 1932, considerado por la crítica especializada como una pieza revolucionaria del urbanismo moderno. Un urbanismo alejado de todo utopismo, basado en los datos y en la realidad geopolítica y una teoría urbana directamente extraída de «La carta de Atenas», redactada por el CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) en 1933.

El entusiasmo con que fue acogido su ideario tuvo una doble proyección: nacional e internacional. Nacional a través de los grupos Norte, integrado por José Manuel Aizpurua, Joaquín Labayen y Luis Vallejo, y Centro, por Fernando García Mercadal, Santiago Esteban de la Mora, Manuel Martínez Chumillas, Ramón Aníbal Álvarez y Víctor Calvo. Internacional gracias a la reunión del CIRPAC que se celebró en Barcelona en 1932, preparatoria del congreso que tendría lugar en Atenas, donde se hizo pública la carta magna del racionalismo. Esta reunión fue decisiva en el medio arquitectónico español, que tuvo oportunidad de establecer contacto en Barcelona con las más prestigiosas figuras del momento: Le Corbusier, Giedion, Gropius, etc., a través de conferencias, reuniones y debates. Este respaldo fue para los jóvenes arquitectos y los muchos estudiantes un apoyo moral decisivo para su combate en favor de una arquitectura, un urbanismo y un diseño nuevos¹.

La batalla emprendida por el grupo tuvo varios frentes. En el de vivienda se ofreció la Casa Bloc, patrocinada por el Comissariat de la Casa Obrera de la Generalitat, realizada en una primera fase en plantas

horizontales y en la segunda como viviendas dúplex. En el de sanidad se construyó el dispensario antituberculoso de la calle Torres Amat esquina pasaje San Bernardo, en febrero de 1934, también por encargo del gobierno catalán y realizado por los mismos autores (fig. 301). Por haber sido construido dentro del distrito V representó un decidido intento de llevar a término los programas de saneamiento y descongestión del Barrio Chino barcelonés. En el campo del urbanismo, el plan de remodelación de la ciudad conocido con el nombre del presidente de la Generalitat, Macià, redactado en colaboración con Le Corbusier y P. Jeanneret, preveía el saneamiento del casco antiguo, la formación de islas o manzanas de 400×400 metros a partir de la trama de Cerdà, un replanteo de las vías circulatorias a través de dos grandes ejes en diagonal (Paralelo y Meridiana) cruzados por una Gran Vía paralela al mar, y una expansión radial a través de túneles por los valles del Besós y del Llobregat hacia el Vallès, franqueando la sierra de Collcerola. Dentro de las previsiones para el tiempo libre y el ocio, el GATCPAC propuso «La Ciutat de Repòs i de Vacances» entendida como cooperativa popular y como entidad de interés público. Sus planos fueron expuestos en los subterráneos del Metro, en la plaza de Cataluña, de febrero a marzo de 1934. Trataba de conseguir un aprovechamiento cabal de la playa de Castelldefels antes de que la especulación por parcelas y la construcción hotelera destruyera el último parque natural del llano de Barcelona. La orientación del proyecto iba destinada a satisfacer la necesidad social de las vacaciones para las clases media y trabajadora. La comunicación con la ciudad quedaba asegurada por la prolongación de la Gran Vía o calle de las Corts Catalanes, aprovechando así la extensa faja costera que se extiende hasta los montes de Garraf. El programa determinaba unas zonas de baño, restaurantes populares, cines al aire libre, atracciones, zonas para el fin de semana, células mínimas de habitación, campos de deporte, hoteles sin lujo, chalets estandarizados,





espacios para camping, parques, pinares, clínicas de urgencia, oficinas y una zona agrícola de aprovisionamiento.

Las vinculaciones del gran promotor vanguardista Josep Dalmau con el grupo, también existieron. En su galería y gracias a la mediación de Gasch, Sert dio a conocer, en 1929, su plan ordenador de la Costa Brava y otros proyectos de sus compañeros. En el campo de las exposiciones, el GATCPAC tomó parte en 1936 en el «Primer Saló de Decoradors» promovido por el FAD, así como en otras manifestaciones de gran incidencia pública.

Sin embargo, la gran obra del GATCPAC para la historia fue su órgano de comunicación e información: la revista «A.C.» (Documentos de Actividad Contemporánea), publicación trimestral nacida en 1931 y que aparecerá hasta junio de 1937 totalizando 25 ejemplares. Escrita primero en castellano y después en catalán, la revista «A.C.» fue uno de los más comprometidos portavoces de las nuevas ideas así como un medio de combate contra los academicismos en favor de una nueva planificación urbana. Desde el ocaso de la Dictadura de Primo de Rivera hasta los meses del colectivismo en plena guerra civil, la experiencia del grupo es un trabajo constante de proyectos, ideas y conexiones con los movimientos europeos coetáneos. Con carácter de manifiesto, con una expresión clara y directa, con imágenes contundentes para conseguir una fácil comprensión de sus ideas, «A.C.» informa de los primeros proyectos racionalistas de España y divulga las ideas de estandarización, de salubridad, planificación urbana, etc. El arquitecto Torres Clavé, muerto en el frente del Ebro, fue uno de sus promotores más decididos y un redactor convencido del papel iconoclasta de los «A.C.». Con su formato cuadrado y grafismo neoplasticista, propagó de una forma inteligente la problemática sociocultural de nuestra arquitectura y nuestro urbanismo, atendiendo y comentando temas de interiorismo, mobiliario, grafismo, fotografía, artes plásticas, etc. Teóricos en algunas ocasiones, más panfletarios en otras,

inician una crítica al incipiente consumismo, a las escuelas de arquitectura y al monumentalismo constructivo. Los «A.C.» fueron el aglutinante y el portavoz de las actividades del grupo y de sus principales planes.

El GATCPAC mitificado, exaltado, ha sido el precedente y el punto de referencia de toda la arquitectura posterior y del nuevo urbanismo en Cataluña y en toda España.

Exposiciones y salones de los años treinta

Relevantes fueron los Salones que se organizaron en la Ciudad Condal los últimos años veinte y en la década de los treinta. En el campo de las exposiciones oficiales de arte cabe destacar el que la Junta Municipal de Museos, creada en 1932, y cuya secretaría ostentó el crítico y promotor artístico Joan Merli (Barcelona 1901), decidiera restaurar las Exposiciones de Primavera que habían dejado de organizarse desde 1923. También en 1932 nacen dos Salones contrapuestos: el de «Barcelona», que reunía a los pintores y escultores de marcado acento académico o tradicional y el de «Montjuïc», más comprometido con las experiencias de vanguardia, si bien ninguno dispuso nunca del impulso y de la fuerza renovadora del ADLAN. Los combates dialécticos y las polémicas teóricas entre ambos grupos tuvieron amplio eco en las páginas de la revista «Art», publicada de 1933 a 1936 y dirigida sucesivamente por Joan Merli y Josep M. Junoy. Editada con pulcra presentación y rico contenido ilustrativo, «Art» fue una revista clave dentro del panorama artístico oficial, propiciado por la Junta Municipal d'Exposicions d'Art, organismo editor de la misma.

Desde 1932 se celebró anualmente al aire libre una «Fira del Dibuix», acontecimiento muy popular especialmente entre las gentes modestas y los estudiantes, ya que ofrecía la oportunidad de comprar a bajo precio dibujos de todos los artistas catalanes del momento. A fines de 1933, el



Cercle Artístic convoca un importante concurso-exposición bajo el nombre de «Saló del Nu» (Salón del Desnudo). Fueron premiados Vila Arrufat, Creixams, Prim, Viladomat, Llauredó, Martrús, Alfred Opisso y otros. El crítico Joan Merli crea, en la trastienda de las Galerías Laietanas, un original sistema de ventas por abonos mensuales, que permitía adquirir a buenos precios obras de los artistas más jóvenes, a los que Merli como marchante aseguraba una mensualidad.

La pintura evolucionista tenía su bastión en la Sala Parés, y la más progresista en la Galería Syra. Las Galerías Laietanas representaban el eclecticismo intermedio y La Pinacoteca el academicismo más conservador.

El Foment de les Arts Decoratives (FAD), fundado en 1903, promovió exposiciones entre los más reputados decoradores, que resultaron decisivas para la renovación del diseño y el inicio del interiorismo. Su más destacado presidente fue Santiago Marco, decorador de la sala de sesiones del Parlamento de Cataluña y del Tribunal de Cassació. De la exposición «La Taula Parada», organizada por el FAD, saldrán los Salones del Hogar Moderno y de éstos el Salón Monográfico anual HOGAROTEL. El Cercle Artístic de Sant Lluç, otra institución de solera y abolengo, fue un lugar de encuentro, tertulia y frecuentes exposiciones artísticas.

Las instituciones artísticas de origen oficial cobran en esta época gran vida. El Museu d'Art de Catalunya, que dirigía Joaquim Folch i Torres, instaló una colección única de pintura románica extraída de las iglesias pirenaicas en el Palacio Nacional de Montjuïc, base del gran fondo medieval del actual museo. Durante el período republicano el Museu d'Arts Decoratives estuvo instalado en el palacio de Pedralbes para ser trasladado después al palacio de la Virreina.

«Gasete de les Arts», «Mirador», «L'Amic de les Arts» fueron, junto con el magazine «D'ací i d'allà», las revistas más vivas del arte catalán en aquel eufórico momento.

Un libro de Merli, editado por el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya como divulgación del arte catalán, amparado por el gobierno, recoge la pléyade pictórica de aquella hora a modo de catálogo. Publicado en castellano, francés y catalán, *33 pintors catalans*² es el compendio más completo de los pintores intermedios entre el ala académica y el vanguardismo, es decir, los que se encontraban entre el «Saló de Barcelona» y el ADLAN y que una parte de ellos se agruparía más tarde alrededor de la Sala Parés. Una formación de artistas del más amplio espectro, que, a criterio de Merli y de la Generalitat, representaba la pintura catalana de aquel momento en su transición, superando el siglo XIX, a la segunda mitad del XX. Eran los pintores que Cataluña se proponía exportar al mundo.

Intensa ha sido también la labor llevada a cabo por Joan A. Maragall desde que se hizo cargo de la propiedad y dirección de la Sala Parés, en 1925, hasta nuestros días en que las sigue asumiendo. Esta Sala había sido fundada por Joan B. Parés en 1887. La edad y el cansancio hicieron perder el empuje de Parés, por lo que decidió traspasarla a Maragall, quien le da un nuevo aire coincidente con la renovación física del edificio y la recuperación de los pintores que se habían alejado hacia otras galerías, como las Laietanas o La Pinacoteca.

Si Dalmau fue un entusiasta de las vanguardias, Maragall preferirá el espíritu evolutivo dentro de la misma plástica, por lo que algunos artistas de la Galería Dalmau serán acogidos en la Sala Parés. Como consta en un catálogo de la galería fechado en 1925, «la fusión de modernidad y de tradición es para nosotros todo un programa..., la modernidad sin la tradición se fosiliza. Sin tradición, la modernidad se esfumaría sin dejar rastro». En la Sala Parés, ya en la primera temporada, se presentó a Joaquim Mir, a Rusiñol, a Casas, al escultor Clarà, como figuras eminentes. En 1926, ya muerto el señor Parés, se inicia el «Primer Saló de Tardor», nacido con el apoyo del Real Círculo

Artístico y del Cercle Artístic de Sant Lluç ante la escasez de actividades semejantes organizadas por el Municipio y los demás organismos provinciales. Togores, Joan Serra, Galí, Gimeno, Domingo, participan en él. Manuel Humbert, Marià Pidelaserra, Manolo Hugué expusieron en 1927. El «Tercer Saló de Tardor» fue el que mayor trascendencia tuvo a consecuencia de las controversias y polémicas que promovió, especialmente por las conferencias y actuaciones de Dalí, quien levantó un gran revuelo entre la crítica, los periodistas y la opinión pública. Éste fue el último Salón por haber sido reinstauradas al año siguiente las suprimidas Exposiciones Municipales. En 1929 es presentado en la Sala Parés, a su regreso de París, Miquel Villà. Gasch lo introduce con entusiasmo y como una auténtica novedad. Josep Mompou, que desde la exposición en Dalmau (1925) no había expuesto en la ciudad, se incorpora a la Sala Parés definitivamente. También lo hacen Joan Colom, Elisi Meifrèn, Pere Creixams, Josep Llimona, Joaquim Sunyer, el ceramista Josep Aragay, el escultor Apelles Fenosa, Laureà Barrau y otros. En la temporada 1931, recién proclamada la República, Rafael Benet expone con gran éxito, siendo consagrado definitivamente como pintor aunque posteriormente siguiera ejerciendo la crítica y la historia del arte. Frente a los Salones de Barcelona y de Montjuïc apareció un tercero, el de los «Independents», que sólo tuvo continuidad hasta 1933 y agrupó a los artistas de «can Parés». Josep Llorens i Artigas, quien también había ejercido la crítica, a su retorno de París —donde residió después de haber sido destituido por la Dictadura en el cargo de director-asistente de la Escola Superior de Bells Oficis—, presenta sus cerámicas de gres consiguiendo un amplio y definitivo reconocimiento. Dionís Baixeras, Domènec Carles, Jaume Mercadé, Marià Andreu, Ricard Canals, Francesc Galí, Pere Pruna, Pau Gargallo, Sisquella, Mallol Suazo, unos murales recuperados de Xavier Nogués, los cuadros de Ramon Casas para el Círculo del Liceo, y la plantilla de los

311. *Manolo Hugué. «Maria Rosa».*
Colección particular, Barcelona



312. *Pau Gargallo. Máscara de arlequín.*
Museo de Arte Contemporáneo, Madrid

pintores de la galería, son presentados en sucesivas temporadas. A partir de 1951, año de la Primera Bienal Hispanoamericana y de la apertura de fronteras políticas y culturales, la trayectoria seguida por la Sala Parés ha sido la de ser fiel a una línea conservadora dentro del espíritu catalán. Gran resonancia han conseguido los homenajes póstumos organizados en recuerdo a artistas fallecidos (R. Llimona, D. Carles, A. Sisquella, J. Mompou, J. de Togores, J. Serra, J. M. Prim, M. Humbert, E. Grau Sala, etc.). En los últimos tiempos incorporó algunos pintores jóvenes dentro de la misma tónica estilística (J. Roca Sastre, Jordi Curós, Ignasi Mundó, J. Grau Santos, Lluïsa Granero, Gabino, Todó, Robert Ortuño, Simó Busom, etc.).

La segunda vanguardia

El fin de la autarquía, el Concordato con el Vaticano, el acuerdo con los Estados Unidos, el préstamo del Chase Bank y el Plan de Estabilización suponen para toda España una salida de la postguerra y el fin del aislamiento nacional e internacional. Las fuerzas artísticas de la resistencia catalana, las que no habían sido ahogadas por el arte imperialista y el renacimiento de las Academias, empezaron a florecer paulatinamente al amparo de la incipiente liberalización y las bocanadas de aire fresco que ofreció la III Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada en 1953 y patrocinada por el Ministerio de Educación y Ciencia de Joaquín Ruiz-Giménez, que nos puso en contacto con los grupos vanguardistas de América. Gracias a la curiosa cláusula de los acuerdos hispanonorteamericanos se permitió, a partir de entonces, una tímida libertad de creación arquitectónica, escultórica y pictórica. Estos factores representan un cambio radical en la política artística oficial y propician un nuevo renacimiento del arte catalán. Como ha observado Cirici, el período 1939-1945 supuso una gran influencia del programa oficial del poder en todas las artes. Algunos catalanes adaptados al sistema, que siguieron, según consigna de



Junoy, los dictados fascizantes del momento, fueron los llamados «Caballeros del Arte» entre los que se contaban Santa Marina, Yago César, Juli Borrell, Puig Perucho, Santasusagna, Tarrassó, Carlos Vázquez, etcétera.

Pruna, Ramon de Capmany, Francesc Serra, Togores y otros, abandonaron su incipiente carrera vanguardista para retroceder a los moldes clásicos.

Es a partir de 1950 que el país supera el período denominado del «estraperlo» y del mercado negro, que afecta al arte mismo, para acabar con los falsos artistas coyunturalistas que aprovecharon el desconcierto de las circunstancias y dar paso a la normalidad, a los valores autóctonos y al espíritu de la tierra. La burguesía empieza a discernir entre lo real y lo im-

puesto, entre lo falso y lo auténtico. En este renacer, la comunidad benedictina del monasterio de Montserrat juega un papel impulsor determinante. El abad Escarré encarga al arquitecto Folguera, a los escultores Clarà, Monjo, Rebull y Ros, a los pintores Obiols y Pruna y al orfebre Ramon Sunyer la construcción y decoración del nuevo monasterio, consiguiendo incorporar a la generación silenciada y a la que había claudicado. Recuperado el hilo de continuidad, se inicia una renovación que en el campo de la pintura estuvo determinada por unos factores clave: la acción precursora de Ramon Rogent (Barcelona 1920-1958), la aparición del grupo y la revista «*Dau al Set*» y la fundación del «*Saló d'Octubre*», acontecimientos prácticamente coetáneos,

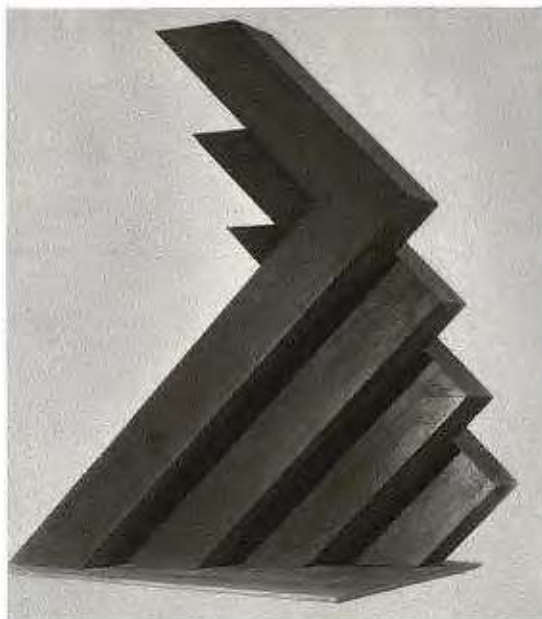
así como la formación de otros grupos del mismo talante que cubrieron las décadas de los cincuenta y los sesenta. Una nueva vanguardia aparece en el panorama y trata por todos los medios de conectar con el extranjero para dar a conocer su lenguaje rupturista.

Ramon Rogent inició el viraje hacia las vanguardias, de un modo independiente y autodidacta. Nacido en el seno de una familia de artistas y arquitectos, tomó como punto de partida el «*fauvismo*» (fig. 302) para adentrarse, a través de Matisse, en los esquemas estructurales de corte picassiano. Fue precisamente al regreso de una visita al estudio de Picasso cuando tuvo el fatal accidente automovilístico que le llevó a la muerte. Pero su

316. Josep Subirà-Puig. «Ab ovo». Madera ensamblada



317. Andreu Alfaro. «El silenci de les Quatre Barres»



318. Francesc Torres Monsó. «Martell gran»

labor entre los jóvenes pintores, junto a sus compañeros Fabra, J. Fin (Josep Vilató) y Xavier Vilató, con los que expone en 1943 en la Sala Reig, y su gran empeño en promover los Salones de Octubre, serán decisivos en esta generación de nuevos valores dispuestos a defender la vitalidad de un arte catalán inquieto, renovador y antipompierista. Pese a ser acusado de extranjerizante y pseudocubista y después de haber conseguido un importante galardón en Portugal (Exposición Internacional de Arte Moderno de Lisboa) junto a Pignon, Chagall, Beckmann, Picasso y Dufy, el mismo Ortega y Gasset afirmó de él en 1945: «he aquí el pintor que nos hacía falta... Esto es el sentir de nuestra época... siga toreando con las espuelas estéticas sin que nunca le pille el toro». Su última etapa, a partir de 1955, estuvo concentrada en el autoanálisis y la didáctica. Su pintura adquiere cierta rigidez y madura dentro de sus propios esquemas analizando factores técnicos, constructivos y de color. Es el momento en que realiza grandes murales para el Instituto Americano, el restaurante Milán y el Ayuntamiento de Barcelona, obra ésta inacabada por su prematura muerte.

Los impulsos más renovadores vendrán por parte de aquellos que más tarde constituirán el «Dau al Set». A lo largo de 1942 el poeta Joan Brossa y el sociólogo del arte Arnau Puig inician unas intensas conversaciones en las que con duro criticismo enjuician la plástica de aquel momento. Tratan de buscar información de la primera vanguardia catalana a través de un privilegiado protagonista, Joan Prats, fundador del ADLAN y amigo de Miró. Este último decide en 1940 regresar a Barcelona para establecerse más tarde en Palma de Mallorca, en su casa-estudio diseñada por J. Ll. Sert. El poeta J. V. Foix, de vocación surrealista y agudo espíritu crítico, también les proporciona datos y bibliografía. Sus primeros compañeros serán Joan Ponç (Barcelona 1927), August Puig (Barcelona 1924) y Pere Tort (Barcelona 1916), quienes en 1946 exponen en la asociación

excursionista «Els Blaus», de la ex-villa de Sarrià, los primeros tanteos abstractizantes de la postguerra. Fruto de la inquietud vanguardista de aquella hora es la revista clandestina «Algol», que aun habiendo publicado un solo número abrió un camino por el que todos sus colaboradores proseguirían. Ponç, Jordi Mercadé y Francesc Boadella junto a Puig y Brossa, defienden autores tan dispares como Platón, Wagner y Nietzsche, e idearios como el dadaísmo, el surrealismo, cierto existencialismo o el mismo lenguaje orteguiano. El confeccionador y realizador tipográfico de aquella pieza de bibliófilo fue Enric Tormo. El fracaso de venta y distribución fue absoluto, y aunque no se colocaron más de una docena de ejemplares, la revista y las exposiciones permitieron a los componentes del incipiente grupo tomar contacto con Antoni Tàpies y Modest Cuixart, quienes ya llevaban realizadas por su propia cuenta experiencias plásticas cercanas al surrealismo, con técnicas de «collage» y «gratage», muy afines a las que ellos mismos tanteaban. Este fue el precedente más directo del «Dau al Set». Como consecuencia de unas largas conversaciones en una bodega de la barriada de Gràcia, «La Campana», Joan-Josep Tharrats (Gerona 1918), Joan Brossa (Barcelona 1919), Antoni Tàpies (Barcelona 1924), Modest Cuixart (Barcelona 1925), Arnau Puig (Barcelona 1926) y Joan Ponç (Barcelona 1927) fundarán, con el nombre medio cabalístico, medio azaroso, el «Dau al Set», cuya denominación fue propuesta por Brossa, seguramente inspirado en una frase del príncipe del surrealismo, André Breton, en la que se habla de «la séptima cara del dado».

Como el mismo Arnau Puig ha escrito, es entre 1946 y 1948 cuando nace lo que hoy conocemos como espíritu del «Dau al Set». En aquel momento sus características son: entusiasmo por la actitud surrealista, un cierto espíritu dadaísta (más por intuición que por conocimientos directos), una inquietud cultural sin límites ni fronteras, una libertad de expresión y de ejecución máximas, atención mutua a las

actividades de cada uno con las consiguientes influencias (los primeros números de su revista así lo constatan), e interés por todo lo que significara innovación, subjetividad e inconformismo. Si filosóficamente se encontraban entre la órbita existencial de Sartre y el racionalismo vitalista de Ortega, plásticamente evolucionaron de un surrealismo tímido a una abstracción rotunda. La primera fase colectiva está marcada por una bullente preocupación fabuladora. Tàpies expresa las cavilaciones de su subconsciente, Cuixart estaba obsesionado por el simbolismo mágico y la caligrafía cabalística, Tharrats compaginaba y sobreponía imágenes recortadas a la manera de «collages» y Ponç se complacía en el mundo angustiante de

la pesadilla. Como anteriormente sucediera con la «Colla del Safrà» o con «Els Quatre Gats», el «Dau al Set» era portador de un espíritu de contradicción que le situaba frente a la mayoría de tendencias imperantes en Cataluña. Un extraño conglomerado configuraba su ideario. Combatían por una parte la estética maragalliana por conformista, pastoralista y clasicizante, para forjar con armas procedentes del dadaísmo, surrealismo y cubismo, una especie de «contracultura» que les diera libertad de creación y de actuación. Esta misma divergencia de criterios fue la causa de su disolución. Su pensamiento y su actuación social no eran homogéneos. Brossa fue y sigue siendo ácrata de convicción; Ciriló siempre tuvo claras inclinaciones nacionalsocialistas por lo que no podía existir conciliación entre posturas tan extremas. La única coincidencia en los primeros años de vida colectiva del grupo residía en su afán por decir «no» a todo. Incluso varios de ellos afirman que el espíritu del «Dau al Set» ya estaba muerto cuando apareció el primer número de la revista artísticoliteraria homónima, porque sólo tuvo vida en el ínterin que media entre «Algol» y «Dau al Set», es decir, entre 1946 y 1948.

El mérito de «Dau al Set» hay que buscarlo en el esfuerzo combativo y firme de creer en el arte de vanguardia cuando todos lo daban por liquidado y cuando los predicadores del «orden» orsiano apoyaban tendencias reaccionarias o tímidamente evolucionistas. Su esfuerzo fue demostrar que era posible dar continuidad a la trayectoria emprendida por sus predecesores más directos: Picasso, Miró, Dalí, a nivel individual, y «Els Quatre Gats», el ADLAN y el GATCPAC, en lo colectivo.

Pese a las notorias diferencias que les separan —estilísticas, técnicas, ideológicas, culturales, etc.— este grupo de artistas pudo trabajar unido durante unos años porque tenía como común denominador el deseo de penetrar en un filón del subconsciente que, más allá de lo físico y lo metafísico, les llevara a conseguir respuestas al amplio espectro de



320. *Josep Maria Subirachs. «Cos de dona». Colección particular, Madrid*



321. *Moisés Villèlia. «De tres en tres imposes les coses». Bambú pintado*



incógnitas que, individual y colectivamente, se formulaban y que trataban de «apaciguar» con su trabajo y sus conversaciones. Este estado anímico y los nuevos horizontes artísticos les permitieron conseguir auténticas audacias temáticas y técnicas en un contexto aletargado y reaccionario. Las preocupaciones por el análisis del subconsciente fueron derivando hacia análisis de formulación abstracta y de informalismo matérico. Siempre, empero, lo misterioso, lo oscuro, lo maligno, emerge como sarcasmo o como simple lirismo. La trascendencia del grupo, aun habiendo sido profunda, estuvo frenada por la pronta disolución del mismo, por el avance general del informalismo y por el

despertar de otros grupos semejantes en el resto de España.

Los componentes del «Dau al Set»

El primer cultivador dentro de esta revolución plástica de una pintura surrealizante con aportes angustiosos y atormentados fue Joan Ponç, el artista de las visiones fosforescentes y los personajes fantásticos. Entre el morbo y la poesía, su obra, deliberadamente ilustrativa, minuciosa y detallista, se inspira en la magia, sus reglas y sus leyes. Formado en el estudio de Rogent, expuso por primera vez en «Els Blaus» de Sarrià, en 1946,

donde traba conocimiento con el poeta Brossa quien le introduce en su mundo de esoterismo y fascinación. El joven pintor, inspirado por el poeta Brossa, crea imágenes y signos llenos de fuerza sugestiva y diabólico trasfondo. Su inclinación al misterio, algo suavizada posteriormente, sigue representando la vida con temas sarcásticos, apocalípticos y dolientes (fig. 304). En 1953 marcha al Brasil donde reside por varios años, descubre exóticas tierras selváticas y funda una escuela de arte, «L'Espai», de carácter comunitario. En 1965 recibe el Gran Premio de Dibujo de la Bienal de São Paulo por su serie «Cabezas», de crispado y psicopático aspecto. En 1962 regresa a

España, donde continúa pintando su fantástico mundo.

La profunda renovación de la pintura catalana se gesta entre 1948 y 1956 y tiene como indudable origen la obra investigadora de Antoni Tàpies, que, coincidiendo con el desarrollo mundial del informalismo, descubre una técnica de grueso empaste y gran densidad que recibirá el nombre de pintura matérica. De 1952 a 1955 Tàpies pasa por un período de transición en el que lentamente abandona el surrealismo inicial para ganar en riqueza textural. Es en la III Bienal Hispanoamericana (1955) donde expone tres potentes obras que ratifican a nivel internacional la fuerza de sus grumos matéricos y accidentados relieves. Tàpies profundiza en los mensajes de la materia, el misterio de los signos, las huellas y las heridas del tiempo. Su obra está poseída por un intrínseco sentido de las relaciones entre estructura y textura, dando especial valor al trabajo de las superficies, lleno de ricas motivaciones. Todo un empeño, una lucha espiritual y una conciencia plástica se alían para crear estos símbolos enigmáticos y sugerentes que son sus cuadros. Un trasfondo moralista y un grito angustiado impregna las diferentes épocas del que es considerado el pintor más destacado de Cataluña después de Miró. Su amistad con Brossa, quien le acercó al mundo de la magia y los símbolos, se inicia en los días del «Dau al Set» y sigue siendo motivo de colaboración y estrecha relación. En 1958 recibió el premio de la Fundación David Bright, el de la Bienal de Venecia y el primero del Instituto Carnegie de Pittsburgh. A partir de este momento el reconocimiento de Tàpies ha ido ligado a su papel protagonista dentro del informalismo internacional (figs. 306, 310).

Modest Cuixart nunca ha abandonado la inspiración surrealizante, si bien en 1954 incorpora a su obra importantes elementos informalistas. De 1948 a 1949 creó una serie de cuadros de extraordinaria intensidad que culminan en su período mágico. La riqueza de tratamiento de las superficies viene dada por los relieves trabajados sobre fondos evanescentes y

brumosos. Penetra en la abstracción a través de un paisajismo lírico, imaginario y metafísico repleto de grafismos mágicos, emblemas desconocidos y empastes de pintura metalizada. Si inicialmente incorpora a sus cuadros trapos, cuerdas, papeles, muñecas y los más heteróclitos objetos, dotados casi siempre de un simbolismo que alude a lo sexual, la vida, la muerte o el mundo invisible a la manera de grandes «collages» pictóricos, más tarde y de modo paulatino va depurando su factura hasta buscar en un fondo de base matérica el marco de sus signografías y turgentes simbolismos. Pintor ornamental, de composiciones rítmicas, barroco, grandilocuente, abandona más tarde su mundo cabalístico para reincorporarse a una neofiguración simbolista y erotizante. En la V Bienal de São Paulo (1959), Cuixart consiguió el Gran Premio de Pintura que en cierto modo le consagraba internacionalmente (fig. 305).

Joan-Josep Tharrats fue una figura decisiva en el grupo. Su capacidad de aglutinación, su carácter abierto y su esfuerzo por realizar materialmente la revista que daría a conocer al grupo, le sitúa como una de las piezas más eficaces en la evolución del arte contemporáneo. Promotor, difusor, crítico de arte y organizador nato, su trabajo se ha movido en varios frentes. En lo pictórico parte de la influencia directa de Miró y de Klee, si bien a partir de 1946 empieza a ejecutar obras abstractas mediante la inserción de líneas ortogonales y esquemas geométricos. En 1954, haciendo experimentos con máquinas de imprimir descubre las «maculaturas», resultado azaroso y lleno de fantasía en el que mezcla óleo, tintas tipográficas, agua, aceite, recortes de papel y diferentes elementos planos integrados a la pintura. Entregado al informalismo, su color y sus empastes serán exagerados, ricos, elaborados con espátula y grandes ritmos gestuales. Artista de gran versatilidad, ha trabajado tanto en joyería como en mosaicos, en escultura como en grafismo, en vitrales como en pintura mural. El color de Tharrats es brillante y tiende a los verdes, azules y violetas, contrapuesto,

con frecuencia, a fondos pardos o negruzcos. Temática y formalmente siente una inclinación preferente por las visiones cósmicas del espacio y el geometrismo planetario. Desde 1955 en que abandona el surrealismo, su pintura, de amplios trazos y abundante chorreo, entra en el campo del más puro «tachismo» (figura 307).

Entre los teóricos del grupo, Joan Brossa y Arnau fueron quienes mayor labor literaria y divulgadora llevaron a cabo. Brossa como poeta y comediógrafo fue uno de los que imprimió mayor carga onírica e intención sarcástica al grupo. Arnau Puig fue quien, a nivel filosófico y literario, provocó mayor número de controversias y quien trató de arquitecturar un posible pensamiento del grupo. Juan Eduardo Cirlot aportó más tarde su interés por el simbolismo, la mística, las religiones, la poesía y la música.

La revista «Dau al Set»

La aparición de Tharrats entre los contertulios de la pequeña taberna «La Campana» fue determinante para la creación de una revista que fuera el portavoz y el reflejo de sus inquietudes. Su vocación por las técnicas de estampación, su interés por todo experimentalismo tipográfico y la posesión de una pequeña máquina de imprimir —una Minerva tipo Boston regalada por su padre—, facilitaron el que fuera él quien se ocupara de estos trabajos y de su distribución y venta. El hecho de estar escrita mayormente en catalán e impresa por procedimientos domésticos, le situaba de lleno en la clandestinidad. En 1952 ya se habían editado 43 números de los 54 que se llegarían a imprimir. La tirada siempre fue reducida y osciló entre los 100 y 150 ejemplares que en muy pocas ocasiones llegaron a agotarse, aun vendiéndose al módico precio de siete pesetas. «Dau al Set» sobrevivió gracias a los muchos protectores que entendieron el valor de la publicación y su intención develadora. Foix, Illescas, Gudiol, Gomis, Samaranch, etc., y hombres de la primera



vanguardia, fueron el soporte material de la revista. El formato fue inicialmente 18,7 cm de ancho por 25,5 cm de alto, aumentándose sensiblemente su anchura en los últimos números. Treinta años después la colección completa de la revista —hoy en trance de reedición facsímil—, es de difícil localización y valorada como joya bibliográfica. Por sus características, contenido y original estampación (impresión a mano, collages, troqueles, diferentes calidades de papel, etc.), fue una de las publicaciones más renovadoras de nuestro siglo (fig. 303).

El buen observador puede seguir en ella las evoluciones y altibajos que sufrió. La revista nunca fue dirigida por una sola persona. Por lo general cada número era confiado a uno o dos de sus miembros (un escritor y un pintor), o a personas invitadas por ellos. A partir del número cuatro pierde el carácter ideológico defendido por Arnau Puig, para apoyar la vindicación de las individualidades propugnada por Brossa. «Dau al Set», como

revista y como grupo, acaba definitivamente en 1955. El «Club 49», el «Hot Club» y otras formaciones como el Cercle Maillol del Instituto Francés, asimilarán los esfuerzos y las personas del grupo.

Otros informalistas

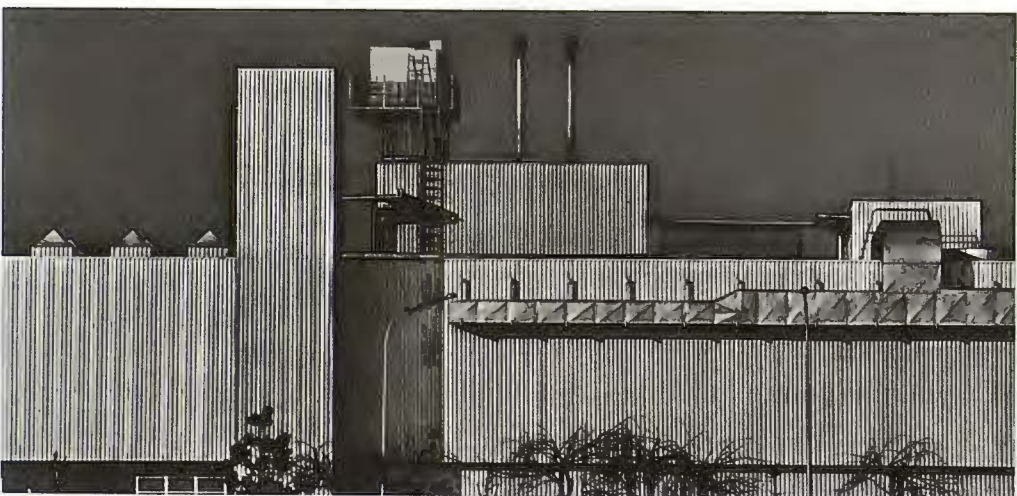
Paralelamente o bajo el impacto del «Dau al Set», otros jóvenes pintores se vuelcan al informalismo. August Puig (Barcelona 1929), que ya en 1946 había expuesto en «Els Blaus» de Sarrià, evolucionó de una estética influida por Miró y Klee hacia una pintura de tipo «tachista» basada en el corrido de flotantes y fantasiosas manchas de expresivo color y rica textura. Por haber residido en París con una beca de estudios del gobierno francés durante los días del «Dau al Set» no pudo tomar parte en los trabajos colectivos del grupo con el que estilística e ideológicamente estaba vinculado (fig. 308). Romà Vallès (Barcelona 1923), formado en Bellas Ar-

tes, después de varios viajes por Francia, Italia y los Países Bajos, se orienta en la búsqueda de una poética del espacio de sobrias pinceladas gestuales, con colores de látex y de rico tratamiento textural, valorando los efectos técnicos y las calidades que con ellos se puedan obtener. Desde 1960 trabaja una serie de obras monocromas en las que destaca el color blanco como base de sus composiciones (figura 309).

La pintura de Alfons Mier (1912) es un ejemplo característico del tránsito de un expresionismo basado en el color y la materia para evolucionar, a partir de 1956, hacia el informalismo. Adaptó elementos tridimensionales a sus composiciones mediante unas estructuras corpóreas, filamentosas y retorcidas, trabajadas con cemento y alambre. A partir de los años sesenta, sus pinturas con «materia arrugada» toman gran fluidez y transparencia. Joan Hernández Pijuan (Barcelona 1931), elabora unas composiciones austeras, dramáticas en su tachismo, agi-

324. *Josep Lluís Sert. C.E.A.C. de la Fundació Miró, Barcelona*

325. *Francesc Mitjans, con la colaboración de Josep Soteras Mauri y Lorenzo García Barbón. Tribuna del Camp Nou del F.C. Barcelona*



326. *Oriol Bohigas, J. M. Martorell y David Mackay. Fàbrica Piher, Granollers*

gantadas en su gesto, basadas en la contraposición entre el blanco y el negro, muy próximas al trabajo del norteamericano Kline o del aragonés Saura. Partiendo de una figuración muy esquemática, Carles Planell (Barcelona 1927), llega en 1954 a una abstracción basada en la superposición de elementos lineales sutilmente entrecruzados, de cuidada textura y entonado color. Insiste en imágenes muy sobrias tratadas a presión. Actualmente juega con elementos figurales de suma simplicidad que sitúa en las superficies monocromas de sus telas. Daniel Argimon (Barcelona 1929), emplea en su abstracción el látex y el polvo de mármol para elaborar composiciones eminentemente simbólicas tratadas al «dripping» con materia abundante y denso color. Jordi Curós (Olot 1930), pasa de una figuración de formas monumentales y esquemática estructuración a un informalismo de gruesos empastes sobre yeso con calidad de relieve, que abandonará para derivar a una formulación postfauve; Lluís Bosch i Cruañas (Sant Feliu de Guíxols 1929), promotor de varias entidades artísticas e incansable organizador de certámenes y exposiciones, da a las superficies planas sutiles degradaciones de color teñidas sobre paño. Joaquim Lluçia i Olivet (Vidreres, Gerona, 1929-Barcelona 1973), impresionado por la obra suprematista de Malévich, compone series de superficies geométricas con papel de estaño, de gran sentido estructural y fino color. Francisco Valbuena, Evarist Vallès, el alemán residente en Barcelona Will Faber, Manuel Bea, Guillem García Pibernat, y toda una pléyade de pintores de vocación abstracta, se dan a conocer en este momento aunque antes y después de este período militarán en otros campos o tendencias pictóricas.

Los Salones de Octubre

Las diez ediciones de los Salones de Octubre (de 1948 a 1957) representaron uno de los estímulos más fuertes hacia la recuperación del espíritu de vanguardia en



la mortecina vida de la postguerra. «Organizado por un grupo de pintores y escultores de Barcelona» —como ellos mismos titularon su certamen—, el Salón de Octubre supuso un auténtico revulsivo para la ciudad de Barcelona por integrar a la mayoría de artistas que se habían comprometido con el arte nuevo. Con la idea de emular los salones parisinos, especialmente el de los independientes y el de los rehusados, los ochenta participantes constituían el plantel de la nueva pintura catalana que se impondría a lo largo de los veinte años siguientes. Al ser un frente artístico mucho más amplio que el «Dau al Set», admitía la participación de varios sectores plásticos siempre que coincidieran con el mínimo común denominador de la renovación. Su misma apertura integraba artistas provenientes del surrealismo de anteguerra, a los del «Dau al Set», a los neorrealistas, a expresionistas y a abstractos. El Salón, como institución, no quiso aparecer, por lo menos en sus inicios, como entidad iconoclasta; anhelaba ser un entronque evolutivo con el período inmediato anterior. La primera edición presentaba una sala especial dedicada a artistas de la llamada «Generación de la Generalitat», la que relacionó Merli en su libro *33 pintors catalans* de 1937. Aun reconociendo que era un arte ya superado por la historia, rindieron homenaje a los que consideraban sus directos predecesores. Su lucha no iba contra la figuración en sí, sino contra el estancamiento y el anquilosamiento propio de aquellos años. Sebastià Gasch y J. M.^a de Sucre, presentadores del primer Salón, hablan en el catálogo de «que el arte había caído en un amaneramiento rutinario, en una repetición superficial de formas de expresión..., en un remedo, carente de contenido plástico, del impresionismo francés aplicado al paisaje de la Península..., que estaban en presencia de un manierismo dulzón y literalizante...». No trataban de «difundir ésta o la otra dirección plástica» sino de reunir a cuantos creían y practicaban un arte vivo. Sus afanes no eran destructivos, sino eminentemente constructivos. Actuaban por necesidad exis-

tencial ante un entorno decrepito y decadente. Varios artistas fueron los auténticos impulsores de lo que llegaría a ser un movimiento de fuerza movilizadora: Francesc Boadella, Francesc Fornells Pla, Àngel López-Obrero, Jordi Mercadé, J. M.^a de Sucre, y Víctor María d'Imbert como delegado administrativo. Ellos fueron los promotores de la revitalización estética en pintura y escultura. El Salón, celebrado anualmente en las Galerías Layetanas, dio cabida a todas las tendencias de vanguardia. Muchos de los puntales del arte catalán de la postguerra nacieron o fueron lanzados por los Salones de Octubre³. El espíritu de Dalmau y el empuje del ADLAN encontraban continuidad en estos Salones que tenían su equivalente madrileño con el de los Once, organizado por Eugeni d'Ors, quien, en cierto modo, también abrió paso a las nuevas tendencias. Nunca fue el Salón signo de ruptura sino factor de síntesis y aglutinante de inquietudes bajo el prisma de la vitalidad del arte. Lejos de toda rebeldía o manifestación exasperada, la gestión de los Salones de Octubre fue efectiva y abierta a todas las tendencias. Coexistieron fauvistas (Rogent), cubistas y constructivistas (Ràfols, Morera y Todó), expresionistas (de Sucre, Alba), primitivistas (Capdevila y Maria Girona), el realismo social (Antoni Costa), la no figuración (Aulèstia, Cuixart, Jordi Mercadé o el mismo Tàpies, etc.). En líneas generales los Salones supusieron una aceleración de lo superreal a lo plenamente informal.

Otros grupos y formaciones

Junto a la ya mencionada labor del «Dau al Set» y los Salones de Octubre, aparecieron otras actividades marcadas también por el signo renovador, que trataron de dinamizar el medio ambiente. La labor del «Club 49» fue de las más coherentes y sistemáticas. Tenía como base a los supervivientes del ADLAN: Joan Prats, Joaquim Gomis, Xavier Vidal de Llobatera, Sixte Illescas, Pere Casadevall, Eudald Serra, Ramon Marinell, etc. En él se

encontraban hombres de empresa, de profesiones liberales, comerciantes y demás personas acomodadas que tenían interés por el arte, la novedad, la moda, la cultura y el esnobismo. Sus contactos internacionales, generalmente ocasionados por viajes de negocios, les permitía estar al día en relación a lo que sucedía en París, Londres o los Estados Unidos. Ello les facilitaba reconocer el mérito artístico que pudiera haber en la obra de Tàpies, Ponç, Cuixart, Tharrats o Villèlia, artistas que descubrieron, promocionaron y becaron para que pudieran salir de España. También otras actividades de signo liberal, cosmopolita y novedoso fueron promovidas por el Club, como la presentación de filmes extranjeros, conciertos de música contemporánea, cursillos, o la misma edición de catálogos y publicaciones. La revista «Cobalto», el «Hot Club», los conciertos de Mestres Quadreny o las primeras representaciones del teatro de Brossa tuvieron por marco el «Club 49», acogido al Instituto Francés de Barcelona, probablemente el centro de información más internacionalista de aquella hora.

A fines de 1949 apareció otro grupo más conservador, el «Grupo Lais»⁴, de tendencia figurativo-esquemática. Con la redacción del *Manifest negre*, sus fundadores acusan y condenan a quienes se valen de «las extravagancias por sistema» o «la perniciosa influencia de cierta crítica desorientada». Sin ser una marcha atrás, el grupo defiende una idea continuista del arte. El nombre de su manifiesto procede de aquella definición de Raoul Dufy en la que se indica que: «La luz es negra. Cuando se introduce en un cuadro el color negro todos los restantes colores se exaltan por el contraste simultáneo, de donde se sigue que, en pintura, el negro significa la luz». También consideran el arte de aquel momento como «un producto manso, industrializado y muerto», por ello invocan la «vida interior» siempre que no degenera en «pirueta». El grupo tuvo gran actividad y consiguió un notorio éxito local. A lo largo de los años cincuenta expusieron en Gerona, Lérida, Ripoll, Palma de Mallorca, Puigcerdà,

Sant Just Desvern y también en Bilbao y Canarias. Sus conferencias y actividades tenían lugar en el FAD.

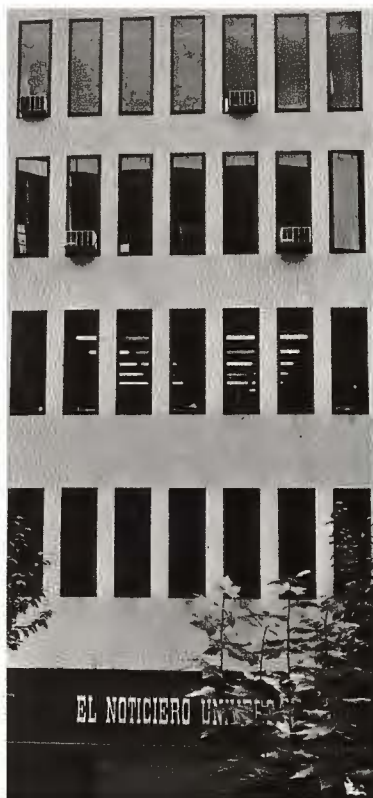
Del mismo año 1949 son los «Ciclos Experimentales de Arte Nuevo» que dirigió el crítico de arte ampurdanés Àngel Marsà, que promocionaron los premios San Jorge patrocinados por F. Pujol Mas, y expuestos en las Galerías Layetanas, que persistieron hasta 1954. Marsà continúa esta labor renovadora en las Galerías El Jardín, de Barcelona, dando a conocer nuevos valores y tendencias de vanguardia. Los «Ciclos Experimentales» fueron otro trampolín para muchos jóvenes del momento. Jordi Curós, Emília Xargay, el Grupo de Gerona, el descubrimiento de Joan Brodat y la obra de Manolo Millares, fueron presentados por Marsà con amplios argumentos teóricos y notorio afán de divulgación.

Paralelamente al dinamismo barcelonés, otras poblaciones catalanas como Lérida, Gerona, Sabadell, y también Mallorca y Menorca, daban signos de vitalidad. En Sabadell, en 1940, se creó el grupo «Cenacle» en el que estaban incluidos Raimon Roca, Joan Vila Casas, Lluís Vilaplana, Baldiri Miró, Jaume Gómez, V. González, A. Castells, F. Vinyes, J. Corominas, etc. Pese a su breve duración, el grupo acusó de forma muy viva la influencia del Salón de Arte Actual celebrado en 1941, donde fueron exhibidas obras de Dalí, Kandinsky, Gargallo, Miró, Picasso, Mompou, etc. En Lérida nace en 1944 el «Grup Cogul», con el propósito de activar la vida artística de la capital ildense, bajo el signo de las conocidas pinturas neolíticas. Albert Coma i Estadella (1933), Ernest Ibáñez Noach (1920), Víctor P. Pallarès (1933), Albert Vives i Iglesias (1926), Jaume Minguell (1922) y el jovencísimo Àngel Jové i Jové serán sus componentes. El Grup Girona, fundado algo más tarde, lo forman Domènec Fita, Fulcarà, Portas, Isidre Vicenç, Vila Fà brega, Emília Xargay y Torres Monsó. En la misma ciudad nace el «Grup 5» integrado por Fita, Xargay, Joan Manera, Jaume Turró y Evarist Vallès. El Grupo Menorca aglutina en Fornells a extran-

jeros y menorquines en defensa de un intenso expresionismo abstracto. Arnulf Björndal, Ton Orth, Rijk van Ravens, Josep M.^a de Sucre, Jaume Ribalau, etc., formarán parte de él. En Sabadell, años más tarde, el grupo de los «Gallots» llevó a cabo una intensa labor revulsiva. Defendía las tendencias más vitales y expresivas tratando de vincular a su informalismo la participación popular. Su «accion painting» tuvo una indudable resonancia pública. En las calles de Sabadell y de Barcelona pintaron varios centenares de metros de acera, provocando un auténtico impacto en la radio, la prensa y la incipiente televisión. Entre los «Gallots» estaban Antoni Angle, Llorenç Balsach, Joan Bermúdez, Josep Llorens, Joaquim Montserrat, Lluís Vilaplana, todos ellos sabadellenses, el barcelonés Alfons Borrrell, el ruso Vladimir Slepian, el polaco Gabriel Morvay y el andaluz Manuel Duque. Su nombre, derivado de gallo, nació de una acción pública en la que varias gallinas fueron embadurnadas con pintura de diferentes colores para que posteriormente andaran sobre una superficie blanca pintada en el suelo. Los «Gallots» contribuyeron a elaborar una pintura de acción y gesto entre nosotros con independencia de las corrientes americanas y europeas.

El trabajo colectivo es un signo de la época⁵. Ni los artistas a nivel individual, ni la sociedad como colectividad, desean recibir una obra aisladamente. Los unos y los otros se constituyen en frentes, la mayoría de las veces polémicos y vindicadores. El paso de los años hará sobresalir a unos y eclipsará a otros. Pero este semillero de grupos es el fermento del que parte el mayor número de grandes figuras del arte catalán contemporáneo.

La celebración anual de la «Muestra de Arte Nuevo» MAN, fundada en 1964 gracias al ciclo de arte de hoy del Cercle Artístic de Sant Lluc, ha supuesto desde aquellas fechas la presentación regular de las investigaciones artísticas propias de cada momento. El informalismo, el realismo social, el expresionismo, el arte cinético, el neodadaísmo pop, el arte tecnológi-



co, el arte pobre, han sido expuestos en varias galerías barcelonesas o en la misma vía pública.

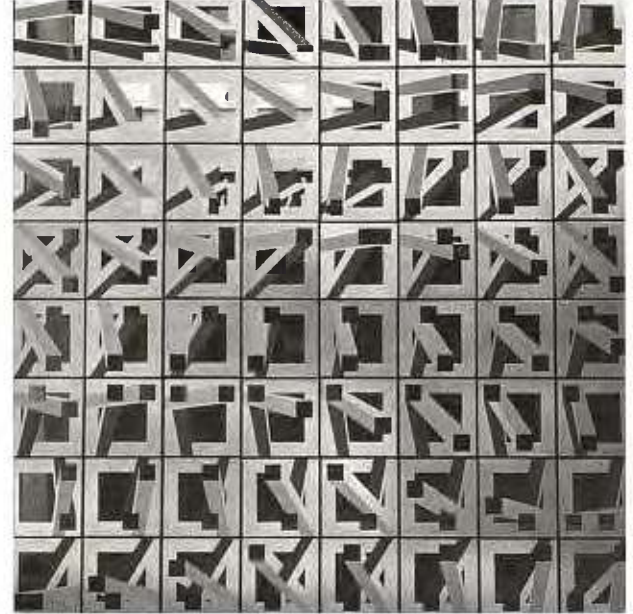
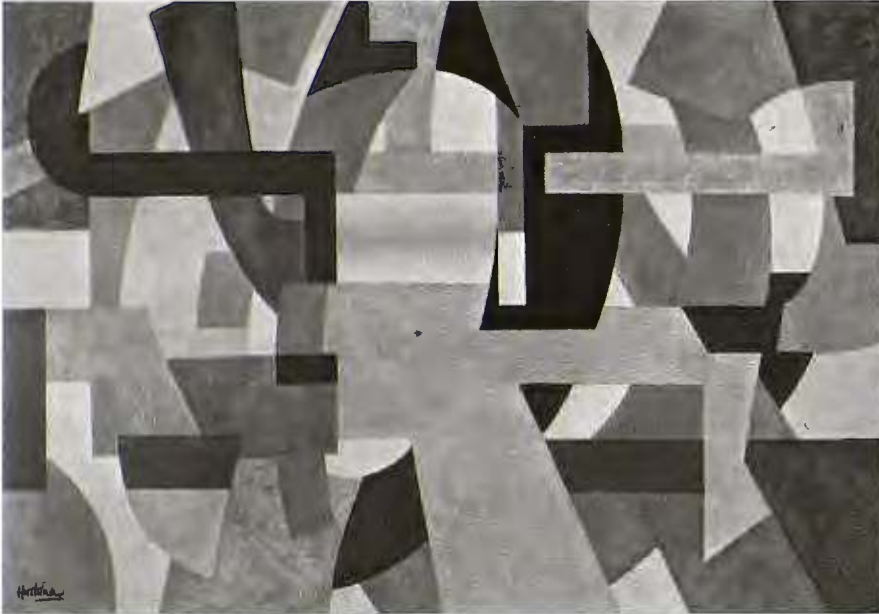
Los escultores

Los antecedentes más firmes de la escultura catalana de nuestro siglo hay que buscarlos en la obra de Aristides Maillol (1861-1944), en Josep Clarà (1878-1958) y en Enric Casanovas (1882-1948), quienes, mediante el trabajo del claroscuro y la vibración impresionista de las superficies, marcaron en el modernismo y el post-modernismo las directrices de toda una escuela de maestros del realismo naturalista que tuvo sus continuadores en Joaquim Claret, Pere Jou, Esteve Monegal, Josep Armengol, Joan Borrell i Nicolau, Frederic Marés, Enric Monjo, Rafael Solanic, Joan Rebull, Joaquim Ros, Josep Granyer, Martí Llauredó, Josep Cañas, María Llimona, Lluïsa Granero, Ernest Maragall, etcétera.

Pero una nueva idea del trabajo escultórico marcada por el progresivo dominio del movimiento de masas y las conquistas en el espacio y el volumen, empieza a hacerse notar. Manolo Hugué (Barcelona 1872-Caldes de Montbui 1945) extrae de la tradición mailloliana la dimensión más viva y contundente (fig. 311). Preocupado por el valor de las masas, arrumba progresivamente la dimensión naturalista para jugar con los volúmenes y los aspectos estructurales. Marcado por el cubismo, el arte negro, las piezas etnográficas de Oceanía y los descubrimientos arqueológicos de Oriente Medio, abandona el inicial naturalismo por una escultura racial, robusta, deformada, basada en las figuras compactas y la expresividad de los materiales. Si Manolo marca la dirección del camino, los que inician el auténtico rumbo vanguardista en lo escultórico son Pau Gargallo (Maella 1881-Reus 1934), Juli González (Barcelona 1876-Arcueil 1942), Ángel Ferrant (Madrid 1891-1961), por varios años catedrático de modelado en

la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona, el surrealista Leandre Cristòfol (Lérida 1908) y Apelles Fenosa (Almatret 1899). Ellos y sus discípulos son los auténticos progenitores de la escultura informalista y expresivo-abstracta de los años cincuenta.

El primero en extraer consecuencias directas del experimentalismo cubista, las teorías de Manolo y las posibilidades de los nuevos materiales fue Pau Gargallo, quien incorpora el espacio vacío a la escultura metálica gracias a las planchas perforadas, recortadas o abombadas. Formado en Barcelona cerca de Eusebi Arnau, marcha a París donde recibe la influencia de Rodin y la del espíritu finisecular. A su regreso a Barcelona trabaja intensamente en obras de carácter público (Hospital de Sant Pau, Teatro de Terrassa, Teatro Bosque, etc.), pero es a partir de 1915 que da a conocer en una exposición individual sus máscaras de hierro forjado con incrustaciones de piedra. La fuerza expresiva de sus obras gana progresivamente en



intensidad y contundencia formal gracias a un proceso de simplificación con planchas entrecruzadas. Hasta su disolución en 1924 fue profesor de la Escola Superior de Bells Oficis. Su última etapa transcurre en París y alcanza las máximas cotas de flexibilidad y ritmo. La *Bailarina española*, el retrato de Greta Garbo, la *Bailaora*, el *Gran Arlequín flautista*, *El Profeta*, dan idea de su ideario sintetizador y enorme plasticidad (fig. 312).

Otra gran figura de la escultura catalana de influencia europea es Juli González. Se le llama el padre de la «nueva edad del hierro» por haber sabido arrancar de los metales y de todo tipo de herrumbres auténticas piezas maestras de la escultórica contemporánea. Hijo de una familia de orfebres barceloneses, pronto abandona los ideales modernistas y rodinianos, se establece en París, estrecha su amistad con Picasso y pasa a formar parte del grupo de artistas de Montmartre. La crisis de la primera Guerra mundial le hace ingresar como operario en la fábrica de automóviles Renault, siendo allí donde descubre la soldadura autógena y el rico potencial de posibilidades formales que ofrece la industria. Con la chapa y el soquete realiza sus primeras «máscaras» y «naturalezas muertas». El hierro adquirirá

un papel protagonista ya como plancha, barra, tubo o herrumbre. Figuras de gran intensidad como la serie «Cactus», «Personajes en el espacio», «Cabezas», «Máscaras», serán el precedente del trabajo que seguirán muchos otros. Piezas como *La Montserrat* (1936-1937), *Les amoureux* (1935), *Femme assise* o los juegos lineales y tubulares de *Grande maternité* (1930) o *Tête au miroir* (1934) son determinantes en la historia de la escultura mundial (figura 313).

La labor de Ángel Ferrant, madrileño afincado en Barcelona por varios años, fue muy importante por haber participado en los núcleos más vivos del arte nuevo y por haber ejercido gran influencia a través de su cátedra de modelado en la Escuela de Artes y Oficios, desde 1920. En 1934, en 1942 y en 1957 celebra importantes exposiciones dentro de su surrealismo de masas abiertas y cerradas, perforaciones y ritmos volumétricos que interesan a los sectores más progresistas.

De raíz expresionista es la obra de Apelles Fenosa, quien se da a conocer con el grupo «Els Evolucionistes». Discípulo de Labarta y Enric Casanovas, se traslada en 1921 a París donde es bien acogido por Picasso y sus amigos Max Jacob, Jean Cocteau y Paul Eluard. Después de una

larga estancia en Barcelona regresa de nuevo a la capital francesa para dedicarse de lleno a una escultura vibrante, llena de sutilezas y gracia gestual, que confiere a las figuras mitológicas un dinamismo llameante y nervioso (fig. 314).

El escultor leridano Leandre Cristófol (1908), pionero de todos los movimientos ilerdsenses de vanguardia, trabaja desde los años treinta con postulados surrealistas, cubistas y constructivistas. Sus objetos disponen de movimiento y cierta intención cinética. Joaquim Ros (Barcelona 1906), discípulo de Galí y de Pau Gargallo, esculpe buscando la simplicidad de líneas y la esencialidad más pura de las figuras.

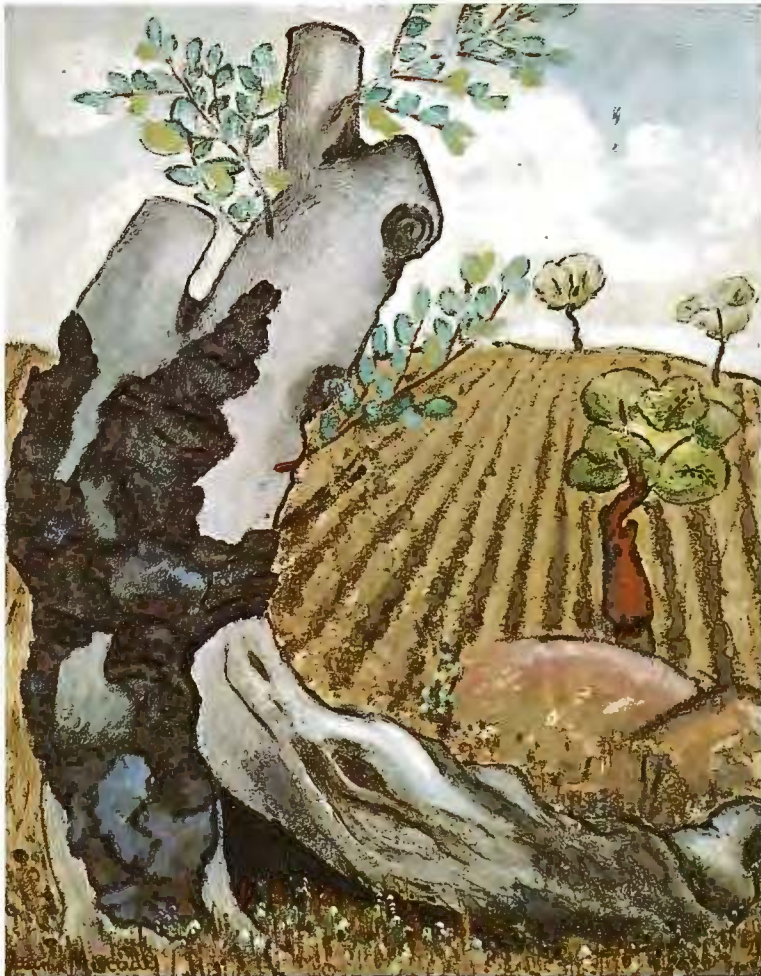
El paso hacia una escultura renovadora, prólogo de la etapa informal que se viene gestando, lo dan tres escultores jóvenes el mismo año que empezó la guerra civil. En las Galerías Catalonia y presentados por el ADLAN, Ramon Marinel·lo, Jaume Sans y Eudald Serra (Barcelona 1911), muestran una escandalosa exposición en la que predominan las estructuraciones orgánicas, los objetos surrealistas, la yuxtaposición de materiales y la presencia de elementos móviles.

La nueva escultura

Dentro de la llamada segunda vanguardia, la que nace al término de la postguerra y trata de superar la claudicación clasicizante de la época (Monjo, Marés, etc.), cabe situar los trabajos de búsqueda emprendidos por M. Gusils y F. Boadella presentados en el primer Salón de Octubre y emigrados después a París y, sobre todo, la figura excepcional de Josep Maria Subirachs (Barcelona 1927). Subirachs, alumno de Enric Casanovas, participa también en los Salones de Octubre y recibe una beca del gobierno francés. De clara vocación arquitectónica, los cuerpos expresionistas que labra se van aristando y geometrizando progresivamente hasta llegar a ser un juego de espacios y formas vacías plenamente abstractos. Los ritmos,

las líneas de fuerza, los volúmenes aligerados, los espacios interiores, se constituyen en protagonistas de su obra. *Torre de Babel, Homenatge al cinema* y las obras posteriores trabajadas con hierro y soldadura a la manera de González, eliminan toda referencia orgánica hasta llevarle a la escultura abstracta que emplaza en los Hogares Mundet o el *Homenatge al mar*, del Paseo de la Barceloneta. Inscrito en una concepción mooriana y con especial gusto por las superficies elaboradas, extremadamente trabajadas, Subirachs seguirá jugando con las imprimaciones, los positivos y los negativos, las líneas de fuga y la silueta humana (fig. 320). Marcel Martí (Alvear 1925) evoluciona de un italianismo arcaizante hacia una obra de elementos totémicos en hierro y plancha, dispuestos en series de conjun-

tos semimodulares. A partir de los años sesenta pulimenta y erosiona estas superficies hasta conseguir formas orgánicas en bloques rítmicos cuidadosamente arquitecturados (fig. 315). Salvador Aulèstia (1927) somete la plancha metálica al máximo dramatismo bajo una inspiración gaudiniana. Francesc Torres Monsó (Gerona 1922) protagoniza el tránsito de la finura expresionista a lo Marini hacia un informalismo que más tarde recuperará la forma humana para descuartizarla en una serie de elementos formales aislados (fig. 318). Jaume Cubells (Barcelona 1925) muestra un permanente interés por las superficies desgastadas, pulidas o quemadas y por la construcción en bloques interferidos en el espacio. J. Martí-Sabé (Santa Coloma de Farners 1915) permanece en un espíritu expresionista de formas



aristadas y cuerpos estilizados. Josep Subirà-Puig (Barcelona 1926) construye series de madera muy estructuradas, cuidadosamente pulidas, a partir de elementos modulares convenientemente ensamblados (fig. 316).

Joan Gardy-Artigas (1938), hijo de Llorens Artigas, manipula una serie de formas primitivas, de inspiración orgánica y expresividad brutalista (fig. 319). Arlette Martí (1936) expresa a partir de la plancha, los cables y la tela metálica, una serie de torsiones en las superficies, con incrustaciones de esmalte y pintura. Xavier Corberó (Barcelona 1935) compagina la joyería de diseño con la creación de obras extremadamente estilizadas de suaves volúmenes y antropomorfa apariencia. Medina Campeny (Barcelona 1943) compone, mediante fragmentos de objetos y figuras, cuerpos de gran expresión y agudo patetismo.

Mención aparte merece sin duda la obra de Moisès Villèlia (Barcelona 1928), que pronto abandonó su oficio de tallista y su incipiente escultura en maderas torneadas para iniciar un original tratamiento de la caña de bambú. Sobre la base de este elemento, corta, perfora, encola, pinta o sujeta con alambres cañas de diferente grueso y longitud, para que en el plano o en el espacio sugieran el movimiento. Las formas orgánicas, las animales y las vegetales encuentran en sus cañas barnizadas o coloreadas claros elementos de referencia (fig. 321). Tres son los grandes períodos vitales de Villèlia: París (1967-1969), Ecuador (1969-1972) y Molló (1972 en adelante), que a su vez marcan el progresivo camino hacia la consecución de sus actuales piezas escultóricas. En colaboración con arquitectos y urbanistas ha realizado monumentos públicos de carácter lúdico.

La vertiente más racionalista y constructiva de la escultura la han cultivado el valenciano Andreu Alfaro (1927; fig. 317) y los minimalistas Joan Fontanals (Barcelona 1933) y Sergi Aguilar (Barcelona 1946).

La vanguardia arquitectónica

El espíritu inquieto del Modernismo y el catalanista del Noucentisme encuentran en el racionalismo una nueva orientación vanguardista. Alrededor de 1928 y gracias a la labor comentada del GATCPAC, se impone la idea corbusieriana de la casa como «máquina de vivir». Los nuevos medios industriales (cemento armado, estructuras de acero, grandes superficies acristaladas, linóleo, elementos tubulares, etc.) se incorporan a la construcción con el apoyo ideológico del gobierno de la Generalitat. La diáspora de los más destacados arquitectos gatcpacquianos y la claudicación de los que se quedan en Cataluña permite que se imponga el estilo nostálgico patrocinado por Madrid, de cánones neoherrerianos. Un hecho accidental acelera un proceso ya latente. La firma del pacto del gobierno español con los Estados Unidos contiene una curiosa cláusula que autoriza la libertad arquitectónica. Al amparo de esta apertura estilística y bajo la influencia del organicismo de Frank Lloyd Wright y de las teorías de Bruno Zevi nace el «Grupo R», en febrero de 1951. En el estudio de los arquitectos J. A. Coderch (1913) y M. Valls (1912) se constituye la primera junta compuesta por Oriol Bohigas, J. Gili Morros, J. M. Martorell, J. Pratsmarsó, J. M. Sostres y A. de Moragas i Gallissà (figura 323). Más tarde se integrarán al grupo los arquitectos Balcells, Giráldez, Bassó y Ribas Piera. Todos ellos constituyen, individual y colectivamente, la imposición del espíritu funcionalista. La primera obra de relieve la proyectó Antoni de Moragas para el Cine Fèmina reformado en 1951, de clara inspiración wrightiana. Gran influencia ejerció la casa de pescadores construida por Coderch en 1959, en la Barceloneta, de planta estrellada y fachada de celosías. La trayectoria racionalista de Coderch seguirá ininterrumpida a través de obras tan destacadas como el Hotel de Mar de Palma de Mallorca, la casa del pintor Tàpies en Barcelona, los edificios Trade, de la Avenida de Carlos III de Barcelona (fig. 322), y las múltiples resi-

dencias de verano construidas en pueblos de la costa y del interior. Su racionalismo toma de la arquitectura popular los elementos más puros para dotarlos de una organización funcional y precisa. Antoni Bonet, al regresar de su exilio bonaerense, construye, dentro de una arquitectura modular, «La Ricarda», de Prat de Llobregat y el Canódromo barcelonés de la Avenida Meridiana, de gran resonancia en aquellos momentos. De Francesc Mitjans es el racionalismo italianizante de los años cincuenta, así como el proyecto y la realización del Camp Nou del Fútbol Club Barcelona (1957), que marca el fin de la etapa organicista en Barcelona (figura 325).

El auténtico teórico y sistematizador del «Grupo R» y de los arquitectos más inquietos de los años cincuenta es el prestigioso arquitecto y profesor Josep M. Sostres (Seu d'Urgell 1915). Sus conocimientos de las corrientes extranjeras, su vinculación con la generación del GATCPAC, su extremado gusto, su ponderación y su depurada obra—casa Agustí de Sitges (1955), los moteles de Torredembarra (1957) y las dos casas de Ciudad Diagonal de Barcelona (1957-1958)—, son un buen ejemplo del rigor y alto nivel programático de su tarea. Actualmente ejerce como docente en su cátedra de la E.T.S.A. de Barcelona. Su obra más destacada de los últimos tiempos es el edificio para el diario «El Noticiero Universal» de Barcelona, lleno de pureza formal y valores de diseño (fig. 329).

El equipo formado por los arquitectos Oriol Bohigas y J. M. Martorell, más tarde complementado con la presencia del inglés David Mackay, ha tenido un papel protagonista en las últimas décadas. Comprometidos con el denominado «realismo», defiende una arquitectura tecnológica basada en las opciones y posibilidades morfológicas del país (fig. 326). Su asimilación de las corrientes italianas y su tendencia al racionalismo, les permitió conseguir varios Premios FAD de Arquitectura (1959, 1964, 1966, 1969). El racionalismo más gatcpacquiano y tecnológico lo aplican Enric Tous (1925) y



Josep M. Fargas (1926) a construccions industrials i edificis bancaris (fig. 328). Federico Correa (1924) y Alfons Milà (1924) destaquen per la seva sensibilitat a l'hora de recuperar materials, alt disseny i capacitat evocadora d'arquitectures oblidades. El alt nivell de detall i el cuidat extrem per les acabades és la nota més característica de la seva àmplia labor constructiva (fig. 327). Giráldez, López Iñigo y Subías se han especialitzat en construccions amb fines educatius sota la influència del «brutalisme» anglès (Facultat de Dret, Econòmiques, Escola Patmos-Betania, Universitat Autònoma). Cardenal, Laguardia, Llimona y Ruiz Vallès cultiven un eclecticisme dels diferents moviments moderns. L'arquitectura de Manuel de Solà Morales està propera a l'empirisme anglès, la de Lluís Domènech, Laureà Sabater y Ramon M. Puig del neoliberty. Els components del «Grup PER» (Pep Bonet, Cristian Cirici, Lluís Clotet y Oscar Tusquets) porten a terme una investigació constant sense compromisos ni tendències específiques.

El element més destacat de la nova generació arquitectònica ha estat Ricardo Bofill Levi (Barcelona 1939). A partir de 1962 comença una labor projectual que evoluciona d'una inspiració barroca i gaudiniana a construccions postmodernes de volumens oberts i circulacions interiors. El Barri Gaudí de Reus, la Torre Xanadú de Calpe, l'Apartotel de Vallpineda, els apartaments de Sitges y el Walden 7, de Sant Just Desvern, són exemples d'aquesta transformació de l'habitat que Bofill pretén aconseguir a través de l'arquitectura (fig. 330). El taller Bofill ha elaborat el projecte de les Halles de París per encàrrec del govern francès.

Dintre d'una arquitectura de concepció fantàstica y d'experimentació amb la llum, la temperatura y els materials, es pot encabir obres de Serra Florensa com les oficines de la Societat General d'Aigües de Barcelona y el Club Hispano Francès.

La Fundació Joan Miró projectada per



Josep-Lluís Sert, así como sus edificios de «Escalas Park» construidos en 1975, que obtuvieron el Premio FAD de aquel año, han representado la recuperación del gran pionero del racionalismo peninsular y la tenencia de dos grandes obras de la madurez sertiana (fig. 324). A partir de 1969 y a raíz de un artículo de Oriol Bohigas, empieza a hablarse de una posible «Escuela de Barcelona» en arquitectura, que acoge de forma muy abierta a los arquitectos procedentes del antiguo realismo, los racionalistas de corte milanés, las nuevas tendencias empiristas e incluso los intentos más lúcidos y sofisticados de las jóvenes promociones. Pero las crisis posteriores y el fin del período tecnocrático, acabarán con los excesos semánticos, más estilistas que conceptuales, y con un determinado tipo de trabajos retóricos para apoyar una visión más social y urbanística de la arquitectura. Unos de los estímulos mayores de la arquitectura barcelonesa lo han constituido los Premios FAD de Arquitectura e In-

teriorismo concedidos por el Foment de les Arts Decoratives desde 1958, dando así continuidad a la tradición iniciada por el Ayuntamiento de Barcelona el siglo pasado, interrumpida en 1915. Aquellos premios marcaron los momentos de mayor interés del Modernismo y fueron adjudicados a profesionales tan prestigiosos como Gaudí, Domènech i Montaner, Sagnier, etc. El FAD nombra un jurado anual compuesto por dos arquitectos, dos interioristas, dos estudiantes (arquitectura o interiorismo) y un crítico de arte, con el propósito de premiar el mejor edificio e interior realizados durante el año y que se hallen ubicados en el término municipal de la ciudad de Barcelona. Los Premios FAD son, en cierta medida, una pequeña historia de la arquitectura catalana que recoge en sus selecciones y premios lo más granado de la especialidad así como las corrientes predominantes en las dos últimas décadas⁶. Una cierta crisis, constructiva y programática, envuelve a la arquitectura. La

saturación urbana no permite opciones nuevas ni originales, la obsolescencia de las corrientes y estilos renovadores de este siglo acusa una evidente reiteración. Nuevos procesos de mecanización, otras tipologías del hábitat y una nueva morfología edilicia, han transformado el trabajo arquitectónico y han puesto de relieve las contradicciones ideológicas y la significación política de la arquitectura en el marco de una sociedad capitalista.

Abstracción geométrica y cinetismo

Con cierta posteridad a los Salones de Octubre y bajo la influencia de las Bienales Hispanoamericanas surge un sector de abstractos que a partir de los postulados constructivistas, la Bauhaus, el Manifiesto Realista y el neoplasticismo, trabajan dentro de un informalismo racionalizado. Josep Hurtuna i Giralt (Barcelona 1913), formado en la Escuela de Bellas Artes y en el Instituto del Teatro,

abandona su postimpresionismo fauvista y figurativo por una abstracción de ritmos y composiciones abstractas basadas en el color y la disposición de las superficies planas (fig. 331). Joan Vila Casas (Sabadell 1920), formado en Llotja, también vive el tránsito de un postimpresionismo costumbrista a una arquitecturación de las líneas y los planos que denominará «planimetrías» por su semejanza de trazado con los planes urbanísticos y arquitectónicos. Enric Planasdurà (Barcelona 1921), autodidacta de formación, lleva al límite los elementos de su expresionismo para obtener una abstracción basada en las superficies rectangulares, las aristas y los contornos duros, las rectas y las curvas bien entrecruzadas, de acuerdo con un meticuloso cálculo. Joan Claret i Corominas (Barcelona 1929), formado como arquitecto en la Escuela de Barcelona, da a su abstracción unos acentos cristalinos, fruto de la intersección cromática de planos y ritmos lineales bajo la dominante de los azules sobre fondo blanco. Joaquim Llucià i Olivet (Vidreres, Gerona, 1929-Barcelona 1973), promotor de las actividades vanguardistas de los años cincuenta, y de los Salones MAN (Muestra de Arte Nuevo), racionaliza su abstracción para seguir los postulados suprematistas de Malevich mediante un neoplasticismo austero, elaborado con tonos suaves y superficies de papel de estaño.

A fines de la década de los cincuenta, algunos catalanes viven muy de cerca en París y en Milán las primeras experiencias cinéticas que conducirán al arte óptico. Algunos, incluso toman parte activa en el «Groupe de Recherche d'Art Visuel». Como ellos, consideran la noción de movimiento como una de las más vinculadas a la sociedad moderna por ser expresión del dinamismo vital y símbolo de la participación tecnológica y científica. Indudablemente Jordi Pericot (Masnou 1931) es quien vive de modo más intenso la aventura óptica de los años sesenta. Formado en las universidades de Toulouse y Barcelona, ha trabajado en una serie de experiencias visuales a partir de documentados análisis semiológicos y perceptivos.





Su gestaltismo, basado en la generación de formas y estructuras, no tiende hacia un punto de vista fijo sino hacia el campo abierto y la percepción simultánea. Un juego de «moirées» en el plano y «trompe l'oeil» en el espacio, logra alterar los soportes físicos gracias a los simultáneos efectos visuales (fig. 332). Los valencianos José María Yturralde (1942) y Jordi Teixidor (1941) dan a conocer sus primeras obras cinéticas en Barcelona. Yturralde presenta sus formas imposibles y los análisis perceptivos basados en la geometría descriptiva. Jordi Teixidor da a conocer sus «aperspectivas» en las que da cuerpo a grandes formas geométricas cercanas al minimalismo.

Josep Navarro Vives (Barcelona 1931), a partir de la simplificación de planos, desemboca en un racionalismo basado en la sobreposición y reiteración de módulos metálicos creando efectos de desplazamiento y profundidad. Posteriormente, un puntillismo de líneas y colores en el espacio ha sustituido la rigidez modular

y neoplasticista del primer momento. Ramon Vinyes (Ribes de Freser 1948), diseñador industrial y gráfico, ha llevado al límite las tramas vasarelianas mediante los recursos geométricos y las técnicas fotográficas. Carme Aguadé ha asimilado muchos de los temas de la gráfica contemporánea a la pintura y serigrafía, dentro de una creación de formas geométricas puras de gran intención semiótica. En 1968 es presentado en Barcelona el grupo «Antes del Arte» (Michavila, Sempere, Sobrino, De Soto e Yturralde) que bajo la dirección de V. Aguilera Cerni desplaza los temas puramente ópticos hacia las «estructuras» y las configuraciones del espacio, valiéndose de formulaciones matemáticas, estructurales y ópticas. El grupo MENTE (Pericot, Sempere, Sobrino, Bofill, Ricard Salvat, Mestres Quadreny, etc.), promovido por Joan Mas y Giralt-Miracle, investiga en la plástica, la arquitectura, el cine y el teatro, las dimensiones espacio-tiempo y su incidencia en el hábitat contemporáneo.

J. Segarra (Barcelona 1942) elabora un cinetismo pictórico de manchas bien delimitadas y colores primarios. Francesc Torres (Barcelona 1948), discípulo de Kowalski, evoluciona de un cinetismo estructural a un minimalismo formalista.

Los pintores figurativos

Varias promociones de pintores, discípulos de los grandes maestros de fin y principio de siglo o disidentes de las diferentes vanguardias, han enriquecido el panorama de la pintura catalana. Un eclecticismo muy amplio ha permitido que postimpresionistas, neoexpresionistas, fauvistas, postcubistas, ingenuistas, etc., formaran una nutrida generación de pintores que no se ha visto afectada en su trayectoria creativa de un modo tan directo por el trauma de la guerra civil como las formaciones de vanguardia.

Jaume Mercadé (Valls, Tarragona, 1887-Barcelona 1967), pintor y orfebre, y

alumno de Galí, ha sido uno de los artistas más dotados y renovadores de este siglo. Su obra, situada entre el expresionismo atenuado y el fauvismo colorista, fue actualizando su lenguaje plástico de acuerdo con la evolución de las tendencias. El Campo de Tarragona, su geología, su flora, su arquitectura, es idealizada a través de una estética elementalista de rico valor matérico y robusta factura (figura 333).

Josep Mompou (Barcelona 1888-Vic 1968) mantuvo siempre en su obra un vigor expresivo de gran frescura. Pintor autodidacta, miembro de «Els Evolucionistes», expositor en las Galerías Dalmau en su juventud, libró una batalla en favor del libre uso del color y las formas espontáneas. Con gran elementalidad de medios y evidente sintetismo, su pintura siempre fue fresca, optimista. Probablemente Mompou ha sido el fauvista catalán de mayor relieve (fig. 335).

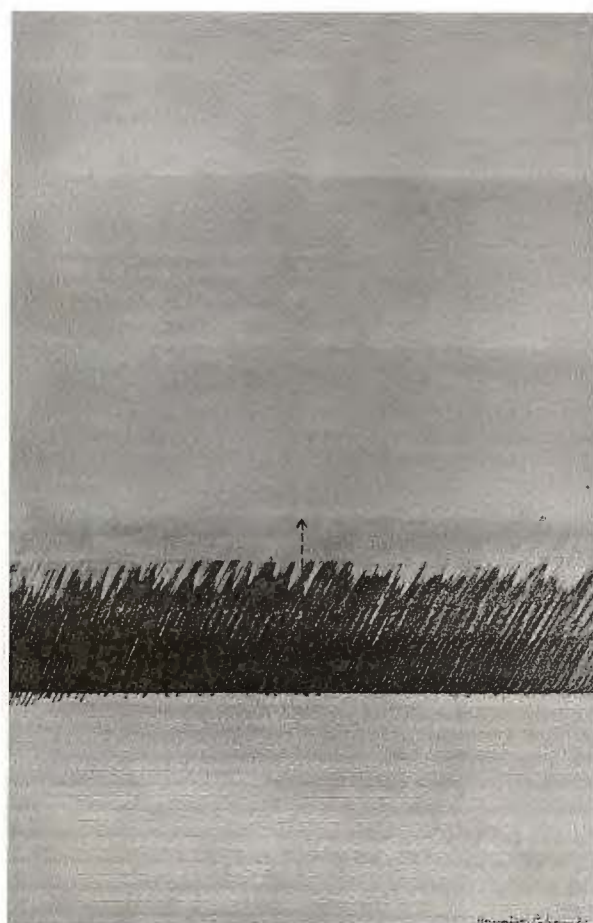
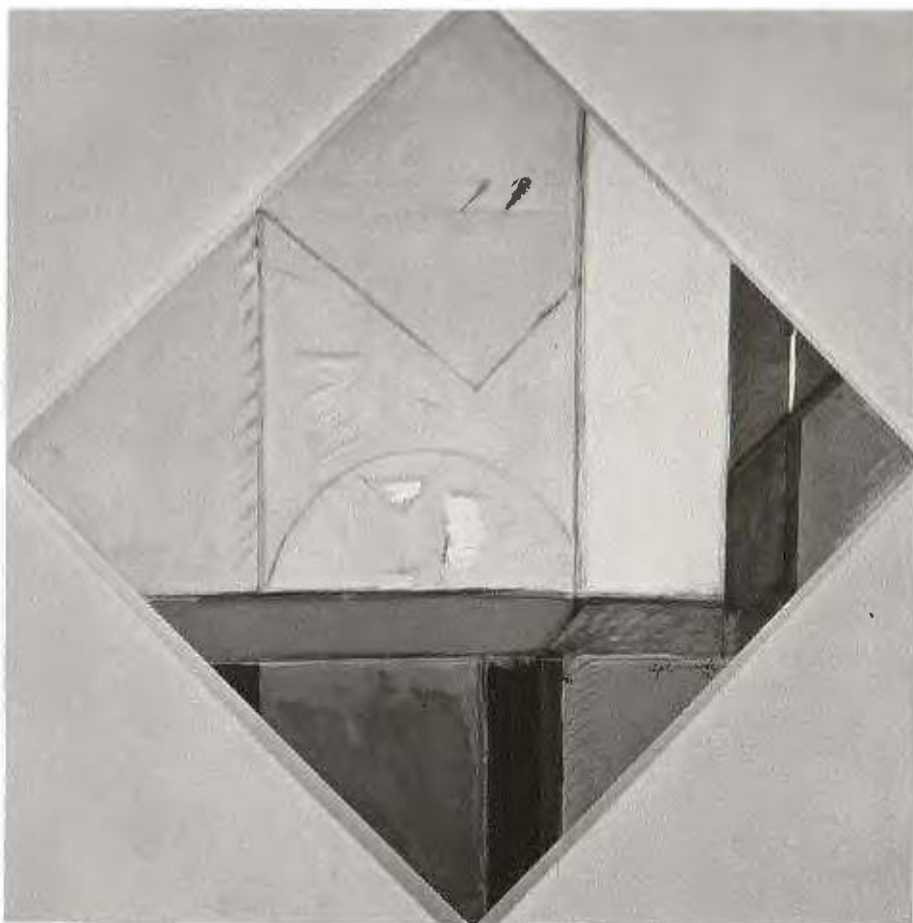
Rafael Benet (Terrassa 1889), pintor e historiador del arte, ha sido uno de los maestros que ha ejercido mayor influencia entre los pintores postfauvistas de la pintura catalana. Discípulo de Galí, miembro de la Agrupació Courbet, fundador del Saló de Montjuïc, ha seguido practicando una pintura de delicadas entonaciones dentro de un espíritu sintetista cercano al de los «nabis» (fig. 334).

Manuel Humbert i Esteve (Barcelona 1890-1975) vivió desde muy joven las experiencias del fauvismo y la plástica gauguiniana. Más tarde regresará al naturalismo pero con un espíritu sintético, fluido y colorista.

Josep de Togores (Cerdanyola 1893-Barcelona 1970), después de abandonar un cubismo picassiano y surrealizante, propio de su época de París (1924), se dedicará a una pintura anecdótica y academizante especializada en el retratamiento de figuras femeninas gruesas, compactas, cansinas, trabajadas con especial «sfumato».

Josep Obiols i Palau (Barcelona 1894-1967) fue un pintor sumamente sensible que mantuvo vigentes a lo largo de su vida los cánones del Noucentisme, si bien los fue renovando dentro de una





figuración espontánea y bien construida. Francesc Domingo (Barcelona 1893-São Paulo 1975), pintor y excelente dibujante, siempre mostró una clara inclinación por el realismo naturalista en el retrato y los desnudos. En su exilio residió en la Argentina y Brasil donde celebró varias exposiciones.

Como pintor, muralista y grabador, se ha manifestado Antoni Vila Arrufat (Sabadell 1896), hijo del también pintor Vila Cinca. Formado dentro de un espíritu novocentista, sus composiciones de figura humana dan un tono naturalista pulcramente idealizado y de cuidada factura.

Dentro de un espíritu de síntesis cezanniana, aunque sin relieves especiales de materia, se halla la obra pictórica de Alfred Figueras (Sant Fructuós de Bages 1900), adscrito a un postcubismo bien articulado y de enfática construcción lineal.

Un pintor que ha remontado el vaivén de los «ismos» y ha mantenido un compromiso con la pintura nueva ha sido Miquel Villà (Barcelona 1901). Artista de renombre internacional, hizo sus primeras armas en París en 1922. A su regreso a Cataluña produce una pintura de gruesos empastes y gran riqueza matérica, de esquemáticos planos y simplificada figuración. Sus texturas dan relieve a la superficie mediante unas calidades grumosas de vibrante colorido. Pintor táctil y sintético, construye a partir de fragmentos de la realidad (fig. 336).

Pere Pruna i Ocerans (Barcelona 1904-1977) también pasó por París, donde vivió cerca del círculo picassiano (Jean Cocteau, Max Jacob, Serge Diaghilev) y de las aventuras cubistas y sobrerreales. Pero su inclinación por el naturalismo, especialmente reflejado en la figura feme-

nina y los bodegones, le abocó a una estética de espíritu helenista y botticelliano, cercana a la plástica del «novecento» italiano.

Pere Gastó i Vilanova (Barcelona 1908), compañero y amigo de Emili Grau Sala, después de un período marcado por el «rafaelismo picassiano» adopta una pintura mesurada, basada en un modelo geométrico de gran equilibrio y orden, que se halla envuelta por un aura de tenues colores, transparente lirismo y difusa ambigüedad.

Dos han sido los pintores figurativos que mayor nombradía han conseguido en la capital francesa: Grau Sala y Clavé. Emili Grau Sala (Barcelona 1911-1975), autor de un repertorio de figuras ochocentistas de vivo colorido y espontánea factura, evocador de escenas barcelonesas y parisenses, fue siempre un pintor enamorado

del color amable y la atmósfera decimonónica (fig. 337).

Antoni Clavé (Barcelona 1913) marchó en 1939 a Francia después de una brillante trayectoria como cartelista y decorador. El exilio le orienta hacia la pintura y el grabado dentro de una línea intimista, preciosista, picassiana en ocasiones. Su obra incorpora, dentro del período informalista, gran riqueza de materiales. Sin abandonar las referencias figurativas, inserta fragmentos de realidad en unas superficies muy elaboradas con pintura y collages (fig. 339). Dentro del tapiz compone una serie de sugestivos montajes con el título «Tapisserie-assemblage» que con-

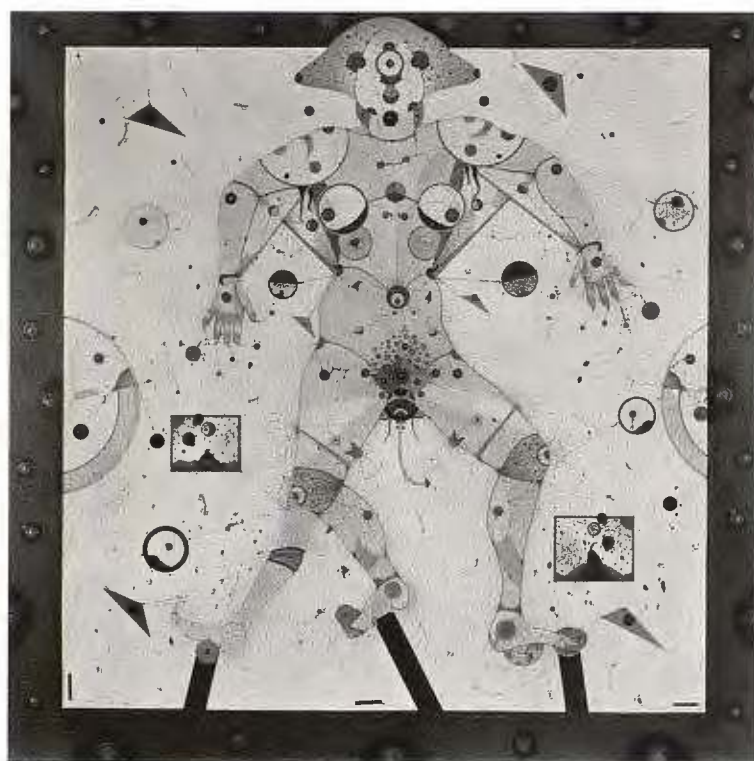
servan la impronta de su prodigiosa y versátil capacidad de creación.

El fauvismo de formulación expresionista e intenso color ha sido ampliamente practicado por los discípulos de Josep Mompou. Manuel Capdevila (Barcelona 1910), pintor y orfebre, es quizá quien ha dado las mejores muestras con una obra de grueso empaste, síntesis formal y violento color (fig. 340). Ramon Rogent, ya mencionado como pionero de la vanguardia, estuvo estrechamente conectado con el grupo «fauve» de los años cincuenta que en su mayoría derivará hacia la abstracción. Santí Surós (Barcelona 1909), promotor de muchas actividades y

grupos artísticos, cultivó un expresionismo de acentos patéticos y vivo cromatismo. Los sobrinos de Picasso, J. Fin (Josep Vilató 1916-1969) y Xavier Vilató (1921), antes de trasladarse a París dan a conocer un fauvismo luminoso, mitad picassiano mitad matissiano.

Frederic Lloveras (Barcelona 1912) se ha destacado como uno de los paisajistas urbanos más virtuosos por su amplia serie de interpretaciones pintadas y acuarelas, de Barcelona, París, Londres y Nueva York. Rafael Bataller (Blanes 1920) acentúa el carácter constructivista de los paisajes pirenaicos y marineros. R. Aguilar Moré (Barcelona 1924) manifiesta una





preocupación por el realismo simbólico dentro de una construcción primitiva. Rafael Duran (Terrassa 1931), discípulo de Rafael Benet, se dedica al paisaje dentro de las coordenadas postimpresionistas.

Joan Soler-Jové (Barcelona 1934) sintetiza en un dibujo ágil y espontáneo escenas urbanas y sociales. Julià Grau Santos (Canfranc, Huesca, 1937), hijo de Grau Sala, fluctúa entre un postimpresionismo de tonalidades monocromas y un expresionismo pictórico de tenues entonaciones. J. Serra Llimona (Ametlla del Vallès 1937) cultiva un realismo colorista y descriptivo.

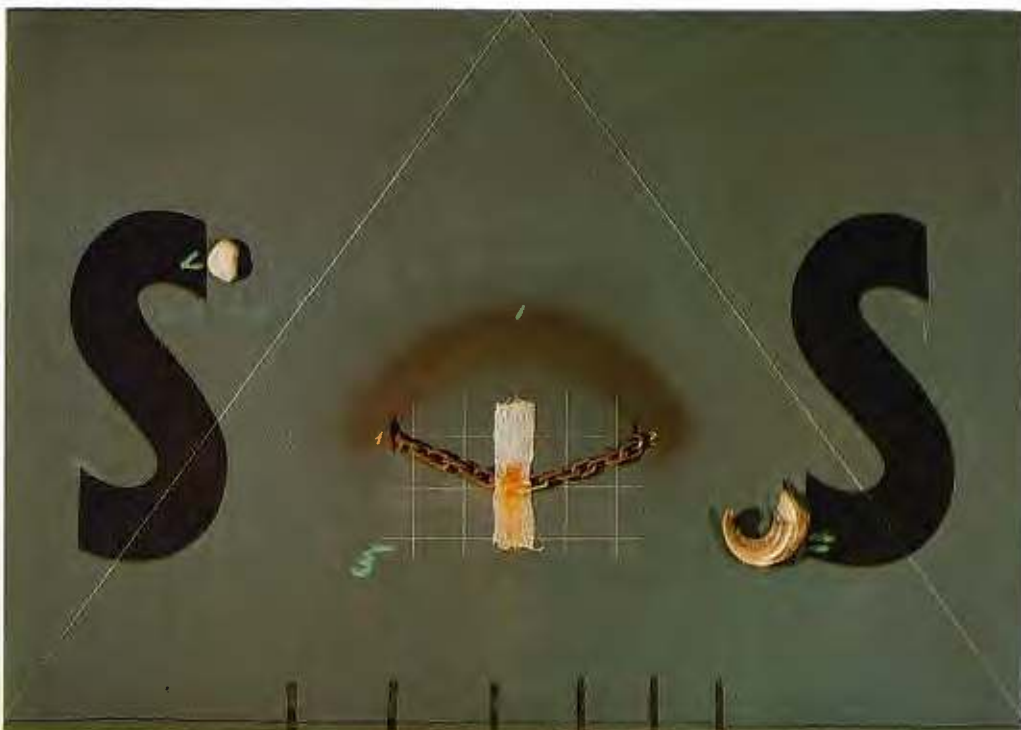
Una serie de artistas siguen militando en una figuración no comprometida con los «ismos» de evidente calidad y gran aceptación pública. Entre ellos se encuentran Ignasi Mundó (Barcelona 1918), autodidacta, próximo a la obra de Benet y vivo colorista; Carles Nadal (París 1917), postimpresionista de amables entonaciones; Xavier Valls (Barcelona 1923), pintor de composiciones muy geometrizadas;

Xavier Blanch (Barcelona 1918), postimpresionista; Ramon Sanvicens (Barcelona 1917), discípulo de Mir y catedrático de Bellas Artes; Lluís Maria Güell (Vilafrañca del Penedès 1909), director durante veinte años de la Escuela Massana y muralista; el acuarelista Ceferí Olivé (Reus 1907); Josep M.^a Prim (Bordils, Gerona, 1907-Barcelona 1973), pintor de suaves y finas composiciones; Francesc Serra (Barcelona 1912-1976), especializado en la figura humana; J. Coll-Bardolet (Camdevànol, Gerona, 1912), paisajista radicado en Mallorca; J. M. Mallol Suazo (Barcelona 1910), pintor de una evidente preocupación volumétrica, etcétera.

Dentro de una estética postnovocentista y buscando una simplificación de la figura hacia una renovación del lenguaje pictórico, cabe encuadrar a Josep Maria García-Llort (Barcelona 1921), pintor de geométricas y estilizadas composiciones; Francesc Todó (Tortosa 1922), especializado en un geometrismo poético con el que ilustra máquinas (fig. 341), edificios, paisajes y bodegones; Maria Girona (Bar-

celona 1923), sobrina y discípula de R. Benet, sensible colorista y confeccionadora de collages; Esther Boix (Llers, Gerona, 1928), que compagina su labor pedagógica con una pintura intimista de acento expresionista, y Antoni Guansé (Tortosa 1926), que se mudó de realista a expresionista abstracto mediante la plasmación de hieráticos rostros de poética expresión. En el campo del ingenuismo ha destacado el autodidacta Joan Brotat (Barcelona 1920), que elabora una pintura plana, frontal, de sobrerreal magicismo; Núria Llimona (Palma de Mallorca 1917) pinta temas ilustrativos con esquemática composición, y Concepción Ibáñez se caracteriza por la simplicidad de recursos expresivos.

Dentro de un determinado espíritu surrealista, sucesor del que practicaron los pioneros del movimiento en Cataluña, es donde cabe encuadrar la obra del escultor y pintor Lluís Maria Saumells (Gironella 1915), autor de estilizadas figuras de suave y fina entonación; Montserrat Gudiol (Barcelona 1933), creadora de un mundo



simbolista repleto de misteriosos seres y ensimismada atmósfera (fig. 338); Carles Mensa (Barcelona 1936), que militó en las vanguardias de los años cincuenta y ahora cultiva una pintura satírica de caricaturesca formulación; Manuel Roca Fuster (Palma de Mallorca 1942), neomodernista y barroco en sus románticos paisajes; Roger Agell, nacida en Barcelona, pintora e ilustradora de delicadas figuras femeninas, y el ilustrador y dibujante Josep Pla Narbona (Barcelona 1928), que dota a sus personajes de una extraña crispación cercana al expresionismo más hiriente. El mundo de Elena Paredes, argentina de nacimiento (1912), no está lejos del misterio y la evasión sobrerreal.

Pintores de la segunda vanguardia

Aunque ya se había dado a conocer en el período abstracto e incluso anteriormente con una obra de acentos postcubistas, coloraciones planas y afán de síntesis, Albert Ràfols Casamada (Barcelona 1923), poeta y pedagogo del arte y el diseño, cultiva una abstracción a partir de reminiscencias de la realidad. Inserto en un proceso de desfiguración, conjuga valores plásticos de gran riqueza visual con formas y grafismos calculados, que tratan de fijar de algún modo la fugacidad de lo real (figura 343).

De los artistas próximos al neorrealismo, Josep Guinovart (Barcelona 1927), quizá sea el que ha demostrado mayores facultades y más potencia expresiva. Pintor expresionista en su juventud, su obra actual se vale de todas las riquezas de la abstracción para llevar al límite el lenguaje del realismo con gran contundencia plástica. Sus cuadros y objetos de gran tamaño son compuestos a partir de objetos de desecho, sacos, grandes telas, ataduras, cables, maderas, bidones; todo lo que pueda acentuar los valores plásticos de lo real toma un papel sustantivo en su producción más reciente (fig. 342).

Armand Cardona i Torrandell (Barcelona 1928), dentro de un neofigurativismo expresionista con propósitos críticos o mo-

ralizantes, cultiva una especial integración del dibujo y la pintura a la manera de retablos de narración continuada (fig. 347). Menos barroco pero también en un mundo de ficción y sugerencias vegetales, está la pintura de Daniel Argimon (Barcelona 1929), quien después de abandonar una etapa informal de tema fantástico y ficción trabaja unas formas recortadas de gran simplicidad y evidente sentido satírico.

Después de un período de gran densidad abstracta, Joan Hernández Pijuan (Barcelona 1931) declina hacia una obra pulquísima, de meticulosa y calculada elaboración, basada en la degradación cromática y la inserción de objetos o cuerpos del mayor realismo. Pintura de gran fuerza de sugestión y delicados acentos, basa en la riqueza textural y las acotaciones matemáticas la dimensión de espacio que por lo general trata de sugerir (fig. 344). Próximo a su espíritu plástico está el trabajo de Albert Coma Estadella (Lérida 1933), cuya abstracción posee también un marcado purismo formal.

Desde formulaciones neocézannianas y de una visión rural de la arquitectura catalana, Joan Vila Grau (Barcelona 1932), autor de grandes murales y vitrales, evolucionó hacia una abstracción construida con elementos de sólido empaque que en ocasiones reclaman la incorporación de viejas maderas dentro de lo que se ha dado en llamar esculto-pinturas (fig. 346).

La generación joven

A partir de 1960 aparece en el panorama artístico una joven generación cuyos componentes habían nacido después de la guerra civil. Pintores formados en las escuelas de arte que rompen con el predominio del informalismo e imponen un «neoliberty» expresionista primero y un realismo formalista más tarde. El «pop art», corriente dominante especialmente en Norteamérica, influye de modo notorio a estas promociones aunque sin marcarlas de manera muy literal.

Francesc Artigau (Barcelona 1940), con

inteligente y fluido ritmo de figuras, ofrece una visión colorista de la sociedad burguesa a través de sus signos externos. Eduard Arranz-Bravo (Barcelona 1940) y su compañero Rafael Bartolozzi (Pamplona 1943) han sido los representantes más destacados de esta joven promoción gracias a su intensa actividad y probadas dotes. Entre la nueva figuración y un surrealismo atenuado, su obra posee tanta ironía como desenfado. El gran mural pintado en las fachadas de una fábrica de Parets, junto a la autopista de Barcelona a La Jonquera, es un exponente de su morfología popizante desdoblada en neofiguración fantástica (fig. 350).

De la misma generación, aunque haya tomado rumbos distintos, es Robert Llimós (Barcelona 1943), decorador de grandes murales que, después de una etapa conceptual, ha regresado a la pintura dentro de esquemas de gran pureza técnica y alto sentido crítico.

Gerard Sala (Tona, Barcelona, 1942), formado en la Escuela Massana y en la de Bellas Artes, cultiva una neofiguración de rico contenido simbólico. A partir de formas simples, por lo general agrandadas, somete sus composiciones en el plano o en el espacio a un tratamiento lírico y barroquizante de marcada intención crítica (fig. 345).

Pere Puiggròs (Barcelona 1942), expresionista en un principio, ha trabajado con mayor detenimiento la abstracción geométrica y gestual. También es grabador y editor de obra gráfica.

Gustau Carbó Berthold (Barcelona 1941) se ha movido dentro de una nueva figuración fantástica valiéndose de elementos amorfos o, incluso, abstractos. Joan Cruspiner (Tiana 1945), responde a una intención más simbolista de marcado acento expresivo, tanto en pintura como en dibujo.

Los primeros años sesenta y durante el esplendor neocapitalista, la llegada del turismo, el dominio de los mass-media y la generalización del consumo, etc., una nueva promoción, cronológicamente paralela a la neorrealista, investiga los nuevos lenguajes aparecidos, su vocabulario for-

mal y la riqueza semiológica de sus manifestaciones.

Àngel Jové (Lérida 1940) abandona la arquitectura para dedicarse de lleno a una pintura de evasión basada en series o progresiones de figuras desdobladas con referencias a este mundo consumista y tecnológico. Jordi Galí (Barcelona 1944) acaso haya sido el que supo incorporar los rasgos más característicos del «pop art» a sus composiciones, collages y pinturas, en las que la vida, la miseria y el erotismo eran presentados dentro de una estética romántica de gran colorido. Albert Porta (Barcelona 1946) se dio a conocer con una escultura «pop» de inspiración erótica, para elaborar, más tarde, unas formas y signos cabalísticos de fluorescente coloración y gran intensidad psicológica (fig. 348).

Más cerca de la investigación plástica y dentro de la órbita de las corrientes internacionales, se halla la obra de Joaquim Chancho (Riudoms, Tarragona, 1943), quien trabaja el tema de las caligrafías gestuales y el grafismo automático sobre fondo negro. Jaume Genovart (Barcelona 1941) cultiva un letrismo gestualista de alambicadas combinatorias y rico colorido. J. A. Niebla (Tetuán 1945), pintor de amplios recursos, derivó de una nueva figuración cuyo tema monográfico eran las nubes hacia unos cuadros de grandes rotulaciones tipográficas a base de nombres y temas conocidos. Pilar Palomer (Barcelona 1945) mezcla los aportes teóricos del conceptualismo con una versión de la realidad cercana al hiperrealismo. Antoni Taulé (Sabadell 1945), realista de gran detalle, ironiza sobre temas y cuadros de la pintura clásica.

Joan Pere Viladecans (Barcelona 1948) es el pintor joven que mayor renombre ha conseguido, incluso allende nuestras fronteras. Su plástica, de profunda inspiración telúrica, parte de Miró y Tàpies para elaborar un mundo de gran pureza formal, intenso grafismo y pobreza de medios (figura 349).

Un nuevo y joven valor, Frederic Amat (Barcelona 1952), se destaca a partir de 1970 con una obra de gran esteticidad e



intenso colorido que ha tenido sus exponentes más logrados en los «draps», piezas próximas a los «objet-poème» o a los mismos estandartes, que trabaja en técnica mixta sobre paño mediante maculaciones, recosidos y demás adherencias.

El diseño industrial

Con los Planes de Desarrollo y la adaptación de la tecnología aparece una nueva demanda de diseño, que en una primera etapa es cubierta con la adaptación o la simple adquisición de modelos y matrices extranjeras. Sólo un pequeño sector, procedente de la arquitectura, la decoración y las artes plásticas se preocupa por conseguir un diseño autóctono acorde con las opciones y demandas del país. Muchos artesanos afrontan el desafío de la producción de masas aunque sea en pequeñas escalas. A fines de los años cincuenta, y dentro del «Foment de les Arts Decoratives», nace una agrupación que desde marzo de 1960 será conocida como ADI/FAD (Agrupación Diseño Industrial del FAD). A través de una meritoria actividad llena de incansables esfuerzos, ha conseguido imponer una estética de calidad dentro de un amplio sector de producción industrial valorando las componentes funcionales y formales propias de todo producto manufacturado. Los «Deltas de Oro» han sido los galardones que de modo ininterrumpido se vienen concediendo anualmente en el marco de Hogarotel. ADI/FAD es la única entidad española adscrita y reconocida por el ICSID (International Council of Societies of Industrial Design). Los profesionales del diseño que en los tres últimos lustros han conseguido una ejecutoria más destacada son André Ricard, Miquel Milà, J. A. Coderch, Antoni de Moragas, Juli Schmid, Oriol Bohigas, Esteve Agulló, Antoni Bonamusa, Rafael Marquina, Enric Tous, J. A. Blanch, R. Carreras y un largo etcétera que alcanza a los 300 miembros de la Agrupación. La ausencia del diseño en los programas oficiales de enseñanza ha motivado la aparición de

varias escuelas dedicadas a preparar las promociones que deben suceder a la generación de los pioneros. La Escuela Elisava nace en 1962, Eina en 1967, la Massana incorpora también, por estas fechas, un departamento de diseño a sus programas. El BCD (Barcelona Centro de Diseño), como institución de carácter no lucrativo dedicada a la promoción del diseño, contribuye a la formación de una política de esta especialidad y a la divulgación pública de sus valores.

Muchos de estos profesionales trabajan también en el campo de la arquitectura de interiores y en el diseño de mobiliario, por lo que dentro del FAD han promovido una sección denominada IN/FAD que agrupa a los especialistas del interiorismo. Son fundadores de esta asociación Joaquim Belsa, Jordi Vilanova, Jordi Casablanques, Jordi Galí, Federico Correa, Claus Wagner, etc., todos ellos destacados profesionales.

Diseño gráfico y fotografía

La explosión de los mass-media aparece también en la década de los sesenta. La publicidad, el cartelismo, el diseño gráfico en general, viven un proceso de continuo crecimiento. Los artistas que sentían inclinaciones por las artes gráficas y la ilustración van adquiriendo una profesionalidad específica que recibirá el nombre de «grafismo» primero y «diseño gráfico» después. Se destacarán como pioneros Enric Crous Vidal, R. Giralt Miracle, J. Artigas, Enric Tormo, Will Faber, Grau Sala, Clavé, A. Ciri, etc. Entre los grafistas de postguerra es preciso significar la labor de Josep Pla Narbona (Barcelona 1928), ilustrador y gran dibujante; Joan Pedragosa (Barcelona 1930), dentro de un diseño estrictamente racionalista; Tomàs Bellver (Barcelona 1927), cartelista y diseñador de caracteres de letra; Gervasio Gallardo (Barcelona 1934), ilustrador de revistas internacionales dentro de un espíritu neosurrealista fantástico; Josep Baqués (Montmeló 1941), especializado en la imagen



de empresa y las señalizaciones; Maria Rosa Seix, art-director e ilustradora, y una serie de jóvenes profesionales como Enric Satué, Toni Miserachs, J. C. Friart, P. Ariño, J. Cruspinera, Jordi Fornas, que con su labor han renovado el panorama gráfico de los últimos años.

La fotografía, de modo independiente, o como auxiliar del grafismo y los medios de comunicación, ha dado destacados profesionales como F. Català Roca, Leopold Pomés, Xavier Miserachs, Oriol Maspons, Colita, Toni Vidal, Antoni Catany, R. Dimas, Pau Barceló, J. y J. Blassi, J. Tòbella, J. Fontcuberta, etcétera.

Como ilustradores de viñetas o creadores de historietas («comics») han conseguido gran relieve Enric Sió, Cesc (F. Vila Rufas), Jaume Perich, Núria Pompeia y una nutrida pléyade de dibujantes de proyección internacional.

Las artesanías

El cambio de papel que ha correspondido a las artesanías en su tránsito hacia las manufacturas de realización industrial, ha sido enriquecido por la aparición de las llamadas «nuevas» artesanías, más desvinculadas de su procedencia histórica y mucho más cercanas al arte y su creatividad. Estas últimas son las que han posibilitado la sobrevivencia de muchos oficios y profesiones que desde la primera revolución industrial (siglos XVIII y XIX) venían perdiendo preponderancia dentro de una sociedad como la catalana, en la que habían gozado de acreditado esplendor.

Momentos de gran euforia artesana fueron los del Modernismo y del Noucentisme. Ceramistas, forjadores, tallistas, estampadores, vidrieros, esmaltadores, etc., pusieron su arte al servicio de Gaudí, Domènech i Montaner, Puig i Cadafalch, Gallissà, Font i Gumà, como es palpable en los numerosos edificios de estos arquitectos. Destacaron Antoni Serra en el campo de la cerámica, Gaspar Homar en el de la marquetería, Lluís Masriera y Jaume Mercadé en el de la orfebrería,

Aymat en el de la tapicería, Josep Aragay y Fidel Aguilar en el de la cerámica, J. M. Gol en los cristales esmaltados, Ramon Sunyer en el de la joyería, Joaquim Horta en las artes gráficas, etcétera.

El auténtico renacimiento de las artesanías, aun con fines utilitarios, pero dando inicio al tránsito hacia su desarrollo autónomo fuera de los esquemas de oficio, se da a partir de los años cincuenta al amparo de la renovación promovida por el FAD, mientras Santiago Marco fue su presidente. Antoni Badrinas, Carles M. Baró, Evarist Mora, impulsan el mueble funcional; Jacint Roca, Manuel Capdevila, la nueva joyería; Santiago Marco y Josep Mainar, la nueva decoración, hasta alcanzar la generación de los diseñadores e interioristas ya mencionados.

En el campo de la cerámica, Josep Llorens i Artigas (Barcelona 1892), pintor, crítico de arte, miembro de la Agrupació Courbet, amigo y compañero de la gran generación de los artistas catalanes, acaso sea el que mayor renombre ha conseguido en su especialidad, por su dominio de las técnicas del gres aplicadas a su alfarería de simplificadas formas y por sus ocasionales colaboraciones con Joan Miró en grandes murales cerámicos (figs. 294, 351). Discípulo suyo es Antoni Cumella (Granollers 1913), creador de ahusados jarrones de grácil presencia y estrecho cuello (fig. 352). Cumella también es autor de murales en alto relieve y perforaciones. Su obra más reciente se mueve en el campo de la escultura en gres, a base de compactos volúmenes. Lluís Castaldo (Sóller 1936) trabaja activamente depurando las formas en su más sintética desnudez. Francesc Ferrando (Barcelona 1931) da a los diseños populares una sobriedad y un color nuevos.

Discípulo y colaborador de Llorens Artigas y profesor de la Escuela Massana⁷ más tarde, Jordi Aguadé (Barcelona 1925), autor de murales en colaboración con

Joan Vila Grau, ha promovido una corriente innovadora para llevar la cerámica a todos los usos domésticos y cotidianos.

Bajo el impulso de Tomàs Aymat, es promovida la llamada «Escola Catalana de Tapisseria» en Sant Cugat del Vallès que en la década de los sesenta y bajo la dirección de Miquel Samaranch incorpora a muchos artistas al arte del alto lizo. Josep Grau-Garriga (Sant Cugat del Vallès 1929) será un auténtico renovador por incorporar nuevas técnicas y materiales y dar rico simbolismo a sus tapices (figura 353).

Dentro de un campo más experimental e incluso más allá de las técnicas artesanas se han dado a conocer Aurèlia Muñoz (Barcelona 1926; fig. 354) y Maria Teresa Codina (Biarritz 1926), ambas seleccionadas en varias ocasiones por la Bienal Internacional de Tapicería de Lausana. En este renacer del tapiz, que ha adquirido niveles de gran popularidad, han sobresalido Carles Delclaux (Sant Cugat del Vallès 1951), Maria Assumpció Raventós (Sant Sadurní d'Anoia 1930), Susana Rolando (Rosario, Argentina, 1937), Josep Royo (Barcelona 1945) y un nutrido grupo de tapiceros que dan cuerpo a la nueva escuela.

El arte último

Desde 1967, y con evidente predominio a partir de 1970, varias corrientes «desmaterializadoras» del arte surgen en el panorama catalán dentro de las diversas manifestaciones del arte conceptual. El arte pobre aparece con Antoni Llena (1943); los ceremoniales y el happening con Jaume Xifra (1934), Antoni Miralda (1942), Joan Rabascall (1935), Beni Rosell (1937), que más tarde residirán en París y Nueva York. La promoción de artistas «pop» compuesta por Jordi Galí, Sílvia Gubern, Àngel Jové, etc., inicia experiencias en el campo del conceptua-

lismo que más tarde serán proseguidas por F. Abad (1944), J. Benito (1951), Xavier Olivé (1945), Francesc Torres (1948), F. García Sevilla (1949), Manuel Valls (1952), Fina Miralles (1950), y los componentes del «Grup de Treball», que estuvieron presentes en la Bienal de París de 1975. Especializado en esculturas hinchables de gran tamaño, Josep Ponsatí (1948) ha realizado proyectos efímeros en Ibiza, Cadaqués, Benidorm y Granollers. Antoni Muntadas (1942) inicia en 1972 una serie de experiencias táctiles con los «subsentidos», que proseguirá en sus trabajos con video-tape.

La recuperación de la pintura, dentro del movimiento internacional «support-surface», la han promovido José Manuel Broto (1949), Javier Rubio (1952) y Xavier Grau (1951).

Un siglo de continuo cambio

También en Cataluña, la aceleración de las vanguardias e «ismos» que la historia del arte ha tenido en nuestro siglo se ha reflejado de un modo ostensible y radical. Grandes cambios, continuos enfrentamientos, cíclicas renovaciones que han tratado de mantener *vivo* el lenguaje del arte y su polisémico mensaje. Unos modelos, unas academias y unos estilos han sido arrumbados; nuevos métodos, nuevos materiales y nuevas concepciones han aparecido. La pugna sigue en pie aunque las jóvenes promociones, por razones biológicas y culturales, acaban imponiendo sus criterios renovadores.

El fin del arte y su misma muerte, preconizados por determinados estamentos maximalistas de la crítica y algunos sectores de la plástica, no tienen en esta continua y renovada floración de promociones artísticas confirmación alguna, menos aún cuando su internacionalización sigue produciéndose, aunque con ciertos síntomas de fatiga.

1. En cuanto a edificios, cabe destacar la ya citada Casa Bloc (Paseo Torres y Bages n.º 105), de Sert, Torres Clavé y Subirana —posiblemente la más importante y ambiciosa de las propuestas de vivienda social en la Europa de los años treinta—; los edificios de primera época de Sert, hechos en colaboración con Rodríguez Arias (calle Rosellón n.º 36, Muntaner n.º 342 y el de Vía Augusta n.º 61); la tienda de la joyería Roca (Paseo de Gracia n.º 18), también obra de Sert, de un racionalismo flexible y preciso, la gropiusiana construcción de la calle París n.º 193 (actual cine Astoria) y la de viviendas (calle Padua n.º 96) de Sixte Illescas.

2. Los treinta y tres eran: Hermen Anglada Camarasa (Barcelona 1872-Pollensa 1959); Rafael Benet (Terrassa 1889); Emili Bosch Roger (Barcelona 1894); Domènec Carles (Barcelona 1888-Olot 1962); Joan Colom (Arenys de Mar 1879-Barcelona 1966); Pere Creixams (Barcelona 1893-1965); Pere Daura (Barcelona 1896-Virginia, USA, 1975); Francesc Domingo (Barcelona 1893-São Paulo 1975); Feliu Elias (Barcelona 1877-1948); Francesc Galí (Barcelona 1880-1965); Josep Gausachs (Barcelona 1891-Santo Domingo 1959); Emili Grau Sala (Barcelona 1911-1975); Manuel Humbert (Barcelona 1890-1975); Joan Junyer (Barcelona 1904); Francesc Labarta (Barcelona 1883-1965); Rafael Llimona (Barcelona 1896-1957); Ignasi Mallol (Tarragona 1893-Colombia 1940); Elisi Meifrèn (Barcelona 1857-1940); Jaume Mercadé (Valls 1889-Barcelona 1967); Joaquim Mir (Barcelona 1873-Vilanova i La Geltrú 1940); Josep Mompou (Barcelona 1888-Vic 1968); Xavier Nogués (Barcelona 1873-1941); Josep Obiols (Barcelona 1894-1967); Iu Pascual (Vilanova i La Geltrú 1883-Riudarenes 1949); Marià Pidelaserra (Barcelona 1877-1946); Pere Pruna (Barcelona 1904-1977); Joan Serra (Lérida 1899-Barcelona 1970); Alfred Sisquella (Barcelona 1898-Sitges 1969); Joaquim Sunyer (Sitges

1874-Barcelona 1956); Josep de Togores (Cerdanyola 1893-Barcelona 1970); Antoni Vila Arrufat (Sabadell 1896); Joan Vila Puig (Sant Quirze de Terrassa 1892-Sabadell 1963) y Miquel Villà (Barcelona 1901).

3. Salvador Aulèstia, Manuel Capdevila, L. Cristòfol, Modest Cuixart, Jordi Curós, F. Fornells Pla, J. M. García Llorca, Maria Girona, Antoni Guansé, Josep Guinovart, Josep Hurtuna, Jordi Mercadé, Jaume Muxart, E. Planasdurà, Joan Ponç, Albert Ràfols Casamada, Ramon Rogent, J. Sandalinas, Ll. M. Saumells, Eudald Serra, J. Subirà-Puig, J. M.ª Subirachs, J. M.ª de Sucre, Santi Surós, Antoni Tàpies, J. J. Tharrats, F. Torres Monsó, Todó García, Emília Xargay, G. Villà, y un largo etcétera, hicieron sus primeras armas, alcanzaron su consagración o simplemente fueron recuperados gracias a la labor de los Salones de Octubre.

4. Santí Surós, A. Estradèra, Enric Planasdurà, F. X. Modolell, Maria Jesús de Solà, Ramon Rogent, Sanjuán, M. Capdevila y J. Hurtuna, con la redacción del *Manifest negre* firman el acta de nacimiento del «Grupo Lais».

5. Otras formaciones y muchos grupúsculos dan vida a la bullente circunstancia artística de los años cincuenta y sesenta. El «Grup dels Vuit» (1946) expone en la Galería Pictoria (M. Girona, R. Lorenzo, J. Palà, A. Ràfols Casamada, V. Rosell); el grupo «Los Últimos», se dio a conocer en 1948 en las Galerías Syra (M. Díaz, J. Esteve, F. Fusté, J. Rebled, J. Santiañez, J. Sirvent). El «Grup Flama» presentó en 1948 la obra de F. Camprubí, Domènec Fita, J. Moncada, L. Navarro, J. Lleó, Carulla, Bel. También el «Grup Postectura» (Esther Boix, Ricard Creus, Joaquim Datsira, J. Martí-Sabé, J. M.ª Subirachs, Torres Monsó) aglutinó a varios jóvenes desde 1950. En 1954 nace el «Grup Taüll» compuesto por figuras tan relevantes como Antoni Tàpies, Modest

Cuixart, J. J. Tharrats, Josep Guinovart, Marc Aleu, Jordi Mercadé y Jaume Muxart. Aunque no tuvo una actividad continuada, hizo una presentación importante. El «Grup Sílex» (1957) expone en las Galerías Syra agrupando a Hernández Pijuan, Alcoy, Planell y Terri.

6. Han sido galardonadas en diferentes ocasiones obras de los siguientes arquitectos: Giráldez, López-Iñigo y Subías (Facultad de Derecho); Bohigas, Martorell y Mackay (viviendas calle Borrell); J. A. Coderch y M. Valls (viviendas calle Compositor Bach); Erwin Bechtold (interior Librería Litexa); Francesc Bassó y Joaquim Gili (Editorial Gustavo Gili); Antoni de Moragas (interior Colegio Arquitectos); Antoni Bonet y Josep Puig (Canódromo Meridiana); Taller de Arquitectura Bofill (viviendas calle Nicaragua); Belgioioso, Peressutti, Rogers y J. Soteras (interior Olivetti); Josep M. Sostres (edificio «El Noticiero Universal»); Lluís Clotet y Oscar Tusquets (interior tienda Sonor); Lluís Cantallops y J. Rodrigo (residencia calle Esperanza); Jordi Galí (interior Librería Leteradura); Jaume Sanmartí (reforma Clínica Corachán); Federico Correa y Alfons Milà (edificio Atalaya); Pep Bonet y Cristian Cirici (interior Manufacturas Llambés); J. Alemany y E. Poblet (kioskos Ramblas); Sert, Anglada, Gelabert y Ribas (viviendas «Escala Park»); Esteve Bonell (viviendas Frégoli); Rafael Monco y Elies Torres (interior Galería Theo), etcétera.

7. Entre las promociones de la Escuela Masana se han distinguido Francesc Albors (Barcelona 1919), Maria Bofill (Barcelona 1937), «Madola», M.ª A. Domingo (Barcelona 1944), Benet Ferrer (Sabadell 1945), Maria Dolors Gimeno (Cariñena, Zaragoza, 1940), F. Hilario Giner (Menorca 1939), Pere Noguera (La Bisbal, Gerona, 1941), Elisenda Sala (Barcelona 1948), etc., varios de los cuales siguen profesando en la misma escuela.

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓN LITERARIA

Obras de carácter general

NICOLAU D'OLWER, L.: *Resum de literatura catalana*. Barcelona 1927.

RUIZ CALONJA, J.: *Història de la literatura catalana*. Barcelona 1954.

RUBIÓ I BALAGUER, J.: *Literatura catalana*. En diversos tomos de la *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona 1961-1964.

MOLAS, J., y ROMEU, J.: *Literatura catalana antiga*. Cuatro breves tomos de la «Collecció Popular Barcino». Barcelona 1961-1964.

RIQUER, M. DE: *Història de la literatura catalana*. Tres tomos dedicados a la época medieval. Barcelona-Esplugues de Llobregat 1964-1966.

Colecciones de textos

«Biblioteca Catalana», dirigida por M. Aguiló. Barcelona 1872-1905.

«Nova Biblioteca Catalana», dirigida por R. Miquel i Planas. Barcelona 1909-1950.

«Els Nostres Clàssics», dirigida por J. M.^a de Casacuberta. Barcelona 1924 (en curso de publicación).

«Biblioteca catalana d'obres antigues», dirigida por P. Bohigas. Barcelona 1956 (en curso de publicación).

Aspectos biográficos y lingüísticos

ALBERTÍ, S.: *Diccionari biogràfic*. Cuatro tomos. Barcelona 1966-1970.

SOLDEVILA, F.: *Què cal saber de Catalunya*. Barcelona 1968.

COROMINES, J.: *El que cal saber de la llengua catalana*. Palma de Mallorca 1954.

BADIA I MARGARIT, A.: *Gramàtica històrica catalana*. Barcelona 1951.

MOLL, F. DE B.: *Gramàtica històrica catalana*. Madrid 1952.

Los trovadores catalanes

MILÀ I FONTANALS, M.: *De los trovadores en España*. Barcelona 1861 (segunda edición en 1889; tercera en 1966).

MASSÓ I TORRENTS, J.: *Repertori de l'antiga literatura catalana*, I. Barcelona 1932 (único volumen publicado, útil para toda la poesía hasta el siglo xv).

FRANK, I.: *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, II. París 1956 (bibliografía al día de todos los trovadores catalanes).

PIROT, F.: *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles*. «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XIV. 1972.

MARSHALL, J. H.: *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated texts*. Oxford University Press. Londres 1972.

CLUZEL, I.: *Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon*. «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XXVII. 1957-1958.

JEANROY, A., y AUBRY, P.: *Huit chansons de Berenguer de Palazol*. «Anuari [de l'] Institut d'Estudis Catalans», II. Barcelona 1908.

FRANK, I.: *Pons de la Guardia, troubadour catalan du XII^e siècle*. «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XXII. 1949.

RIQUER, M. DE: *Guillem de Berguedà*. Dos tomos. Poblet 1971. — *El trovador Huguet de Mataplana*. «Homenaje a Rafael Lapesa», I. Madrid 1972.

LANGFORS, A.: *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*. París 1924.

RIQUER, M. DE: *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*. Barcelona 1947. — *Un trovador valenciano, Pedro el Grande de Aragón*. «Revista valenciana de filología», I. 1951.

Ramon Llull

La bibliografía sobre Ramon Llull es enorme. El lector que quiera aproximarse a este autor, vea:

LLULL, RAMON: *Obras literarias*, prólogos y notas de M. Batllori, M. Caldentey, S. Galmés y R. Ginard Bauçà. «Biblioteca de Autores Cristianos». Madrid 1948.

— *Obras esenciales*. «Biblioteca Perenne». Barcelona 1957-1960. Dos tomos, donde varios especialistas se han encargado de estudios generales y particulares, de la edición anotada de varias obras y de una completa bibliografía.

Entre otras obras importantes posteriores:

PLATZEK, E.-F.: *Raimund Lull: sein Leben, seine Werke, die Grundfrage seines Denkens*. Dos tomos. Düsseldorf 1962-1964.

LLINARÈS, A.: *Raymond Lulle, philosophe de l'action*. París 1963.

Arnau de Vilanova

PANIAGUA, J. A.: *Estudios y notas sobre Arnau de Vilanova*. Madrid 1963.

VILANOVA, ARNAU DE: *Obres catalanes*, edición de J. Carreras i Artau y M. Batllori. Dos tomos. Barcelona 1947.

Las grandes crónicas

MASSÓ I TORRENTS, J.: *Historiografia de Catalunya*. «Revue Hispanique», XV. 1906.

ALÒS-MONER, R. D': *Autors catalans antics: Historiografia*. Barcelona 1932.

Gesta comitum barcinonensium, edición de L. Barrau-Dihigo y J. Massó i Torrents. Barcelona 1925.

JAUME I, BERNAT DESCLOT, RAMON MUNTANER, PERE III: *Les quatre grans cròniques*, texto, prólogos y notas por F. Soldevila. Barcelona 1971.

JAUME I: *Crònica*, edición de J. M.^a de Casacuberta. Nueve tomos. Barcelona 1926-1962.

DESCLOT, BERNAT: *Crònica*, edición de M. Coll i Alentorn. Cinco tomos. Barcelona 1949-1951.

MUNTANER, RAMON: *Crònica*, edición de J. M.^a de Casacuberta y M. Coll i Alentorn. Nueve tomos. Barcelona 1927-1952.

Chronique catalane de Pierre IV d'Aragon, III de Catalogne, dit le Cérémonieux ou del Punyalet, edición de A. Pagès. Tolosa-París 1942.

Crònica de Sant Joan de la Penya, edición de A.-J. Soberanas Lleó. Barcelona 1961.

Fra Francesc Eiximenis

MASSÓ I TORRENTS, J.: *Les obres de fra Francesch Eiximeniç*. «Anuari [de l'] Institut d'Estudis Catalans», III. Barcelona 1909-1910.

IVARS, A.: *El escritor fr. Francisco Eximènex*. «Archivo Ibero-Ultramario», XIV a XXV. 1920-1926.

MARTÍ DE BARCELONA, P.: *Fra Francesc Eiximenis*. «Estudis Franciscans», XXII. Barcelona 1928.

San Vicente Ferrer

Entre la numerosa bibliografía sobre este santo y escritor, véase:

Biografía y escritos de san Vicente Ferrer, con introducciones y bibliografía por J. M.^a de Garganta y V. Forcada. «Biblioteca de Autores Cristianos». Madrid 1956.

FUSTER, J.: *Notes per a un estudi de l'oratoría vicentina*. «Revista valenciana de filología», IV. 1954.

ALAMAZÁN, V.: *L'exemplum chez Vincent Ferrier*. «Romanische Forschungen», LXXIX. 1967.

Quaresma de sant Vicent Ferrer, edición de J. Sanchis Sivera. Barcelona 1927.

FERRER, SANT VICENT: *Sermons*, edición de J. Sanchis Sivera. Dos tomos publicados. Barcelona 1932-1934.

La oratoria parlamentaria

Parlaments a les corts catalanes, edición de R. Albert y J. Gassiot. Barcelona 1928.

La prosa de la Cancillería y la humanística

RUBIÓ I LLUCH, A.: *El Renacimiento clásico en la literatura catalana*. Barcelona 1889.

—*Joan I humanista i el primer període de l'humanisme català*. «Estudis Universitaris Catalans», X. Barcelona 1917-1918.

RUBIÓ, J.: *La cultura catalana del renaixement a la decadència*. Barcelona 1965.

—*Influència de la sintaxi llatina en la Cancelleria catalana del segle XV*. «Actas y Memorias del VII Congreso Internacional de Lingüística Románica». Barcelona 1955.

Bernat Metge y otros humanistas

Obras de Bernat Metge, edición de M. de Riquer. Barcelona 1959.

CAÑALS, ANTONI: *Scipió e Anibal, De Providència, De Arra de ànima*, edición de M. de Riquer. Barcelona 1935.

VALENTÍ, FERRAN: *Traducció de les Paradoxa de Ciceró*, edición de J. M.^a Morató i Thomàs. Barcelona 1959.

BOFARULL, F. DE: *Felipe de Malla y el concilio de Costanza*. Gerona 1882.

MADURELL, J. M.^a: *Mestre Felip de Malla*. «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», XXX. 1963.

Anselm Turmeda

CALVET, A.: *Fray Anselmo Turmeda, heterodoxo español*. Barcelona 1914.

EPALZA, M. DE: *La Tuhfa, autobiografía y polémica islámica contra el Cristianismo de Abdallahal-Taryuman (fray Anselmo Turmeda)*. Roma 1971.

Fra Pero Martínez y sor Isabel de Villena

Obras de Pero Martínez, edición de M. de Riquer. Barcelona 1946.

Vita Christi de sor Isabel de Villena, edición de R. Miquel i Planas. Tres tomos. Barcelona 1916.

Joan Roís de Corella

Obras de J. Roís de Corella, edición de R. Miquel i Planas. Barcelona 1913.

ROÍS DE CORELLA, JOAN: *Obras completas I, Obra profana*, introducción de J. Carbonell. «Albatros». Valencia 1973.

La poesía lírica en el siglo XIV y principios del XV

RUBIÓ, J.: *Del manuscrit 129 de Ripoll del segle XIV*. «Revista de Bibliografía Catalana», VIII. 1905.

PAGÈS, A.: *Les coblas ou les poésies lyriques... de Jacme, Pere et Arnau March*. Tolosa 1949.

PRÒXITA, GILABERT DE: *Poesies*, edición de M. de Riquer. Barcelona 1954.

FEBRER, ANDREU: *Poesies*, edición de M. de Riquer. Barcelona 1951.

—*La Comèdia del Dant*, edición de C. Vidal i Valenciano. Barcelona 1878.

GALLINA, A.: *Una traduzione catalana quattrocentesca della Divina Commedia*. «Filologia Romanza», IV. 1957.

RIQUER, M. DE: *Jordi de Sant Jordi, estudio y edición*. Granada 1955.

Ausiàs March

PAGÈS, A.: *Auzias March et ses prédécesseurs*. París 1912.

FUSTER, J.: *Ausiàs March, el ben enamorat*. «Revista valenciana de filología», IV. 1959-1962.

RAMÍREZ I MOLAS, P.: *La poesia d'Ausiàs March*. Basilea 1970.

MARCH, AUSIÀS: *Poesies*, edición de P. Bohigas. Cinco tomos. Barcelona 1952-1959.

La lírica después de Ausiàs March

Cançoners dels Masdovelles, edición de R. Aramon i Serra. Barcelona 1938.

BACH I RITA, P.: *The works of Pere Torroella*. Nueva York 1930.

Cançoners satírich valencià, edición de R. Miquel i Planas. Barcelona 1911.

La narración novelesca

La faula, edición de G. Llabrés en el *Cançoners dels comtes d'Urgell*. Barcelona 1906.

Salut d'amor, edición de P. Meyer en «Romania», XX. 1891.

Frayre de Joy e Sor de Plaser, edición de P. Meyer en «Romania», XIII. 1884.

VIA, FRANCESC DE LA: *Obres*, edición de A. Pacheco. Dos tomos. Barcelona 1963-1968.

Testament de Bernat Serradell, de Vic, edición de A. Pacheco. Barcelona 1971.

Viatge d'En Perellós al Purgatori, edición de R. Miquel i Planas en *Llegendes de l'altra vida*. Barcelona 1914.

BRUNEL, C.: *Sur la version provençale du voyage de Raimon de Perillos au Purgatoire de Saint Patrice*. «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», VI. 1956.

Història de Jacob Xalabín, edición de A. Pacheco. Barcelona 1964.

El «Curial e Güelfa» y el «Tirant lo Blanch»

Curial e Güelfa, edición de R. Miquel i Planas, Barcelona 1932; y de R. Aramon i Serra, tres tomos, Barcelona 1930-1933.

SANSONE, G. E.: *Medievalismo del «Curial e Güelfa»*, en *Studi di filologia catalana*. Bari 1963.

Tirant lo Blanch, edición de M. de Riquer, Barcelona 1947; y, en dos tomos, Barcelona 1969.

GIVANEL MAS, J.: *Estudio crítico de la novela caballeresca «Tirant lo Blanch»*. Madrid 1912.

VAETH, J. A.: *Tirant lo Blanch: A study of its authorship, principal sources and historical setting*. Nueva York 1918.

ENTWISTLE, W. J.: *Observacions sobre la dedicatòria i primera part del «Tirant lo Blanch»*. «Revista de Catalunya», VII. Barcelona 1927.

MARINESCO, C.: *Du nouveau sur «Tirant lo Blanch»*. «Estudis Romànics», IV. 1953-1954.

NICOLAU D'OLWER, L.: *Tirant lo Blanc: examen de algunas cuestiones*. «Nueva Revista de Filología Hispánica», XV. 1961.

ALONSO, D.: «*Tirant lo Blanc*», novela moderna. «Revista valenciana de filología», I. 1951.

VARGAS LLOSA, M.: *Carta de batalla por «Tirant lo Blanc»*. «Revista de Occidente», LXX. 1969.

El «Spill» de Jaume Roig

ROIG, JAUME: *Spill*, edición de R. Miquel i Planas. Dos tomos. Barcelona 1929-1950.

El Espejo de Jaime Roig, traducción castellana de R. Miquel i Planas. Barcelona 1936-1942.

Narraciones sentimentales y alegóricas

MIQUEL I PLANAS, R.: *Novelari català dels segles XIV a XVIII*. Tres tomos. Barcelona 1908-1916.

MONER, FRANCESC: *Obres catalanes*, edición de P. Coccozzella. Barcelona 1970.

ARTE

Diccionarios

CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Vols. I-VI. Madrid 1965 (edición facsímil de la del año 1800).

Diccionari Biogràfic. Albertí, editor. Tomos I-IV. Barcelona 1966-1970.

ELÍAS DE MOLINS, A.: *Diccionario de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*. Fidel Giró. Barcelona 1881.

Gran Enciclopèdia Catalana. Barcelona 1969 y siguientes (en curso de publicación; publicados diez tomos hasta 1977).

LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Notas y documentos de J. A. CEÁN BERMÚDEZ. 4 vols. Madrid 1829.

RÀFOLS, J.-F.: *Diccionario Biográfico de artistas de Cataluña*. 3 vols. Editorial Millà. Barcelona 1951.

Topografía artística y obras generales

AINAUD, J., GUDIOL, J., VERRIÉ, F.-P.: *La ciudad de Barcelona. Catálogo Monumental de España*. 2 vols. Madrid 1947.

ALCOLEA, S.: *Lérida y su provincia*. Aries. Barcelona s.f.

ALTISENT, A.: *Història de Poblet*. Abadía de Poblet. L'Espluga de Francolí 1974.

CARRERAS CANDI, F.: *La ciutat de Barcelona*. En *Geografia General de Catalunya*. Albert Martín. Barcelona 1917.

CIRICI PELLICER, A.: *L'arquitectura catalana*. Moll. Palma de Mallorca 1955.

—*L'escultura catalana*. Moll. Palma de Mallorca 1957.

—*La pintura catalana*. Moll. Palma de Mallorca 1959.

—*Barcelona pam a pam*. Teide. Barcelona 1971.

COROMINAS, J. M., y MARQUÈS, J.: *Catálogo monumental de la provincia de Gerona*. Gerona 1977 y siguientes (obra en curso de publicación).

DURAN I SANPERE, A.: *Barcelona i la seva història*. Vols. I-III. Barcelona 1972-1975.

DURLIAT, M.: *Art Catalan*. París 1963.

GAVIN, J. M.: *Inventari d'esglésies*, 1. Barcelona 1977 (obra en curso de publicación).

GUDIOL RICART, J.: *Barcelona*. Aries. Barcelona 1946.

—*Tarragona y su provincia*. Aries. Barcelona s.f.

GUDIOL RICART, J., AINAUD, J., ALCOLEA, S., y GUBERN, R.: *Arte de España. Cataluña*. Seix Barral. Barcelona 1955.

GUDIOL RICART, J., y ALCOLEA, S.: *Provincia de Barcelona*. Aries. Barcelona 1954.

GUDIOL RICART, J., ALCOLEA, S., y CIRLOT, J. E.: *Historia de la pintura en Cataluña*. Tecnos. Madrid 1956.

JUNYENT, E.: *La ciutat de Vic i la seva història*. Barcelona 1976.

PALOL SALELLAS, P. DE: *Gerona*. Aries. Barcelona 1953.

Varios autores: *Barcelona, divulgación histórica*.

Varios autores: *L'art català*, bajo la dirección de FOLCH I TORRES, J. Vol. II. Aymà. Barcelona 1961.

El Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico: arquitectura y escultura

ALONSO GARCÍA, G.: *Los maestros de «La Seu Vella de Lleida» y sus colaboradores*. Lérida 1976.

ARRAU I BARBA, J.: *Necrología de D. Damián Campeny y Estrany*. Real Academia de Ciencias y Artes. Año académico de 1910 a 1911... Nómima del personal académico, pp. 57-125. Barcelona.

AZCÁRATE, J. M.: *Escultura del siglo XVI*. Ars Hispaniae, vol. XIII. Madrid 1958.

BENET, R.: *L'art neoclàssic i romàntic: L'escultura*. En *L'art català*, vol. II. Aymà. Barcelona 1961.

BERGÓS, J.: *L'art neoclàssic i romàntic: L'arquitectura*. En *L'art català*, vol. II. Aymà. Barcelona 1961.

CAMPS I ARBOIX, J. DE: *Les cases pairals catalanes*. Barcelona 1966.

CORTADE, E.: *Retables baroques du Roussillon*. Perpignan 1973.

CHUECA, F.: *Arquitectura del siglo XVI*. Ars Hispaniae, vol. XI. Madrid 1953.

GÓMEZ-MORENO, M. E.: *Escultura del siglo XVII*. Ars Hispaniae, vol. XVI. Madrid 1963.

KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Ars Hispaniae, vol. XIV. Madrid 1957.

MARQUÈS CASANOVAS, J.: *Pedro Costa Casas. Antecedentes familiares y actividades profesionales*. Anales del Instituto de Estudios Gerundenses, vol. XI. Gerona 1956-1957.

MARTINELL, C.: *Llibre de notes de Lluís Bonifàs i Massó, escultor de Valls*. Valls 1917.

— *Homenaje a los escultores Bonifàs con motivo de la erección de un busto del más destacado de ellos, Lluís Bonifàs Massó, en el jardín de la Granja de Doldellops en Valls*. Valls 1944.

— *El escultor Lluís Bonifàs Massó (1730-1783)*. Biografía crítica. Anales y Boletín de los Museos de Arte. Barcelona 1948.

— *La Casa de Cardona y sus obras en Poblet*. Barcelona 1949.

— *L'antic gremi d'escultors de Barcelona*. Valls 1956.

— *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*. 3 vols. Monumenta Cataloniae, vols. X-XII. Barcelona 1959-1964.

— *L'art renaixentista i barroc: L'arquitectura; L'escultura*. En *L'art català*, vol. II. Aymà. Barcelona 1961.

MOREU REY, E.: *Els arquitectes de Llotja*. En *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, vol. I. Barcelona 1947-1951.

El Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico: pintura

AINAUD DE LASARTE, J.: *L'art renaixentista i barroc: La pintura dels segles XVI i XVII*. En *L'art català*, vol. II. Aymà. Barcelona 1961.

ALCOLEA, S.: *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*. Anales y Boletín de los Museos de Arte, vols. XIV-XV. Barcelona 1959 [1969].

ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Pintura del siglo XVII*. Ars Hispaniae, vol. XV. Madrid 1971.

BENET, R.: *L'art renaixentista i barroc: La pintura del siglo XVIII; L'art neoclàssic i romàntic: La pintura*. En *L'art català*, vol. II. Aymà. Barcelona 1961.

MADURELL MARIMÓN, J. M.: *Pedro Nuyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos*. Anales y Boletín de los Museos de Arte. Barcelona 1944.

El Renacimiento, el Barroco y el Neoclásico: artes aplicadas

AINAUD DE LASARTE, J.: *Cerámica y vidrio*. Ars Hispaniae, vol. X. Madrid 1952.

— *Grabado*. Ars Hispaniae, vol. XVIII. Madrid 1962.

— *Encuadernación*. Ars Hispaniae, vol. XVIII. Madrid 1962.

ALCOLEA, S.: *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)*. Ars Hispaniae, vol. XX. Madrid 1975.

BATLLORI, A., y LLUBIÀ, L. M.: *Ceràmica catalana decorada*. Barcelona 1949.

Catálogo de la Exposición «El encaje de seda». Barcelona 1960.

Catálogo de la Sección de tejidos, bordados y encajes del Museo de Arte Decorativo y Arqueológico. Barcelona 1906.

Catálogo. Museo de Indumentaria - Colección Rocamora. Barcelona 1970.

CIRICI PELLICER, A.: *La ceràmica catalana*. Destino. Barcelona 1977.

DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Miniatura*. Ars Hispaniae, vol. XVIII. Madrid 1962.

ESCUDERO, A., y MAINAR, J.: *El moble català al monestir de Pedralbes*. Barcelona 1976.

FROTHINGHAM, A. W.: *Spanish glass*. Londres 1963.

GRAELLS, E.: *Les armes de foc de Ripoll*. Ripoll 1974.

GUDIOL I CUMILL, J.: *Les creus d'argenteria a Catalunya*. Anuari d'Estudis Catalans. 1923. Anuari MCMXV-XX, vol. VI, pp. 235-422.

GUDIOL RICART, J.: *Els vidres catalans*. Monumenta Cataloniae, vol. III. Barcelona 1936.

LABARTA, L.: *Hierros artísticos*. 2 vols. Barcelona 1901.

LLORENS, J.: *Plats i pots de ceràmica catalana. Segles XV al XVIII*. Barcelona 1977.

MAINAR, J.: *L'art renaixentista i barroc: Les arts decoratives*. En *L'art català*, vol. II. Aymà. Barcelona 1961.

MULLER, P. E.: *Jewels in Spain*. The Hispanic Society of America. Nueva York 1972.

RAVENTÓS, A. y M.: *Puntes. Estudis teòrics de puntes...* Barcelona 1967.

El Romanticismo, el Realismo y tendencias eclécticas

BASSEGODA NONELL, J.: *Los maestros de obras de Barcelona*. Academia de Bellas Artes de San Jorge. Barcelona 1972.

BATLLE, E.: *Joan Ferrer Miró (1850-1931)*. Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona. Marzo 1932.

BENACH TORRENS, M.: *Pablo Milá y Fontanals, gran figura del Romanticismo catalán*. Vilafranca del Penedès 1958.

BENET, R.: *Joaquim Vayreda*. Junta de Museus. Barcelona 1922.
—*Donatiu d'obres de Vayreda ofert per la senyora vídua i fills del pintor*. B.M.A.B. Octubre 1931.

—*El donatiu de la senyora vídua de Carles G. Vidiella* (artículo que hace especial referencia a las obras de Simó Gómez). B.M.A.B. Julio 1934.

—*Francesc Gimeno*. «Art», vol. II, n.º 10 (VII). Barcelona 1935.

—*La figura patricia y el arte de Joaquín Vayreda*. Aymà. Barcelona 1943.

—*Joaquim Vancells*. Barcelona 1954.

BENET, R., BERGÓS, J., SELVA, J., y otros: *L'art neoclàssic i romàntic y L'art de la segona meitat del segle XIX*. En *L'art català*, vol. II. Aymà. Barcelona 1961.

BULBENA ESTRANY, E.: *Ramon Amadeu*. Barcelona 1927.
—*El mestre Amadeu. Figurista de pessebres (1745-1821)*. B.M.A.B. Junio 1931.

CAPDEVILA, C.: *Joan Roig i Soler (1852-1909)*. *Exposició-homenatge*. B.M.A.B. Julio 1933.
—*L'exposició-homenatge a Pere Borrell organitzada pel Círcol Artístic*. B.M.A.B. Marzo 1935.

CASELLAS, R.: *El dibuixant paisatgista Lluís Rigalt*. Barcelona 1900.
—*Exposició Graner*. «La Veu de Catalunya». Barcelona, 13 febrero 1904.

CLADELLAS, E.: *Pellicer, dibuixant, a la Biblioteca dels Museus*. B.M.A.B. Agosto 1931.

CIERVO, J.: *Fortuny*. Barcelona 1921.

CIRICI PELLICER, A.: *Los nazarenos catalanes*. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Barcelona 1945.

CORTÈS, J.: *El pintor Francisco Miralles*. A. y B.M.A.B. Barcelona 1947.
—*Gimeno*. Niubó. Barcelona 1949.

DAMIANS MANTÉ, F.: *En Ramon Martí i Alsina, professor*. B.M.A.B. Noviembre 1934.

DAVILLIER, BARÓN: *Fortuny. Sa vie, son oeuvre, sa correspondance*. París 1875.

DOMÉNECH, R.: *Agustín Querol*. Pequeñas Monografías de Arte. Madrid 1921.

ELIAS, F.: *Benet Mercadé, la seva vida i la seva obra*. Junta de Museus. Barcelona 1921.

—*Simó Gómez. Història verídica d'un pintor del Poble Sec*. Junta de Museus. Barcelona 1923.

—*L'escultura catalana moderna*. Barcino. Barcelona 1928.

—*El debut de la litografia a Barcelona*. «Mirador». Barcelona, 7 junio 1934.

—*Eusebi Planas*. «Mirador». Barcelona, 14 marzo 1935.

FOLCH I TORRES, J.: *El pintor Martí i Alsina*. Junta de Museus. Barcelona 1921.

—*«L'aficionat a les estampes» de Fortuny*. B.M.A.B. Abril 1936.

—*Sobre Pablo Milá y Fontanals*. Revista «Destino». Barcelona, 28 junio 1958.

GALWEY, E.: *El que he vist a can Parés*. Edimar. Barcelona 1934.

GARRIGA MANICH, J.: *Joan Vila Cinca. Notícia sobre l'obra i la vida del pintor*. Juventud. Barcelona 1976.

GENER, P.: *En Francesc Masriera*. «Pèl i Ploma». Barcelona, abril 1902.

IGLÉSIES, J.: *L'escultor Joan Roig Soler*. «La Rosa de Reus». Reus 1955.

JARDÍ, E.: *Las artes plásticas*. Diputación Provincial de Barcelona 1977.

JORDÀ, J. M.ª: *Benet Mercadé*. «Catalonia». Barcelona, 25 marzo 1898.

—*Dionís Baixeras*. B.M.A.B. Agosto 1934.

—*Arcadi Mas i Fondevila*. B.M.A.B. Barcelona 1944.

JUNOY, J. M.ª: *Ramón Martí y Alsina*. Biblioteca de Arte Hispánico. Barcelona 1941.

JUNYER, C., y GÜELL, VIZCONDE DE: *Antonio Caba (1838-1907) y Francisco Miralles (1848-1901)*. Amigos de los Museos. Barcelona 1947.

MARAGALL, J. A.: *Història de la Sala Parés*. Selecta. Barcelona 1975.

MARÉS DEULOVOL, F.: *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*. Barcelona 1965.

MASERAS, A.: *Notes per a contribuir a la història del quadre de Marià Fortuny conegut amb el nom de Batalla de Tetuan*. B.M.A.B. Febrero y marzo 1932.

MASERAS, A., y FAGES DE CLIMENT, C.: *Fortuny, la mitad de una vida*. Espasa Calpe. Madrid 1932.

MASRIERA, J.: *Rosend Nobas*. «L'avencç». Barcelona, 28 febrero 1891.

- MATES, J.: *El pintor Gimeno*. «La mà trencada». Sabadell 1935.
- MORAGAS, L.: *Biografía del pintor Tomás Moragas*. A. y B.M.A.B. Barcelona 1944.
- MORENO, S.: *El pintor Pelegrín Clavé*. Instituto de Investigaciones Estéticas. México 1966.
—*El escultor Manuel Vilar*. Instituto de Investigaciones Estéticas. México 1969.
- MORERA I GALICIA, J.: *En la sierra del Guadarrama*. Madrid 1927.
- PANTORBA, B. DE: *Elíseo Meifrén*. Barcelona 1942.
- PIROZZINI, C.: *Vicente Rodés. Su vida y sus obras*. Barcelona 1883.
- PLANA, A.: *Una obra desconeguda de Benet Mercadé*. B.M.A.B. Diciembre 1935.
- «R.»: *Una exposició-homenatge a Josep Arrau i Barba*. B.M.A.B. Julio 1936.
- RÀFOLS, J.-F.: *Dibuixos i cartes de Fortuny*. B.M.A.B. Diciembre 1931.
—*Torquat Tasso i Nadal*. B.M.A.B. Mayo 1935.
—*Roman Ribera*. B.M.A.B. Septiembre 1935.
—*L'exposició-homenatge a Apel·les Mestres organitzada per l'Arxiu Històric de la Ciutat*. B.M.A.B. Marzo 1936.
—*Un donatiu d'obres de Josep Arrau*. B.M.A.B. Noviembre 1937.
—*El arte romántico en España*. Juventud. Barcelona 1954.
- RÀFOLS, J.-F., y RENART, J.: *Exposició-homenatge a Torrescassana*. B.M.A.B. Febrero 1935.
- RENART, J.: *Apel·les Mestres (1854-1936)*. B.M.A.B. Octubre 1936.
- RODRÍGUEZ CODOLÀ, M.: *Els escultors Vallmitjana*. B.M.A.B. Mayo 1936.
—*Dionisio Baixeras*. A. y B.M.A.B. Barcelona 1944.
- SELVA, J.: *El arte en España durante los Borbones*. Sopena. Barcelona 1943.
- SERRAHIMA, M.: *Vicenç Rodés*. B.M.A.B. Junio 1931.
- UTRILLO, M.: *El pintor Joaquim de Cabanyes i els seus*. B.M.A.B. Noviembre 1933.
- YXART, J.: *Fortuny. Notícia biogràfico-crítica*. Barcelona 1881.
- El Modernismo*
- ALBERT DE PUIG, L.: *Las joyas a través del tiempo*. Barcelona 1939.
- BARBETA, J., y GIL GUASCH, M.: *Exposición de artes suntuarias del Modernismo barcelonés*. Barcelona 1964.
- BENET, R.: *Antoni Serra*, en «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona». Barcelona 1932.
—*Notes biogràfiques sobre Josep Llimona*, en «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona». Barcelona 1934.
—*Isidro Nonell y su época*. Barcelona 1947.
—*Joaquim Vancells*. Barcelona 1954.
—*Los Quatre Gats y su época*. Catálogo del primer Salón «Revista». Barcelona 1954.
- BENET, R., BERGÓS, J., CIRICI PELLICER, A., y SELVA, J.: *L'art modernista*. En *L'art català*, vol. II. Aymà. Barcelona 1961.
- BERGÓS, J.: *Antoni Gaudí*. Barcelona 1954.
- BOHIGAS, O.: *Arquitectura modernista*. Barcelona 1973.
- BORRÀS, M. LI.: *Lluís Domènech i Montaner*. Barcelona 1970.
- BUSQUETS, E.: *L'art decoratiu*, en «Joventut». Barcelona 1903.
- CANTALLOPS, LI.: *Salvador Valeri i Pupurull*, en «Cuadernos de Arquitectura». Barcelona 1966.
- CASELLAS, R.: *Etapas estètiques*. Barcelona 1916.
- CASTILLO, A. DEL, y CIRICI, A.: *José María Sert*. Barcelona 1947.
Catálogo de la Exposición Ramón Casas. Barcelona 1958.
Catálogo de la Exposición Hermenegildo Anglada Camarasa. Madrid 1959.
- CIRICI, A.: *Picasso antes de Picasso*. Barcelona 1946.
—*El arte modernista catalán*. Barcelona 1951.
—*Gargallo i Barcelona*. Barcelona 1975.
- CLADEL, J.: *Maillol*. París 1953.
- COLLINS, G. R.: *Antoni Gaudí*. Nueva York 1960.
- CORTÈS, J.: *El pintor Pidelaserra*, en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona». Barcelona 1947.
- ELIAS, F.: *L'escultura catalana moderna*. Barcelona 1926-1928.
—(Joan Sacs): *Julio Antonio*, en «Vell i Nou». Barcelona 1919.
- FOLCH I TORRES, J.: *L'art de Josep Llimona*, en «Gasetta de les Arts». Barcelona 1924.
—*Gaudí escultor*, en «Gasetta de les Arts». Barcelona 1926.
- FOLGUERA, F., y RÀFOLS, J.-F.: *Gaudí*. Barcelona 1928.
- JARDÍ, E.: *Nonell i altres assaigs*. Barcelona 1958.
- LLIURAT, F.: *Nicolás Raurich*, en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona». Barcelona 1945.

- MACKAY, D.: *Tiendas modernistas en Barcelona*, en «Cuadernos de Arquitectura». Barcelona 1962.
- Masriera y Carreras, 1839-1929. Barcelona 1929.
- MERLI, J.: *Isidre Nonell*. Barcelona 1938.
- OCHOA, J.: *Santiago Rusiñol*. Madrid s.f.
- OPISSO, A.: *Arte y artistas catalanes*. Barcelona 1900.
- PANTORBA, B. DE: *Elíseo Meifrén*. Barcelona 1942.
- PLA, J.: *Santiago Rusiñol i el seu temps*. Barcelona 1955.
—*El pintor Joaquim Mir*. Barcelona 1960.
- PLANA, A.: *L'obra d'Isidre Nonell*. Barcelona 1913.
- RÀFOLS, J.-F.: *Modernismo y modernistas*. Barcelona 1949.
—*Ramon Casas pintor*. Barcelona 1949.
—*Ramón Casas dibujante*. Barcelona 1949.
- TEXIDOR, J.: *Notas para un inventario de la obra de Xavier Nogués*, en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona». Barcelona 1945.
- TRENC BALLESTER, E.: *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona*. Barcelona 1977.
- VERRIÉ, F.-P.: *El pintor Pidelaserra*. Barcelona 1948.
- El «Noucentisme» y otras corrientes postmodernistas*
- AGUILERA, E. M.: *José Clará. Su vida, su obra, su arte*. Occitania. Barcelona 1967.
- AGUILERA CERNI, V.: *Porcar*. Fernando Torres. Valencia 1973.
- Apa [Feliu Elias]*. Prólogo de J. CORREDOR MATHEOS, notas de J. M.^a CADENA. Taber. Barcelona 1970.
- BENET, R.: *El escultor Manolo Hugué*. Argos. Barcelona 1942.
—*Isidro Nonell y su época*. Iberia. Barcelona 1947.
—*Xavier Nogués. Caricaturista y pintor*. Omega. Barcelona 1949.
—*Smyer*. Polígrafa. Barcelona 1975.
- BENET, R., y OLIVAR, M.: *El pintor Manuel Humbert*. Edimar. Barcelona 1960.
- BLANCH, M.: *Manolo*. Polígrafa. Barcelona [1972].
- CADENA, J. M.: *Junceda. Catálogo bibliográfico y estudio preliminar*. I.N.L.E. Barcelona 1974.
- CARLES, D.: *Memorias de un pintor*. Barna. Barcelona, s.f.
- CERVERA, J. Ph.: *Modernismo. The Catalan Renaissance of the Arts*. Garland Publishing Inc. Nueva York-Londres 1976.
- CIRICI, A.: *Gargallo i Barcelona*. Ariel-Fundació Picasso-Reventós. Barcelona 1975.
—*Picasso antes de Picasso*. Iberia. Barcelona 1946.
—*Miró en su obra*. Labor. Barcelona 1970.
- CIRLOT, J. E.: *Picasso, el nacimiento de un genio*. G. Gili. Barcelona 1972.
- COGNIAT, R.: *Apelles Fenosa*. Polígrafa. Barcelona.
- CORTÈS, J.: *Juan Serra, pintor*. Argos. Barcelona 1942.
- COURTHION, P., y ANGUERA-GARGALLO, P.: *L'oeuvre complet de Pablo Gargallo*. XX^e Siècle. París 1973.
- DAIX, P., y BOUDAILLE, G.: *Picasso 1900-1906*. Blume. Barcelona 1974.
- DURANCAMPS, R.: *Durancamps*. Juventud. Barcelona 1973.
- FÀBREGA I COLOM, J.: *Fidel Aguilar (1894-1917)*. Col·legi d'Arquitectes-Ajuntament de Girona 1972.
- FÀBREGAS I BARRI, E.: *Josep de Togores*. Aedos. Barcelona 1970.
- FONTBONA, F.: *Esteve Monegal, artista noucentista (1888-1970)*. «D'Art», n.º 1. Barcelona, abril 1972.
—*L'art català del Modernisme ençà*. En REGLÀ, J. (director): *Història de Catalunya*. Aedos. Barcelona 1972.
—*La crisi del Modernisme artístic*. Curial. Barcelona 1975.
- GEORGE, W.: *Aristide Maillol*. Greenwich, Conn., 1965.
- Humbert*. Prólogo de F. MIRALLES, notas de J. M.^a CADENA. Taber. Barcelona 1970.
- Jacob [Aragay]*. Prólogo de M. Ll. BORRÀS, notas de J. M.^a CADENA. Taber. Barcelona 1970.
- JARDÍ, E.: *Eugeni d'Ors, vida i obra*. Aymà. Barcelona 1967.
—*Nonell*. Polígrafa. Barcelona [1969].
—(director): *L'art català contemporani*. Proa. Barcelona 1972.
—*Torres García*. Polígrafa. Barcelona 1973.
—*Joaquín Mir*. Polígrafa. Barcelona 1975.
—*Puig i Cadafalch, arquitecte, polític i historiador de l'art*. Ariel. Barcelona 1975.
- Lata [Labarta]*. Prólogo de C. RODRÍGUEZ-AGUILERA, notas de J. M.^a CADENA. Taber. Barcelona 1969.
- MANCOMUNITAT DE CATALUNYA: *L'obra realitzada. Anys 1914-1923*. Barcelona 1923.
- MANENT, A.: *Josep Carner i el Noucentisme*. Edicions 62. Barcelona 1969.

- MARTINELL, C.: *Construcciones agrarias en Cataluña*, C.O.A.C.B. Barcelona 1975.
- MERLI, J.: *33 pintors catalans*. Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. Barcelona 1937.
- MIALET I RABADÀ, P.: *Jaume Mercadé, pintor i orfebre*. Estudis Vallencs. Valls 1970.
- Nonell*. Prólogo de E. JARDÍ, notas de J. M.^a CADENA. Taber. Barcelona 1970.
- ORS, E. D': *Obra catalana completa. Glosari 1906-1910*. Selecta. Barcelona 1950.
- PALAU FABRE, J.: *Picasso a Catalunya*. Polígrafa. Barcelona 1975². — *Picasso i els seus amics catalans*. Aedos. Barcelona 1971.
- PLA, J.: *Vida de Manolo*. Catalònia. Barcelona 1930. — *El pintor Joaquín Mir*. Destino. Barcelona 1944.
- PRAT I UBACH, P.: *Junceda, home exemplar*. Aedos. Barcelona 1969.
- PUIG ROVIRA, F. X.: *El pintor Rafael Sala*. Biblioteca-Museu Balaguer. Vilanova i La Geltrú 1975².
- ROSSELL, S., SOLÀ-MORALES, I., CAÑELLAS, C., TORAN, R., AINAUD DE LASARTE, J. M.^a, TORRADO, Ll., ROVIRA, J. M.^a, LACUESTA, R.-R., GONZÁLEZ, A.: *Noncentisme: la arquitectura y la ciudad*. «Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo», n.º 113, III. Barcelona 1976.
- SABARTÉS, J.: *Picasso, portraits et souvenirs*. Louis Carré-Maximilien Vox. París 1946.
- SANTOS TORROELLA, R.: *Exposición de esculturas. Julio Antonio (1889-1919)*. Dirección General de Bellas Artes. Madrid 1969.
- SAPERAS, M.: *Los escultores Miguel y Luciano Oslé*. Madrid 1970.
- SCHAUB-KOCH, E.: *Borrell-Nicolau, escultor-estatuario*. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. Barcelona 1953.
- SELVA VIVES, J.: *L'escultor Joan Rebull*. Asociación de Estudios Reusenses. Reus 1960.
- SERRAHIMA, M., JARDÍ, E., BOHIGAS, O., CIRICI, A., SOSTRES MALUQUER, J. M.: número extraordinario sobre el Noucentisme de la revista «Serra d'Or», VIII. Montserrat 1964.
- SOCIAS PALAU, J.: *Canals*. Espasa-Calpe. Bilbao-Barcelona 1976.
- SOLDEVILA, C.: *Records i opinions de Pere Ynglada*. Barcelona 1974.
- TARRÚS GALTER, J.: *Rafael Masó*. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears 1971.
- 3 dibujantes: Pidelaserra, Mompon, Junoy*. Prólogo de E. JARDÍ, notas de J. M.^a CADENA. Taber. Barcelona 1970.
- M. Viladrich. La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*. Prefacio de L. BERTRÁN. Caras y Caretas. Buenos Aires 1926.
- Tendencias del segundo tercio del siglo XX*
- A.C./G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937*. Biblioteca de Arquitectura. Gili. Barcelona 1975.
- AGUILERA CERNI, V.: *Panorama del nuevo arte español*. Guadarrama. Madrid 1966. — *Iniciación al arte español de la postguerra*. Península. Barcelona 1970.
- AREÁN, C.: *30 años de arte español*. Guadarrama. Madrid 1972.
- BOHIGAS, O.: *Arquitectura española de la segunda República*. Lumen. Barcelona 1968. — *Polèmica d'arquitectura catalana*. Edicions 62. Barcelona 1970.
- CIRICI, A.: *L'art català contemporani*. Edicions 62. Barcelona 1970.
- CIRLOT, J. E.: *Pintura catalana contemporánea*. Barcelona 1961. — *Pintura contemporánea*. Seix y Barral. Barcelona 1963.
- CHÁVARRI, R.: *La pintura española actual*. Madrid 1975.
- DOMÉNECH GIRBAU, L.: *Arquitectura española contemporánea*. Blume. Barcelona 1968.
- GARRUT, J. M.: *Dos siglos de pintura catalana*. Ibérico-Europea. Madrid 1974.
- GAYA NUÑO, J. A.: *La pintura española del siglo XX*. Ibérico-Europea. Madrid 1973.
- JARDÍ, E. (director): *L'art català contemporani*. Proa. Barcelona 1972.
- MARAGALL, J. A.: *Història de la Sala Parés*. Selecta. Barcelona 1975.
- MARCHÁN, S.: *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Alberto Corazón. Madrid 1974.
- MERLI, J.: *33 pintors catalans*. Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. Barcelona 1937.
- MORENO GALVÁN, J. M.: *La última vanguardia*. Magius. Madrid 1969.

INDICE DE NOMBRES E INSTITUCIONES

- Aalto, Alvar, 297
 Abad, F., 329
 Abadal, familia, 118
 Abadal, Ramon d', 64
 Abelló Prat, Joan, 284
 Academia de Arquitectura de Barcelona, 84, 181
 Academia de Bellas Artes de San Carlos de México, 137, 141
 Academia de Matemáticas de Barcelona, 84
 Academia de Matemáticas de Madrid, 84
 Academia Militar y de Matemáticas de Bruselas, 84
 Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, 137, 138, 140, 141, 150, 153, 166, 170
 Adán, Juan, 86, 98
 ADLAN (Amics de l'Art Nou), 294-296, 300, 302, 305, 306, 311, 314
 Aduana de Barcelona, 184
 Aduana de Barcelona (hoy Gobierno Civil), 89, 114
 Agell, Roger, 325
 Agero, 289
 Aguadé, Carme, 320
 Aguadé, Jordi, 329
 Aguilar, Fidel, 262, 329
 Aguilar, Sergi, 316
 Aguilar Moré, Ramon, 323
 Aguilera Cerni, Vicente, 320
 Agulló, Esteve, 327
 Agustí, Ignacio, 70
 Agustín, Antonio, 81
 Aimeric de Peguilhan, 19
 Ainaud, Manuel, 224, 252
 Aizpurua, José Manuel, 296, 298
 Alarma, Salvador, 238
 Alba, 311
 Alba, duque de, 46
 Albert, Caterina, 53
 Alberti, Rafael, 67
 Albi, castillo de, 80
 Albors, Francesc, 330
 Alcolea, Santiago, 110
 Alcover, Antoni M.^a, 53
 Alcoverro, Josep M.^a, 170
 Alcoy, 330
 Alegre, Francesc, 43
 Alegret, familia, 104
 Alemany, J., 330
 Alentorn, Eduard, 172
 Aleu, Andreu, 170, 173
 Aleu, Marc, 330
 Alfaro, Andreu, 316
 Alfarrás, marqués de, 88
 Alós, palacio, 91
 Alsina, Joan, 200
 Altadell, Alfonso Gabriel, 77
 Alfonso II, 15, 16, 18, 19
 Alfonso VIII, 19
 Alfonso X, 21
 Alfonso XIII, 289
 Alfonso el Magnánimo, 32, 37, 45, 77
 Alós, Concha, 70
 Alumà, Jordi, 284
 Álvarez, Ramón Aníbal, 298
 Alzamora, Cristòfol, 296
 Amadeo de Saboya, 156
 Amades, Joan, 64
 Amadeu, Ramon, 140, 141
 Amargós, Josep, 185, 200
 Amat, Frederic, 326
 Amat i de Junyent, Manuel d', 87
 Ametller, Blai, 114, 118
 Amigó, casa, 125
 Amigó, Eudald, 175
 Amigó, Jaume, 81, 82
 Andreu, Marià, 282, 302
 Anglada Camarasa, Hermen, 215, 216, 237, 294, 330
 Anglada, Lola, 275, 292
 Angle, Antoni, 312
 Anglès, Joan, 81
 Angulo, Diego, 103
 Apa *vid.* Elías, Feliu
 Apollinaire, Guillaume, 66
 Aragay, Josep, 238, 250, 254, 266, 268, 270, 302, 329
 Aragon, Louis, 291
 Aramon i Serra, Ramon, 71
 Arco de Triunfo de Barcelona, 174, 182, 199
 Archivo de la Corona de Aragón, 32, 53, 80, 81, 132, 143
 Arderiu, Clementina, 68
 Ardiaca, Casa de P, 79, 132
 Areny, castillo de, 80
 Arenys de Mar, iglesia parroquial de, 95, 96
 Arenys de Munt, iglesia parroquial de, 104
 Argensola, Agustín Leonardo de, 108
 Argenté, Joan, 68
 Argentona, iglesia parroquial de, 104
 Argimon, Daniel, 310, 326
 Aribau, Bonaventura Carles, 50
 Arimany, Miquel, 69
 Ariño, P., 328
 Ariosto, Filippo, 105
 Aristóteles, 30, 38
 Armengol, Josep, 262, 313
 Armengou, Pere, 296
 Armet, Josep, 159
 Arnau, Eusebi, 187, 192, 205, 207, 232, 234
 Arp, Hans, 295, 296
 Arranz-Bravo, Eduard, 326
 Arrau i Barba, Josep, 136
 Arrufó, Eloi, 125
 Artalejo, Manuel de, 87
 Artigas, J., 328
 Artigas, Vicenç, 200
 Artigau, Francesc, 326
 Artís-Gener, Avel·lí, 68
 Arumí, casa, 230
 Arús, Joan, 64
 Atché, Rafael, 171, 187
 Ateneo Barcelonés, 114, 137, 138
 Audet, Andreu, 184
 Aulèstia, Salvador, 311, 315, 330
 Auriac, Bernart d', 20
 Ausich, Josep, 88
 Aymat, Tomàs, 266, 329
 Ayuntamiento de Reus, 128
 Ayuntamiento de Sants, 185
 Ayuntamiento de Valderrobres, 82
 Badia, Conxita, 296
 Badia i Margarit, Antoni, 71
 Badosa, Enrique, 70
 Badrinas, Antoni, 329
 Bagaria, Lluís, 275
 Baixàs, iglesia de, 96
 Baixeras, Dionís, 166, 187, 208, 266, 302
 Balaguer, Víctor, 47, 258
 Balcells, Eduard M., 200
 Balcells, Santiago, 316
 Balmes, Jaume, 48
 Balsach, Llorenç, 312
 Ballarín, 231
 Ballot, Josep Pau, 48
 Baqués, Josep, 328
 Barbazanges, Henri de, 254
 Barberí de Olot, 128
 Barceló, Pau, 328
 Barcelona, catedral de, 93, 95, 99, 104, 109, 112, 113, 124, 127, 128, 145
 Baró, Carles M., 329
 Baroja, Pío, 70
 Barradas, Rafael, 292, 293

- Barral, Carlos, 70
 Barrau, Laureà, 166, 302
 Bartolozzi, Rafael, 326
 Bartra, Agustí, 68, 71
 Bartrina, Joaquim, 48
 Basi, Joan, 105
 Bassegoda, Bonaventura, 200
 Bassó, Francesc, 316, 330
 Bastero, Antoni de, 46
 Bataller, Rafael, 323
 Batistuzzi, Achile, 175
 Batllell, Juli, 200
 Batlló, casa, 196, 198, 230, 231
 Baurier, casa, 234
 Bayó, Jaume, 234
 BCD (Barcelona Centro de Diseño), 328
 Bea, Manuel, 310
 Beardesley, Aubrey, 208, 247
 Bechtold, Erwin, 330
 Beckmann, Max, 305
 Bécquer, Gustavo Adolfo, 47
 Bel, 330
 Belgioioso, 330
 Belsa, Joaquim, 328
 Bellesguard, casa, 198
 Bellver, Tomàs, 328
 Benavente, Jacinto, 59
 Benet, Rafael, 110, 243, 257, 266, 278, 302, 321, 324, 330
 Benguerel, Xavier, 68
 Benito, J., 329
 Benlliure, Mariano, 187
 Berceo, Gonzalo de, 24
 Berenguer, Francesc, 198
 Berga i Boada, Josep, 158
 Berga i Boix, Josep, 158
 Bergnes de las Casas, Antoni, 50
 Bergós, Joan, 266, 272
 Berlage, Hendrik Petrus, 183
 Bermejo, Bartolomé, 99, 124
 Bermúdez, Joan, 312
 Bernini, Gian Lorenzo, 84
 Bertrán, Juan Bautista, 70
 Bertrana, Prudenci, 53
 Betrén, iglesia de, 118
 Beulas, 284
 Bibiena *vid.* Galli, Ferdinando
 Biblioteca Arús, 186
 Biblioteca de Catalunya, 128
 Bigot, Alexandre, 266
 Björndal, Arnulf, 312
 Blake, William, 227
 Blanch, J. A., 327
 Blanch, Xavier, 324
 Blanco Soler, L., 296
 Blassi, J. y J., 328
 Blay, Miquel, 187, 206, 236
 Blay, Pere, 81, 82
 Bloc, casa, 298
 Boadella, farmacia, 228
 Boadella, Francesc, 306, 311, 315
 Boccaccio, Giovanni, 19, 33, 35
 Bodegas Güell de Garraf, 198
 Boecio, 34
 Boecklin, Arnold, 58, 187, 188
 Bofarull de Reus, casa, 89; 114
 Bofill, Jaume, 71
 Bofill, Maria, 330
 Bofill Levi, Ricardo, 317, 320
 Bofill i Mates, Jaume, 64, 236, 251, 252, 254, 279
 Bohigas, Oriol, 297, 316, 318, 327, 330
 Boix, Esteve, 118
 Boix, Esther, 324, 330
 Boix, Francesc, 118
 Bolsa de Amsterdam, 183
 Bona, Eusebi, 272
 Bonamusa, Antoni, 327
 Bonell, Esteve, 330
 Bonet, Laureano, 71
 Bonet, Pep, 317, 330
 Bonet Castellana, Antoni, 296, 316, 330
 Bonet Garí, Lluís, 272
 Bonifàs, Lluís, 86, 96, 140
 Bonnat, Léon, 164
 Bonnín, Lluís, 216
 Bordalba, 230
 Bori, Josep, 238, 248
 Borges de Torre, N., 296
 Borges del Camp, iglesia de Les, 127
 Born, Bertran de, 18, 19
 Born, mercado central del, 174, 182
 Bornelh, Giraut de, 16
 Borràs de Gay, casa, 89
 Borraz, Pedro, 84
 Borrell, Alfons, 312
 Borrell, Juli, 266, 304
 Borrell del Caso, Pere, 155
 Borrell i Nicolau, Joan, 237, 252, 262, 313
 Boscán, Juan, 46
 Bosch, Andrés, 70
 Bosch i Cruañas, Lluís, 310
 Bosch Gimpera, Pere, 64, 71
 Bosch Roger, Emili, 279, 292, 294, 330
 Bosch de la Trinxeria, casa, 89
 Botticelli, Sandrø, 211, 213
 Bournonville, duque de, 84
 Braque, Georges, 262, 289, 292, 296
 Brancusi, Constantin, 296
 Breton, André, 291, 292, 306
 Brossa, Joan, 68, 305-309
 Brotat, Joan, 312, 324
 Broto, José Manuel, 329
 Bru, Ayne, 100, 103
 Bru, Lluís, 192, 230, 238
 Brull, Joan, 209, 214, 215, 243
 Brunelleschi, Filippo, 272
 Brunswick, Isabel, 109
 Brusi, Antonio, 167
 Buigas i Monravà, Gaietà, 174, 187
 Burés, casa, 230
 Burgunya, Joan de, 100, 103
 Burne-Jones, Edward, 181
 Busom, Simó, 303
 Busquets, Joan, 230, 238
 Buttin, 129
 Buzzi, escultor, 228
 Caba, Antoni, 153-155, 166
 Cabanyes, Alexandre de, 252, 266
 Cabanyes, casa, 89
 Cabanyes, Joaquim de, 140
 Cabanyes, Manuel de, 47, 140
 Cabrera, Guerau de, 15
 Cabrera, vizconde de, 19
 Cadaqués, iglesia de, 96
 Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona, 145
 Caldes de Montbui, iglesia parroquial de, 83
 Caiders, Pere, 71
 Calonja, 228
 Calsina, Ramon, 283
 Calvet, Agustí, 63, 257
 Calvet, casa, 196
 Calvo, Víctor, 298
 Callicó, Ferran, 283
 Cambó, casa, 230, 272
 Cambó, Francesc, 254, 257
 Cambon, Charles-Antoine, 175
 Camón Aznar, José, 104
 Campeny, Damià, 98, 142, 170, 174
 Campins, 231
 Campmajor, Hipòlit, 125
 Campmajor, Joan, 125
 Camprodon, Francesc, 47, 48
 Camprubí, F., 330

- Camps, Onofre, 132
 Camps-Ribera, Francesc, 279
 Canals, Antoni, 32, 34
 Canals, Ricard, 217, 221, 237, 244, 246, 250, 252, 254, 258, 266, 292, 302
 Canals i Guilera, Ramon, 68
 Candel, Francisco, 70
 Cangé, Félix, 175
 Cánovas del Castillo, Antonio, 172
 Cantalops, Lluís, 330
 Canyes, Josep, 313
 Capdevila, Josep Maria, 64
 Capdevila, Manuel, 311, 323, 329, 330
 Capellà de Bolquera, 37
 Capmany, Maria Aurèlia, 68
 Capmany, Ramon de, 280
 Capmany, Ricard, 228
 Capmany i de Montpalau, Antoni de, 47
 Carbó Berthold, Gustau, 326
 Carbonell, Antoni, 80, 132
 Carbonell, Artur, 292, 293
 Carbonell, J., 293, 294
 Carbonell, Pere Miquel, 77
 Carbonell i Selva, Miquel, 155
 Carcassó, Josep, 171, 172
 Cardellach, Félix, 266
 Cardenal, 317
 Cardó, Carles, 64
 Cardona, castillo de, 96
 Cardona, condes de, 20
 Cardona, família, 79, 80
 Cardona, iglesia parroquial de, 127
 Cardona, Josep, 207
 Cardona i Torrandell, Armand, 325
 Carles, Domènec, 282, 302, 303, 330
 Carlos II, 84, 109
 Carlos III, 46
 Carlos V, 32, 77, 81
 Carlos de Austria, archiduque, 109
 Carlyle, Thomas, 54
 Carme, iglesia del, 234, 271
 Carmelitas de Lérida, convento de las, 110
 Carner, Josep, 63-65, 68, 71, 236, 248, 249, 251, 252, 254, 267, 279, 289
 Carpeaux, Jean Baptiste, 172
 Carreras, escultor, 207, 228, 230, 231
 Carreras, família, 118
 Carreras, R., 327
 Carreras Artau, Joaquim, 71
 Carreras Artau, Tomàs, 71, 254, 289
 Carrière, Eugène, 189
 Carrós Pardo de la Casta, Francesc, 43
 Cartagena de Indias, plaza fortificada de, 85
 Carulla, 330
 Casa de Convalecencia de Barcelona, 122
 Casablancas, Jordi, 328
 Casadevall, Pere, 311
 Casagemas, Carles, 217, 224
 Casanova, Rafael de, 142
 Casanovas, Domènec, 71
 Casanovas, Enric, 252, 260, 261, 313-315
 Casanovas i Estorach, Antoni, 150
 Casarramona, fàbrica, 204
 Casas, Ramon, 186, 188-190, 210, 212-214, 224, 236, 237, 243-245, 302
 Casau, iglesia de, 118
 Casellas, Raimon, 53, 59, 181, 188, 211
 Casino de Canet, 183
 Cassanyes, Magí A., 292-294
 Castaldo, Luis, 329
 Catany, Antoni, 328
 Castellar del Vallès, iglesia de, 143
 Castellbó, vizconde de, 19
 Castellciutat, castillo de, 85
 Castells, A., 312
 Castellet, Josep M.^a, 69
 Castelltort, Ramón, 70
 Castillo, Hernando del, 40, 45
 Catà, Enric, 274
 Català Roca, Francesc, 328
 Cau Ferrat de Sitges, 186, 210, 211
 Cavaller, casa solariega, 83, 84
 Cavas Codorniu de Sant Sadurní d'Anoia, 204
 Celestino V, 21
 Celles, Antoni, 89, 142, 145
 Cendoya, Eugenio Pedro, 274
 Centelles, família, 79
 Cerdà, Ildefons, 174, 299
 Cerdanya, Pere, 128
 Cercle Artístic de Sant Lluc, 302, 312
 Cervantes, Miquel de, 42, 70
 Cervera, iglesia parroquial de, 98
 Cervera, Joseph Phillip, 246
 Cerverí de Girona, 15, 20, 37
 Cesc *vid.* Vila Rufas, Francesc
 Cézanne, Paul, 64, 258
 CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna), 296, 298
 Cicerón, 29, 34, 35
 Círculo de Acuarelistas de Barcelona, 150
 Círculo Artístico de Barcelona, 150
 Círculo del Liceo, 190, 209, 212, 230
 Cirici, Alexandre, 271, 303, 328
 Cirici, Cristian, 317, 330
 Cirlot, Juan Eduardo, 70, 306, 308
 CIRPAC (Comité International pour la Réalisation des Problèmes Architecturaux), 297
 Ciudadela de Barcelona, 84-86
 Ciudadela de Pamplona, 85
 Ciutadilla, castillo de, 80
 Clapés, Aleix, 188, 215
 Clarà, Joan, 248
 Clarà, Josep, 207, 232, 236, 248, 252, 254, 259-261, 265, 302, 304, 313
 Clarasó, Noel, 70
 Clarassó, Enric, 187, 188
 Claret, Joaquim, 262, 313
 Claret i Corominas, Joan, 319
 Claudel, Paul, 64
 Clavé, Antoni, 283, 322, 323, 328
 Clavé, Pelegrí, 137, 141
 Clavería, Carlos, 71
 Clínica Mental de Santa Coloma de Gramanet, 234
 Clos de la Torre de Badalona, puerta del, 79
 Clotas, Salvador, 71
 Clotet, Lluís, 317, 330
 Cocteau, Jean, 268, 314, 322
 Coderch, Josep Antoni, 316, 327, 330
 Codina, Josep, 198
 Codina, Maria Teresa, 329
 Colección Galí, 218
 Colección Julià, 218
 Colección Macaya, 122
 Colección Mateu, 122
 Colección Sala, 218
 Colección Valentí, 218
 Colita, 328
 Colom, Joan, 250, 252, 289, 302, 330
 Colón, monumento a, 174
 Colonia Güell, de Santa Coloma de Cervelló, 196, 198, 200
 Coll i Alentorn, Miquel, 64
 Coll-Bardolet, J., 324
 Coma i Estadella, Albert, 312, 326
 Comas, Antoni, 71
 Comella, casa, 234
 Company, casa, 234
 Concabella, castillo de, 80
 Concepció, mercado de la, 174
 Corberó, Xavier, 316
 Cornelius, Peter von, 136
 Cornet i Mas, Josep Maria, 174
 Coromina i Faralt, Josep, 118
 Coromines, Joan, 64, 312

- Coromines, Pere, 59, 64, 254
 Corot, Camille, 156
 Correa, Federico, 317, 328, 330
 Cortada, Joan, 142
 Cortès, Joan, 277
 Corvino, Matías, 42
 Corral de Llança, 26
 Costa, Antoni, 311
 Costa i Llobera, Miquel, 248, 293
 Costa, Pau, 84, 96
 Costa, Pere, 84, 96, 140
 Costafreda, Alfonso, 70
 Courbet, Gustave, 152
 Crane, Walter, 181, 247
 Cravan, Arthur, 289
 Credensa, Nicolau de, 103, 104
 Creixams, Pere, 283, 302, 330
 Creixells, Joan, 71
 Creus, Ricard, 330
 Cristià, Pau, 21
 Cristòfol, Leandre, 292, 294, 313, 314, 330
 Crous Vidal, Enric, 328
 Cruspinesa, Joan, 326, 328
 Crusells, Pere, 111
 Cruset, José, 70, 71
 Cuadros, casa Bruno, 174
 Cubells, Jaume, 315
 Cuevas de Sevilla, cartuja de las, 107, 110
 Cuixart, Modest, 306, 308, 312, 330
 Cumella, Antoni, 329
 Cunqueiro, Álvaro, 68
 Cuquet, Pere, 108
 Curós, Jordi, 284, 303, 310, 312, 330
 Curullada, castillo de La, 80
 Cusachs, Josep, 165
 Cusi i Ferrer, Manuel, 165
- Chagall, Marc, 305
 Chancho, Joaquim, 326
 Chartier, Alain, 38
 Chic, Antoni, 69
 Churiguera, José Benito de, 83
 Churruca, Ricard, 296
- Dalí, Salvador, 77, 283, 292-294, 296, 302, 306, 312
 Dalmases, palacio, 83
 Dalmau, Josep, 289, 291-294, 300, 302, 311
 Daniel, Arnaut, 16
 Dante Alighieri, 30, 37, 38
 Darío, Rubén, 58, 70
 Datsira, Joaquim, 330
- Daura, Pere, 279, 330
 Davillier, Charles, 126
 Debussy, Claude, 58
 Degas, Edgar, 212, 213, 215, 221
 Degouve de Nuncques, Guillaume, 246
 Delclaux, Carles, 329
 Della Robbia, hermanos, 174
 Denis, Maurice, 207, 208
 Derain, André, 262, 292
 Desclot, Bernat, 20, 24-26, 42
 Desplà, Lluís, 77, 79
 Despuig, Cristòfor, 46
 Diaghilev, Serge, 283, 322
 Díaz, M., 330
 Díaz, Porfirio, 151
 Dickens, Charles, 140
 Díez de Liatzasolo, Martín, 95
 Diputació de Barcelona, 148-150, 153
 Domènech, Cristòfor de, 251
 Domènech i Estapà, Josep, 184, 185, 190, 192, 193, 197
 Domènech i Montaner, Lluís, 60, 182-184, 186, 192, 197-199, 230, 232, 250, 317, 318, 328
 Domènech i Roura, Pere, 274
 Domingo, Francesc, 278, 302, 322, 330
 Domingo, M.^a A., 330
 Dominicos de Barcelona, convento de los, 118
 Dominicos de Valencia, convento de los, 104
 Donatello, 205
 Ducloux, René, 79
 Duchamp, Marcel, 289
 Dufy, Raoul, 292, 305, 312
 Duncan, Isadora, 207, 236
 Dunoyer de Segonzac, André, 256, 262
 Dunyach, Josep, 262, 292
 Duque, Manuel, 312
 Duran, Carolus, 189
 Duran, Rafael, 284, 324
 Duran i Bas, Manuel, 148
 Duran Reynals, Raimon, 271, 272
 Duran i Sanpere, Agustí, 64
 Durancamps, Rafael, 280
 Durand-Ruel, Paul, 246
 Durero, Alberto, 58, 100, 103
- École Imperiale des Beaux-Arts de París, 153
 Eiximenis, fra Francesc, 28, 29
 Ejea, Alfonso de, 32
 Elias, Feliu, 232, 238, 248-252, 254, 277, 290, 292, 330
- Elias, Francesc, 277
 Éluard, Paul, 291, 314
 Emerson, Ralph Waldo, 54
 Enguiu, Ernest, 277
 Enrique IV, 79
 Ensor, James, 246
 Escaler, Lambert, 207, 208
 Escarré, abad Aureli Maria, 304
 Esclasans, Agustí, 68
 Escofet, casa, 230
 Escola Catalana d'Art Dramàtic de la Mancomunitat, 59
 Escola Superior de Bells Oficis, 266
 Escolapios de Sabadell, iglesia de los, 91
 Escrivà, Bernat, 25
 Escuela de Barbizon, 156
 Escuela de Dibujo de Olot, 87, 113, 115, 158
 Escuela de Dibujo de Palma de Mallorca, 166
 Escuela de Llotja, 136-138, 141, 142, 146, 152, 153, 155, 166, 170, 173, 266, 319
 Escuela de Maestros de Obras de Barcelona, 142, 174
 Escuela Municipal de Música, 234
 Escuela de Náutica de Barcelona, 112
 Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona, 142
 Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, 136
 Espalter, Joaquim, 136
 Espinàs, Josep M.^a, 68, 71
 Espinós, farmacia, 238
 Espriu, Salvador, 68, 69
 Estelrich, Joan, 64
 Esteva, Joan, 230
 Esteve, J., 330
 Estradera, A., 330
- Faber, Will, 310, 328
 Fabra, Albert, 305
 Fabra, Pompeu, 64, 65, 212
 Fabrés, Antoni, 150
 FAD (Foment de les Arts Decoratives), 300, 302, 316, 318, 327, 328
 Fages de Climent, Carles, 68
 Falguera, Antoni de, 198, 234
 Falguière, Jean-Alexandre-Joseph, 260
 Falqués, Pere, 197, 250
 Farinera Teixidor, 234
 Fargas, Josep Maria, 317
 Farran i Mayoral, Josep, 64
 Farré i Albages, Miquel, 284
 Fatjó, Enric, 200

- Febrer, Andreu, 37
 Federico III, 24
 Felipe IV, 85
 Felipe V, 46, 84
 Felipe el Atrevido, 20, 26
 Feliu de Lemus, Manuel, 165
 Fenollar, Bernat, 40
 Fenollet, Perè de, 32
 Fenosa, Apelles, 280, 302, 313, 314
 Fernandes, Enrique, 103
 Fernández de Medrano, Sebastián, 84
 Fernández de la Reguera, Ricardo, 70
 Fernando VI, 46
 Fernando el Católico, 32, 45, 46, 77
 Ferrán, Jaime, 70
 Ferran, Jaume, 53
 Ferrando, Francesc, 329
 Ferrant, Àngel, 292-296, 313, 314
 Ferrater, Gabriel, 68
 Ferrater Mora, Josep, 69, 71
 Ferrer, Benet, 330
 Ferrer, Emili, 275
 Ferrer, Francesc, 39
 Ferrer, Joan, 120
 Ferrer, Magí, 127
 Ferrer i Miró, Joan, 163
 Ferrés, Eduard, 235
 Figueras, Alfred, 283, 322
 Figueres, castillo de, 85, 86
 Fin, José *vid.* Vilató, Josep
 Finestres, Josep, 47
 Fita, Domènec, 312, 330
 Fita, farmacia, 238
 Fita, Fidel, 53
 Flaugier, Joseph, 115
 Flor, Roger de, 26, 42
 Florensa, Adolf, 272
 Flores, Pedro, 293
 Fogassot, Joan, 39
 Foix, conde de, 20
 Foix, J. V., 67, 68, 293, 294, 296, 305, 308
 Folch i Camarasa, Ramon, 68
 Folch de Cardona, Ramon, 19, 93
 Folch i Torres, Joaquim, 254, 265, 266, 302
 Folguera, Francesc, 272, 304
 Folguera, Joaquim, 64
 Folquet de Marselha, 16
 Font i Carreras, August, 145
 Font i Gumà, Josep, 185, 198, 230, 235, 328
 Fontanals, Francesc, 118
 Fontanals, Joan, 316
 Fontanals del Castillo, Joaquín, 110, 113
 Fontanella, Francesc, 46, 108
 Fontanet I, Jaume, 125
 Fontanet II, Jaume, 125
 Fontayne, Perris, 100
 Fontbona, Emili, 237, 246, 248
 Fontcuberta, J., 328
 Fontrodona, Mariano, 71
 Fontserè i Mestres, Josep, 174, 182, 184
 Forain, Jean-Louis, 209
 Forment, Damià, 95
 Fornaguera, Bonaventura, 118, 127
 Fornas, Jordi, 328
 Forner, Jaume, 104
 Fornells Pla, Francesc, 311, 330
 Fortuny, Marià, 146, 148-150, 159, 170, 187, 213
 Fossas, Juli Maria, 198
 Francès, Esteve, 292
 Franciscanos de Barcelona, iglesia de los, 109
 Franciscanos Recoletos de Terrassa, convento de los, 122
 Friart, J. C., 328
 Fulcarà, 312
 Fundació Bernat Metge, 64
 Fundació Joan Miró, 317
 Fuxà, Manuel, 171, 175, 187
 Fusté, F., 330
 Gabino, 303
 Galba, Martí Joan de, 42
 Galí, Francesc d'Assís, 237, 261, 266-268, 274, 277, 279, 282, 290, 302, 314, 320, 330
 Galí, Joaquim, 330
 Galí, Jordi, 326, 328-330
 Galofre, Baldomer, 159
 Galofre Oller, Francesc, 187, 188, 266
 Galofre Surís, Francesc, 266
 Galwey, Enric, 166
 Galli, Alejandro, 84
 Galli, Ferdinando, 84, 109
 Gallissà, Antoni Maria, 184, 185, 198, 230, 231
 Gamot, Josep, 171
 García, Jaume, 77
 García Bacca, J. B., 71
 García Vicenç, 46
 García Lorca, Federico, 67, 292, 294, 296
 García-Llort, Josep Maria, 324, 330
 García Márquez, Gabriel, 70
 García Mercadal, Fernando, 296, 298
 García Pibernat, Guillem, 310
 García Prieto, 277
 García Sevilla, F., 329
 Garcilaso de la Vega, 46
 Gardy-Artigas, Joan, 316
 Gargallo, Gervasio, 328
 Gargallo, Pau, 192, 207, 232, 237, 246, 250, 252, 254, 262, 263, 302, 312-314
 Garós, iglesia de, 118
 Gascó, Joan, 99
 Gasch, Sebastià, 71, 292-294, 296, 300, 302, 311
 Gassó, Lluís, 68
 Gassol, Ventura, 64
 Gassull, Jaume, 40
 Gastó i Vilanova, Pere, 284, 322
 GATCPAC (Grup d'Artistes i Tècnics Catalans pel Progrès de l'Arquitectura Catalana), 292, 295-297, 299-301, 306, 316
 Gaudí, Antoni, 60, 77, 183, 184, 186, 188, 193-195, 198-200, 207, 230, 231, 250, 271, 318, 328
 Gaudín, Lluís, 107, 108
 Gaudín, Lluís Pasqual, 107, 108
 Gauguin, Paul, 218, 222, 237
 Gausachs, Josep, 282, 330
 Gautier, Théophile, 149
 Gay, Francesc, 212
 Gaziel *vid.* Calvet, Agustí
 Gener, Pompeu, 59
 Generalitat, palacio de la, 81, 105, 118, 121, 127, 132, 170, 174, 264-266
 Generés, Lluís, 96
 Genovart, Jaume, 326
 Gerhard, Robert, 296
 Gerona, catedral de, 82, 84, 96, 99, 103, 120, 125
 Ghiberti, Lorenzo, 205
 Giacometti, Alberto, 296
 Giedion, 298
 Gil, Pere, 124, 132
 Gil de Biedma, Jaime, 70
 Gil Fontanet, maestro, 124
 Gili Gaya, Samuel, 71
 Gili Morros, Joaquim, 316
 Gimeno, Francesc, 166, 292, 302
 Gimeno, Maria Dolors, 330
 Gimferrer, Pere, 68, 70
 Giner, F. Hilario, 330
 Giordano, Luca, 109
 Giotto, 138
 Giráldez, 316, 317, 330
 Giralt, Joan, 114

- Giralt-Miracle, Daniel, 320
 Giralt Miracle, Ricard, 328
 Girón, Ana, 46
 Girona, Maria, 311, 324, 330
 Gironella, José María, 70
 Gleizes, Albert, 289
 Gleva, santuario de La, 96
 Goday, Josep, 271, 272
 Goethe, Johann, Wolfgang, 54, 56, 59, 63
 Goitia, Francisco, 266
 Gol, Josep Maria, 329
 Golferichs, casa, 198
 Gómez, Jaume, 312
 Gómez i Polo, Simó, 154, 165
 Gomis, Joan, 71
 Gomis, Joaquim, 294, 296, 308, 311
 Gomis, Llorenç, 71
 Goncourt, Edmond, 58
 Goncourt, Jules, 58
 Gónima, casa Erasme de, 114
 González, Bartolomé, 109
 González, Juli, 246, 296, 313-315
 González, V., 312
 González Sugrañes, 126
 Gosé, Xavier, 232, 237, 274
 Goupil, Adolphe, 149, 151, 160, 163
 Gourmont, Rémy de, 58
 Goytisoló, José Agustín, 70
 Goytisoló, Juan, 70
 Graells, 129
 Gralla, casa, 79
 Gran Teatro del Liceo, 145, 154
 Granell, Jeroni, 185, 198, 230
 Granell, Jeroni F., 198
 Graner, Lluís, 165, 166, 187
 Granero, Lluís, 303, 313
 Granyer, Josep, 279, 292, 293, 313
 Grases, Pere, 71
 Grau, Carles, 88
 Grau, familia, 117
 Grau, Francesc, 96
 Grau, Joan, 96
 Grau, Xavier, 329
 Grau Garriga, Josep, 329
 Grau Sala, Emili, 283, 303, 322, 324, 328, 330
 Grau Santos, Julià, 284, 303, 324
 Greco, El, 58, 211, 213
 Griera, 284
 Gris, Juan, 262, 289, 292, 296
 Gropius, Walter, 296, 298
 Grosz, George, 252
 Gual, Adrià, 59, 211, 217, 226, 227, 244
 Gualbes, Rafael Bonaventura, 109
 Guansé, Antoni, 324, 330
 Guansé, Domènec, 69
 Guàrdia, Jaume, 277
 Guàrdia, Ponç de la, 18
 Guasch, Pere, 125
 Gubern, Sílvia, 329
 Gudiol, Josep, 99, 122, 308
 Gudiol, Montserrat, 324
 Gudiol i Cunill, Josep, 64, 126
 Güell, Lluís Maria, 324
 Güell, palacio, 184
 Guerau de Liost *vid.* Bofill i Mates, Jaume
 Guillaume, Paul, 283
 Guillem de Berguedà, 18-20
 Guillem de Cabestany, 19
 Guillem de Cervera *vid.* Cerverí de Girona
 Guillén, Jorge, 68
 Guimerà, Àngel, 51, 205
 Guinovart, Josep, 325, 330
 Guirro, Francesc, 108
 Gurri, Salvador, 98
 Gusils, Miquel, 315
 Gustà, Jaume, 185
 Gutiérrez, Fernando, 70
 Guyau, Marie-Jean, 54
 Guzan, Francesc, 118
 Haes, Carlos, 158, 166
 Hals, Frans, 154
 Helion, 295
 Herbin, Auguste, 292
 Herder, Johann Gottfried von, 48
 Hermes, Isaac, 104
 Hernández Pijuan, Joan, 309, 326, 330
 Herrera, Juan de, 82
 Hervás Arzimendia, Juan J., 198
 Hoffmann, Josef, 234
 Holbein, Hans, 208
 Homar, Gaspar, 193, 216, 230, 231, 238, 328
 Horta, Joaquim, 252, 329
 Horta, Victor, 181
 Hospicio de Gerona, 87
 Hospicio de Olot, 87
 Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau de Barcelona, 79, 96, 130, 237, 238
 Hugo, Victor, 51
 Hugué, Manolo, 64, 236, 246, 262, 289, 292, 302, 313
 Humbert i Esteve, Manuel, 250, 282, 302, 303, 321, 330
 Hunt, William Holman, 210
 Hunyadi, Juan, 42
 Hurtado, Odó, 71
 Hurtuna i Giralt, Josep, 318, 330
 Ibáñez, Concepción, 324
 Ibáñez Noach, Ernest, 312
 Iglésias, Ignasi, 59
 Illa, Marian, 114, 115
 Illa, vizconde de, 32
 Illescas, Sixte, 296, 297, 308, 311, 330
 Imbert, Víctor Maria d', 311
 Institut català de les Arts del Llibre, 169
 Institut d'Estudis Catalans, 65
 Instituto Amatller de Arte Hispánico, 122, 203, 231
 Instituto Nacional del Libro Español (I.N.L.E.), 68
 Isabel II, 142
 Isabel la Católica, 35, 45
 Itten, Johannes, 296
 Ivorra, iglesia de, 89
 Jacob, Max, 291, 314, 322
 Jaime I el Conquistador, 20, 21, 24-26
 Jaime II, 24
 Janés i Olivé, Josep, 68
 Jansana, Josep Oriol, 284
 Jeanneret, P., 299
 Jener, Macià, 118
 Jesuitas de Barcelona (Betlem), iglesia de los, 83
 Jesuitas de Sarrià, residencia de los, 143
 Joan Sacs, *vid.* Elias, Feliu
 Joffre, Josep, 258
 Josep de la Concepció, fra, 82, 130
 Jordán, Esteban, 95
 Jou, Pere, 213, 313
 Jourdain, Frantz, 218
 Jové i Jové, Àngel, 312, 326, 329
 Juan I, 33, 34, 41
 Juan II, 32, 40, 77
 Juan Arbó, Sebastià, 64, 65, 70
 Jujol, Josep Maria, 196, 198, 230-234
 Julià, Isidre, 125
 Julio Antonio, 262, 263, 276
 Junceda, Joan, 249
 Juncosa, Joan, 109
 Juncosa, Joaquim, 109
 Juncosa, Josep, 109
 Jung, Carl Gustav, 218
 Junoy, Josep Maria, 66, 250, 301, 304

- Junta de Comercio de Barcelona, 46, 89, 112-114, 118, 136-138, 141
 Junyent, Oleguer, 230, 248
 Junyent, Sebastià, 209, 110, 246-248
 Junyer, Joan, 330
 Junyer Vidal, Sebastià, 252
 Jutglar, Antoni, 71
- Kahnweiler, Daniel Henry, 262, 283
 Kandinsky, Vassili, 230, 295, 296, 312
 Keith, 129
 Kisling, Moïse, 283
 Klee, Paul, 308, 309
 Klimt, Gustav, 222
 Kline, 310
 Kneip, profesor, 194
 Kowalski, 320
 Kurtz, Carmen, 70
- La Rotonda, hotel, 197, 198
 Labarta, Francesc, 238, 250, 252, 277, 314, 330
 Labayen, Joaquín, 298
 Laberinto de Horta, jardines del, 88
 Labrouste, Théodore, 174
 Lacoma i Fontanet, Francesc, 114
 Lacoma i Sans, Francesc, 114
 Laforet, Carmen, 70
 Laguardia, 317
 Laliq, René, 231
 Lamolla, Antoni G., 294
 Larrard, casa, 132
 Las Arenas, plaza de toros de, 145
 Lasala, Rafael, 89
 Lauria, Roger de, 26
 Laurencin, Marie, 289
 Le Corbusier, 296, 298, 299
 Leiden, Lucas de, 100
 Léger, Fernand, 292, 296
 Leonardo da Vinci, 99, 206
 Leonor de Sicília, 33
 Lérída, catedral nueva de, 86, 96
 Lerroux, Alejandro, 254
 Lhote, André, 292
 Lipchitz, Jacques, 296
 Lonja de Barcelona, 81, 89, 114
 Loos, Adolf, 238
 Lope de Vega, Félix, 124
 Loperena, José María, 69
 López Iñigo, 313, 330
 López-Obrero, Àngel, 311
 López-Picó, Josep Maria, 64, 254, 268, 289
- López Soler, Ramon, 48
 Lorenzale, Claudi, 138, 143, 146, 148, 149
 Lorenzana, Francisco Antonio de, 87
 Lorenzana, Tomás de, 87, 155
 Lorenzo, R., 330
 Lorenzo de Madrid, maestro, 121
 Louis Philippe, 174
 Louys, Pierre, 216
 Luc, Giraut del, 18
 Lucuce, Pedro de, 85
 Luján, Néstor, 71
- Llates, Rossend, 71
 Llauradó, Martí, 302, 313
 Llavanera, Marià, 282
 Lena, Antoni, 329
 Lleó, J., 330
 Lleó Morera, casa, 230
 Leonart, Josep, 254
 Libre, Guillermo, 228
 Llimona, arquitecto, 317
 Llimona, Joan, 187, 207
 Llimona, Josep, 205, 206, 232, 236, 243, 302
 Llimona, Maria, 313
 Llimona, Nuria, 324
 Llimona, Rafael, 282, 302, 330
 Llimós, Robert, 326
 Lloctinent (Virrey), Palau del, 80
 Llongueres, Joan, 254
 Llopart, Pere, 96, 127
 Llopis, casa, 89
 Llor, Miquel, 64
 Llorach, casa, 234
 Llorens, Josep, 312
 Llorens, Rodolf, 71
 Llorens i Artigas, Josep, 267, 278, 290, 302, 316, 329
 Llorens i Barba, Francesc Xavier, 48, 53, 194
 Llovera, Josep, 150
 Lloveras, Frederic, 323
 Lloyd, Otto, 289
 Llucià i Olivet, Joaquim, 310, 319
 Llull, Ramon, 15, 20-24, 32, 45
 Llull, Romeu, 40
- Macdonald, Margaret, 193
 Macià, Francesc, 261, 296, 299
 Macià, Josep, 175
 Mackay, David, 316, 330
 Mackintosh, Charles Rennie, 181
 Mackmurdo, Arthur Heygati, 181
- Madrazo, Federico de, 150
 Madres Adoratrices, convento de las, 143, 145
 Maestro de Borbotó, 99
 Maeterlinck, Maurice, 58, 190, 211, 212
 Maigret, arquitecto, 85
 Maillol, Arístides, 232, 236-238, 258-260, 262, 313
 Mainar, Josep, 329
 Majorelle, Louis, 230
 Malévich, Kazimir Severinovich, 310, 319
 Maluquer de Motes, Joan, 71
 Malla, Felip de, 35
 Mallol, Ignasi, 282, 330
 Mallol Suazo, Josep M.^a, 284, 302, 324
 Mallorca, catedral de; 198
 Mancomunitat de Catalunya, 63
 Manegat, Julio, 70
 Manent, Albert, 68, 71
 Manent, Marià, 68
 Manera, Joan, 312
 Manet, Edouard, 148, 221
 Mani, Carles, 206
 Manguin, Henri, 257
 Manresa, catedral de, 98
 Mañé i Flaquer, Joan, 53
 Maragall, Ernest, 313
 Maragall, Joan, 53-57, 59, 62, 63, 65, 70, 213, 257
 Maragall, Joan Antoni, 257, 302
 Marcabré, 15
 Marco, Santiago, 302, 329
 March, Ausiàs, 37-40, 45, 46, 67
 March, Jacme, 37
 March, Pere, 37
 March, Susana, 70
 Mare de Déu del Tura, santuario de la, 115
 Marés, Frederic, 171, 280, 313, 315
 Margarit, Joan, 32, 77
 María de Castilla, 32
 Marinello, Ramon, 292, 294, 295, 311, 314
 Marinetti, Filippo Tommaso, 270
 Marquès, Manuel, 166
 Marquet, Galceran, 174, 262, 279
 Marquina, Eduardo, 66, 254
 Marquina, Rafael, 327
 Marsà, Àngel, 312
 Marsé, Juan, 70
 Martí, Arlette, 316
 Martí, Marcel, 315
 Martí i Alsina, Ramon, 152-156, 159, 168
 Martí Codolar, casa, 231

- Martí d'Eixalà, Ramon, 53
 Martí Garcés, Josep de, 266
 Martí-Sabé, J., 315, 330
 Martín Cermeño, Juan, 86
 Martín Cermeño, Pedro, 86
 Martín el Humano, 32-34
 Martinell, Cèsar, 234, 266, 271
 Martínez Chumillas, Manuel, 298
 Martínez, fra Pero, 35
 Martínez, Jusepe, 107
 Martínez, Pelai, 272
 Martínez Padilla, Rafael, 252
 Martorell, Bernardí, 234
 Martorell, iglesia parroquial de, 95
 Martorell, Joan, 143, 145, 184
 Martorell, Joanot, 42, 43
 Martorell, Josep Maria, 316
 Martrús, Jaume, 302
 Maruelh, Arnaut de, 16
 Mas, Joan, 320
 Mas i Fondevila, Arcadi, 151
 Mas d'Ordal, Josep, 88
 Mas i Vila, Josep, 89, 91
 Mascaró, Pere, 231
 Masdovelles, Joan Berenguer de, 39
 Masferrer, de Sant Sadurní d'Osormort, casa, 117
 Masia Freixa, 198
 Masó, Rafael, 198, 232, 234, 254, 271
 Masó i de Falp, Felip, 164
 Masoliver, Juan Ramón, 71, 293
 Maspons, Oriol, 328
 Masriera, Lluís, 190, 215, 231, 328
 Masriera, Miquel, 71
 Masriera i Manovens, Francesc, 164, 171, 174, 175, 182, 190
 Masriera i Manovens, Josep, 158, 159, 174, 175, 182, 190
 Massana, escultor, 228
 Massanet, Joan, 292, 293
 Massip, Josep M.^a, 71
 Massó i Torrents, Jaume, 53
 Mataplana, Huguet de, 19, 20
 Mataplana, Ponç de, 19
 Mates, Pere, 103
 Matilla, Segundo, 167
 Matisse, Henri, 262, 292, 304
 Matons, Joan, 118, 127
 Matute, Ana María, 70
 Maymó, Josep, 198
 Mayol, Salvador, 138
 Medina Campeny, Xavier, 316
 Meifrèn, Elisi, 166, 167, 243, 302, 330
 Melendres, Miquel, 68
 Memling, Hans, 208
 Mendelsohn, Erich, 234
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 48
 Mensa, Carles, 325
 Mercadé, Benet, 152, 165
 Mercadé, Jaume, 266, 280, 302, 320, 328, 330
 Mercadé, Jordi, 306, 311, 330
 Merced de Barcelona, iglesia de la, 88, 114
 Merli, Joan, 283, 301, 302, 311
 Merliano da Nola, Giovanni, 93
 Mestres, Apelles, 169, 187
 Mestres i Borrell, Fèlix, 166, 266
 Mestres i Esplugas, Oriol, 145, 169
 Mestres Fossas, Jaume, 272
 Mestres Quadreny, Josep, 320
 Metge, Bernat, 32-34, 41
 Metropolitan Museum of Art de Nueva York, 119
 Metzinger, Jean, 289
 Meunier, Constantin, 205-207
 Mezzalama, Flaminio, 228
 Michavila, Joaquim, 320
 Mier, Alfons, 309
 Miguel Ángel, 205, 274
 Milà, Alfons, 317, 330
 Milà, casa (La Pedrera), 196, 198, 231, 234
 Milà, Miquel, 327
 Milà i Camps, Josep Maria, 266
 Milà i Fontanals, Manuel, 50, 53, 137,
 Milà i Fontanals, Pau, 137, 138, 146, 149
 Millàs i Vallicrosa, Josep M.^a, 64
 Millais, John Everett, 210
 Millares, Manolo, 312
 Minardi, 136, 137
 Minguell, Jaume, 312
 Minguet, Joan, 118
 Minne, Joris, 246
 Miquel i Padró, Xavier, 68
 Miquel i Planas, Ramon, 53
 Miquel i Vergés, Josep, 71
 Mir, Joaquim, 64, 217, 221, 222, 224, 236, 237, 244-246, 248, 252, 254, 258, 292, 302, 324, 330
 Miracle, santuario del, 96
 Miralda, Antoni, 329
 Miralles, Fina, 329
 Miralles, Francesc, 164
 Mirambell, Joan, 266, 267
 Miraval, Raimon de, 19
 Miró, Joan, 77, 267, 277, 278, 290-296, 305, 306, 308, 309, 312, 326, 329
 Miserachs, Toni, 328
 Miserachs, Xavier, 328
 Mistral, Frederic, 258
 Mitjans, Francesc, 316
 Modigliani, Amedeo, 282
 Modolell, Francesc Xavier, 330
 Moix, Terenci, 68
 Molas, Joaquim, 69
 Moles, Pere Pasqual, 113, 118
 Molet, Salvador, 114
 Molina i Casamajó, Francesc Daniel, 91, 174
 Mompeó, Joan, 96
 Mompou, Josep, 238, 250, 279, 289, 302, 303, 312, 320, 323, 330
 Moncada, J., 330
 Monco, Rafael, 330
 Mondrian, Pieter Cornelis, 292
 Monegal, Esteve, 261, 263, 266, 267, 313
 Moner, Francesc, 43
 Monet, Claude, 209
 Mongrell, Josep, 266
 Monjo, Enric, 280, 304, 313, 315
 Monserdà, Enric, 175
 Montaigne, François, 86
 Montalbergo, Pietro Paulo de, 104
 Montalegre, cartuja de, 110, 199
 Montaner, palacio, 230
 Montaner y Simón, editorial, 168, 182
 Montanyà, Lluís, 292-294
 Montaña, Pau, 114
 Montaña, Pere Pau, 114, 115
 Montcada, familia, 79
 Montcorbí, castillo de, 80
 Montesión, iglesia de, 143
 Montjuïc de Barcelona, castillo de, 85, 86
 Montjuïc de Gerona, castillo de, 85
 Montlluís, plaza fortificada de, 85
 Montoliu, Manuel de, 64
 Montserrat, Joaquim, 312
 Montserrat, Josep, 204
 Montserrat, monasterio de, 93, 95, 108, 146
 Mora, Evarist, 329
 Moragas, Miquel, 238
 Moragas, Tomàs, 150, 188
 Moragas i Gallissà, Antoni de, 316, 327, 330
 Morató, familia, 83, 86
 Morató, Jacint, 96
 Morató Brugarolas, Carles, 96
 Morató i Codina, Josep, 87
 Moreno Villa, J., 296

- Morera, Enric, 58
Morera i Galicia, Jaume, 158
Morgades, Josep, 143
Morris, William, 181, 186
Morvay, Gabriel, 312
Moser, Lukas, 296
Mossé ben Nahaman, 21
Moya, palacio, 87, 88, 114, 132
Mulder, Elisabeth, 70
Muller, Priscila, 126
Munch, Edvard, 246
Muncunill, Lluís, 198, 200
Mundó, Ignasi, 284, 303, 324
Muntadas, Antoni, 329
Muntadas, casa, 271
Muntané, Lluís, 283
Muntaner, Ramon, 24-26
Muñoz, Aurèlia, 329
Murillo, Bartolomé Esteban, 213
Museo Balaguer de Vilanova i La Geltrú, 185
Museo de Arte de Cataluña, 99, 100, 103, 109, 111
Museo de Arte Moderno de Barcelona, 137, 138, 153
Museo de Arte del siglo XIX, de Madrid, 152
Museo de Artes Decorativas de Barcelona, 122
Museo de Cerámica de Barcelona, 122
Museo de Historia de la Ciudad, de Barcelona, 111, 127
Museo de Sèvres, 122
Museo del Louvre, 154
Museo del Prado, 154
Museo Diocesano de Barcelona, 103
Museo Episcopal de Vic, 99
Museo L'Enrajolada de Martorell, 122
Museo Maricel de Sitges, 130, 132
Museo Pau Casals, 114
Museo Vicenç Ros de Martorell, 122
Muxart, Jaume, 330
- Nadal, Carles, 324
Navarro, L., 330
Navarro Vives, Josep, 320
Navàs, casa, 230
Nazarenas de Lima, iglesia de las, 88
Nebot, Francesc de Paula, 272
Nicol, Eduard, 71
Nicolás, gran duque, 168
Nicolau d'Olwer, Lluís, 71
Niebla, J. A., 326
- Nietzsche, Friedrich, 54, 58, 190, 306,
Nobas, Rossend, 142, 172, 187, 204, 205
Noguera, Pere, 330
Nogués, Xavier, 237, 238, 245, 246, 248,
250-252, 254, 257, 292, 302, 330
Nonell, Isidre, 217, 218, 221, 224, 232, 236,
244-246, 248, 250-252, 254, 256-258, 275,
279, 289
Novalis, 54
Nunyz, Pedro, 103
- Obiols i Palau, Josep, 278, 279, 304, 321, 330
Olbrich, Joseph Maria, 234
Oliva, casa, 230
Olivé, Ceferí, 324
Olivé, Xavier, 329
Olivé Busquets, Domènec, 283
Oliver, Joan, 68, 69, 251, 279
Oliveras, Camil, 185, 200
Olivet, Ramon, 118
Olot, iglesia parroquial de, 96, 127
Oller, casa, 234, 238
Oller, Narcís, 52
Oms, Manuel, 141
Opisso, Alfred, 210, 211, 302
Opisso, Ricard, 224, 246, 275
Orden de San Francisco, 35
Ordóñez, Bartolomé, 93
Ors, Eugeni d', 56, 60, 62, 63, 65, 66, 70,
232, 237, 247-252, 254, 256, 265-267, 271,
289, 290, 291, 311
Ortega y Gasset, José, 60, 305, 306
Orth, Ton, 312
Ortuño, Robert, 303
Oslé, Lluçia, 207, 237, 246, 248, 252
Oslé, Miquel, 207, 237, 246, 248, 252
Otero, Jaume, 207, 262
Overbeck, Johann Friedrich, 136-138, 148
Ovidio, 29, 30, 33, 34, 36
- Pacheco, Francisco, 107
Padró, Jaume, 86, 98
Padró, Ramon, 167
Padró, Tomàs, 98
Padró, Tomàs (ilustrador), 167-169
Padró i Pijoan, Ramon, 142
Pagans Monsalvatje, Jordi, 284
Pahissa, Jaume, 252
Palà, Joan, 330
Palacio Episcopal de Barcelona, 87, 88, 114
Palacio Episcopal de Solsona, 89
Palacio de Justicia de Barcelona, 184
- Palacio Nacional de Montjuïc, 274
Palamós, iglesia parroquial de, 104
Palau de la Música Catalana, 192, 193, 206,
207, 230
Palau i Fabre, Josep, 68
Palma de Mallorca, catedral de, 127
Palma, Joan Baptista, 105
Palol, M. de, 71
Palomer, Pilar, 326
Palomino, Antonio, 108
Palou, Berenguer de, 18
Palladio, Andrea di Pietro, 81
Pallarès, Manuel, 246
Pallarès, Víctor P., 312
Pàmies, Teresa, 68
Panyella, 122
Panyó, Joan Carles, 87, 115
Papiol, casa, 89
Parc Güell, 196, 198, 230, 297
Parcerisa, Xavier, 140
Paredes, Elena, 325
Paredes, Francisco, 86
Parera, Antoni, 207
Parés, Joan B., 302
Pascó, Josep, 186, 209, 226
Pascual, Ivo, 252, 330
Passoles, Llorenç, 122
Pau, Aristòtil de, 77
Pau, Jeroni de, 77
Paxton, John, 174
Pedralbes, monasterio de, 132, 143
Pedregosa, Joan, 328
Pedro el Ceremonioso, 24, 26, 28, 32, 33
Pedro el Grande, 20, 25
Pedrolo, Manuel de, 68
Pellicer, Josep Lluís, 168, 169, 186
Pellisser, Isabel, 43
Peralada, castillo de, 119, 122
Perales, Francesc, 296
Perafita, Narcís, 231
Pere de Berga, 18
Pere Quart *vid.* Oliver, Joan
Perellós, Ramon de, 41
Peressutti, 330
Pérez Samanillo, palacio (Círculo Ecuestre),
198, 230
Pericas, Josep Maria, 198, 232, 238, 271
Pericot, Jordi, 319, 320
Pericot, Lluís, 71
Perich, Jaume, 328
Permanyer, Lluís, 71
Perramon, Joan Baptista, 109

- Perucho, Joan, 68, 70
 Perutxena, Joan, 127
 Petit Mone, Jean, 95
 Petrarca, 32-35, 38, 46, 67
 Pey, Josep, 216, 230, 231
 Philastre, Louis, 175
 Pi, Enric, 198
 Pi, iglesia del, 100, 104, 125, 132
 Pi i Margall, Francesc, 140, 142
 Pi i Sunyer, August, 254
 Picabia, Francis, 277, 289, 292
 Picasso, Pablo, 207, 218, 224, 237, 245, 246, 248, 254, 257, 262, 289, 291, 292, 296, 304-306, 312, 314
 Pichot, Ramon, 217, 222, 237, 244, 245
 Pidelaserra, Marià, 232, 237, 238, 246, 248, 250, 302, 330
 Piferrer, Pau, 47, 140
 Pignon, Edouard, 305
 Pijoan, Josep, 56, 64, 236, 254, 289
 Pin i Soler, Josep, 52
 Pinós, familia, 79
 Pittaluga, G., 296
 Pla, Francesc (El Vigatà), 87, 113
 Pla, Jaume, 284
 Pla, Josep, 64, 71
 Pla Narbona, Josep, 325, 328
 Pladellorens, casa, 238
 Planas, Eusebi, 167
 Planasdurà, Enric, 319, 330
 Plandiura, casa, 251
 Plandiura, Lluís, 267
 Planell, Carles, 310, 330
 Planella, familia, 117
 Planelles, 248
 Planells, Àngel, 292, 293
 Planells, casa, 234
 Platón, 30, 34, 56, 306
 Plaza Real de Barcelona, 174
 Poblet, E., 330
 Poblet, Josep M.^a, 69
 Poblet, monasterio de, 95, 115, 122
 Pol, Ferran de, 71
 Pollés, Bonaventura, 185
 Pomés, Leopold, 328
 Pompeia, Núria, 328
 Pompeya, iglesia de, 197, 232
 Ponç, Joan, 305-207, 312, 330
 Pons, casa Heribert, 235
 Pons, Francesc, 89
 Ponsatí, Josep, 329
 Porcar, Joan-Baptista, 282
 Port Bou, iglesia parroquial de, 143
 Porta, Albert, 326
 Porta, Bonastruc de, *vid.* Mossé ben Nahaman
 Porta, Miquel Joan, 105
 Portas, 312
 Portell, iglesia del, 96
 Pou, Simó, 132
 Pous i Pagès, Josep, 59
 Prat, Josep, 88
 Prat de la Riba, Enric, 54, 63, 65, 232, 248, 251, 261, 264-266, 276
 Prats, Joan, 294, 296, 305, 311
 Pratsmarsó, Josep, 316
 Preixens, Arnau de, 19
 Prim, general Juan, 148
 Prim, Josep Maria, 284, 302, 303, 324
 Primo de Rivera, Miguel, 266, 271, 300
 Priu, Pau, 110, 111
 Próxita, Gilabert de, 37
 Pruna i Ocerans, Pere, 283, 302, 304, 322, 330
 Puebla de Castro, iglesia parroquial de la, 126
 Puig, Arnau, 305, 306, 308, 309
 Puig, August, 305, 309
 Puig, Josep, 330
 Puig, Pere, 89
 Puig, Ramon M., 317
 Puig i Cadafalch, Josep, 60, 63, 64, 71, 182, 200, 203, 204, 230-232, 234, 266, 270, 271, 328
 Puig i Ferrer, Joan, 59, 64
 Puig Gairalt, Antoni, 266, 272
 Puig Gairalt, Ramon, 266, 272
 Puig Perucho, Bonaventura, 304
 Puigblanch, Antoni, 47
 Puiggròs, Pere, 326
 Puigjaner, Lluís, 171
 Pujol, Agustí, 95, 96
 Pujol, Joan, 46
 Pujol Mas, F., 312
 Pujols, Francesc, 63, 236, 252, 254, 289
 Punxes, casa de les, 271
 Puvís de Chavannes, Pierre, 208, 211, 216, 222, 237, 265
 Quadras, casa, 203, 271
 Querol, Agustí, 172, 187
 Rabascall, Joan, 329
 Raimondi, Marco Antonio, 100
 Ràfols, Josep F., 272, 278, 311
 Ràfols Casamada, Albert, 325, 330
 Ram Bach, Josep, 68
 Ramis, Juli, 292, 294
 Ramírez, Andrés, 95
 Ramón V, conde de Tolosa, 16
 Raspall, Manuel J., 200
 Ratés i Dalmau, Josep, 83
 Raurich, Nicolau, 225, 252
 Ravel, Maurice, 58
 Ravella, Josep, 125
 Ravens, Rijk van, 312
 Raventós, Maria Assumpció, 329
 Ray, Man, 295, 296
 Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 115, 136
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 63, 84, 85, 112, 118, 142, 292
 Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 115, 136
 Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 46, 53
 Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, 166
 Real Academia de Ciencias y Artes de Madrid, 136
 Real Academia de la Lengua, 63
 Real Academia de Medicina, 86
 Real Colegio de Cirugía de Barcelona, 87
 Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, 85
 Real Felipe, fuerte del, 88
 Rebled, J., 330
 Rebull, Joan, 279, 280, 292, 304, 313
 Rector de Vallfogona, *vid.* García, Vicenç
 Reglà, Joan, 71
 Regoyos, Darío de, 245
 Remei de Caldes de Montbui, santuario del, 166
 Renart, Dionís, 207, 228, 232
 Renoir, Auguste, 221, 246, 257, 259
 Requesens, Lluís de, 104
 Restaurante del Parque de la Ciudadela, 183, 186, 199
 Reus, iglesia prioral de, 127
 Reventós, Ramon, 252, 254, 266, 272
 Reverdy, Pierre, 291
 Reynés, Josep, 172, 187, 228
 Rez, Alexandre de, 86
 Riba, Antoni, 183
 Riba, Carles, 68, 236, 268
 Ribalau, Jaume, 312
 Ribalta, Francesc, 105

- Ribas Piera, 316, 330
Ribera, casa, 114
Ribera, Romà, 160, 161, 164, 170
Ricard, André, 327
Ricardo Corazón de León, 19
Ricart, Enric C., 266, 278, 292
Ricci, Juan, 108
Riera, Antoni, 96
Riera Llorca, Vicenç, 68, 71
Riera, Marian, 96
Rigalt, Lluís, 138, 140, 142, 230, 238
Rigau, Honorat, 109
Rigau, Honorat (hijo), 109
Rigau, Jacint, 109
Rigau i Ros, Jacint, 109
Riner, residència señorial de, 80
Ripoll, monasterio de, 129
Riquer, Alexandre de, 59, 186, 187, 208, 209, 226, 230, 231, 243
Riquer, Martí de, 45, 69, 71
Rivera, Diego, 292
Robrenyo, Josep, 51
Roca, Jacint, 329
Roca, Raimon, 312
Roca Fuster, Manuel, 325
Roca Sastre, J., 284, 303
Rodés, Felip, 277
Rodés, Vicenç, 136
Rodin, Auguste, 204, 205, 207, 258, 260, 313
Rodó, José Enrique, 70
Rodoreda, Mercè, 64
Rodrigo, J., 330
Rodríguez, Ventura, 87
Rodríguez Arias, Germà, 296, 330
Rodríguez Hernández, Antonio Julio, *vid.* Julio Antonio
Rodríguez Pumat, Francesc, 114
Rodulfo, Conrado, 84
Rogent, Elies, 142, 143, 145, 181, 184, 185, 199
Rogent, Francesc, 185, 186
Rogent, Ramon, 304, 307, 311, 323, 330
Rogers, 330
Roig, Jaume, 43
Roig, Joan, 96, 127
Roig, Montserrat, 68
Roig, Pau, 216, 244
Roig i Jalpí, 46
Roig i Soler, Joan (escultor), 170
Roig i Soler, Joan (pintor), 160, 161
Roís de Corella, Joan, 36, 39
Rolando, Susana, 329
Romaguera, Josep, 46
Romero, Luis, 70
Romeu, Ferran, 234
Romeu i Figueras, Josep, 71
Roncali, Miguel, 89
Ropit, Antoni, 104
Ros, Felip, 127, 304
Ros, Félix, 70
Ros, Joaquim, 313, 314
Rosell, Beni, 329
Rosell, V., 330
Rossetti, Dante Gabriel, 58, 210
Rovira, Domènec, 96
Rovira, Domènec (hijo), 96
Rovira i Trias, Antoni, 174
Rovira i Virgili, Antoni, 64
Roviralta, casa (El Frare Blanc), 198
Roviralta, Josep Maria, 216
Royo, Josep, 329
Rubert de Ventós, Xavier, 71
Rubio, Javier, 329
Rubió i Balaguer, Jordi, 65, 71
Rubió i Bellver, Joan, 198, 200, 232
Rubió i Lluch, Antoni, 53
Rubió i Ors, Joaquim, 50
Rubió i Tudurí, Nicolau M.ª, 266, 271, 272
Rudel, Jaufre, 15
Ruiz, Diego, 63
Ruiz Casamitjana, Adolf, 197
Ruiz-Giménez, Joaquín, 303
Ruiz Vallès, 317
Rusiñol, Santiago, 58, 59, 64, 188-190, 210-215, 217, 222, 224, 237, 243-245, 302
Ruskin, John, 58, 181
Ruyra, Joaquim, 53
Sabartés, Jaume, 246
Sabater, Laureà, 317
Sabatini, Francesco, 86
Sacharoff, Olga, 283, 289
Sagarra, Joan de, 71
Sagarra, Josep Maria de, 64, 65, 69, 267, 268
Sagnier Nadal, Lluís, 184
Sagnier Villavecchia, Enric, 184, 196-198, 232, 318
Sagrada Familia, templo expiatorio de la, 146, 184, 194, 198, 207, 232
Saint-Merry de París, iglesia de, 110
Sajonia, Ludolfo de, 36
Sala, Andreu, 96
Sala, Elisenda, 330
Sala, Emili, 231
Sala, Gerard, 326
Sala, Ignasi de, 85
Sala, Rafael, 278
Saladrigas, Francesc, 125
Salamanca, Cristóbal de, 95
Salesas de Barcelona, iglesia de las, 184
Salisachs, Mercedes, 70
Sales, Joan, 68
Salses, Pere, 48
Salom, Jaime, 70
Saltor, Octavi, 71
Saltrey, Hugo de, 41
Salvat, casa, 234
Salvat, editorial, 234
Salvat i Espasa, Pau, 234
Salvat-Papasseit, Joan, 66, 67
Salvat, Ricard, 69, 320
Salvatge, Peire, 20
Samaranch, 308
Samaranch, Miquel, 329
San Francisco el Grande de Madrid, iglesia de, 142
San Francisco de Sales, de Barcelona, iglesia parroquial de, 145
San Jaime de Barcelona, iglesia de, 145
San José de Madrid, iglesia de, 82
San Miguel de Barcelona, iglesia de, 86
San Patricio, 41
San Ramon de Penyafort, 21
San Severo y San Carlos Borromeo de Barcelona, convento de, 115
San Vicente Ferrer, 29, 30, 32, 35
Sancristòfol, Pere, 231
Sánchez-Juan, Sebastià, 67
Sandalinas i Fornas, Joan, 292-294, 330
Sanjuán, Bernat, 330
Sanmartí, Jaume, 330
Sans, Jaume, 292, 294, 295, 314
Sant Agustí de Barcelona, convento de, 84
Sant Antoni, mercado de, 174
Sant Celoni, iglesia parroquial de, 117
Sant Cugat del Vallès, monasterio de, 81, 100, 109
Sant Esperit de Terrassa, iglesia del, 96
Sant Feliu de Codines, iglesia de, 108
Sant Feliu de Gerona, colegiata de, 87, 100
Sant Feliu de Torelló, iglesia de, 96
Sant Jaume de Perpiñán, iglesia de, 96
Sant Jordi, Jordi de, 37
Sant Julià de Ramis, castillo de, 85
Sant Just de Barcelona, iglesia parroquial de, 103, 125

- Sant Lluís de Tortosa, colegio de, 81
Sant Martí de Maldà, iglesia de, 83
Sant Miquel de Barcelona, iglesia de, 79
Santa Àgueda de Barcelona, iglesia de, 143
Santa María de Egara, iglesia de, 105
Santa María de Igualada, iglesia parroquial de, 96
Santa María de Mataró, iglesia de, 109, 114
Santa María del Mar de Barcelona, iglesia de, 95, 125
Santa María de Ripoll, iglesia de, 143
Santa María de Vilafranca, iglesia arciprestal de, 143, 145
Santa Marina, Luys, 304
Santa Teresa de Barcelona, colegio de, 184
Santacruz, Francisco, 96
Santasusagna, Ernest, 304
Santiáñez, J., 330
Santillana, marqués de, 35
Santo Domingo de Lima, convento de, 88
Santo Tomás, 38
Santos Justo y Pastor de Barcelona, iglesia de los, 145
Santos Torroella, Rafael, 70
Sants, mercado de, 174
Sanvicens, Ramon, 324
Sardà i Salvany, Fèlix, 53
Sarrià, iglesia parroquial de, 88
Sarsanedas, Jordi, 68
Sartre, Jean-Paul, 306
Satué, Enric, 328
Saumells, Lluís Maria, 324, 330
Saura, Antonio, 310
Savall, Pascual Bailón, 109
Sayrac, casa, 199
Sayrach, Manuel, 199
Scala Dei, cartuja de, 107-109
Schiller, Friedrich, 51
Schmid, Juli, 327
Schnegg, Lucien, 259
Seix, Maria Rosa, 328
Segaró, casa solariega de, 87
Segarra, J., 320
Segura, Santiago, 252
Selva del Camp, iglesia de La, 81
Seminario Conciliar de Barcelona, 111, 143
Sempere, 320
Séneca, 29, 34
Serafí, Pere, 46, 104
Serdanya, Salvador, 118
Serra, Antoni, 207, 216, 230, 231, 237, 266, 328
Serra, Eudald, 292, 294, 295, 311, 314, 330
Serra, Francesc, 304, 324
Serra, Jaume, 190
Serra, Joan, 302, 303, 330
Serra, palacio, 114
Serra i Auqué, Enric, 159, 166, 209
Serra Florensa, 317
Serra Hunter, J., 71
Serra Llimona, J., 284, 324
Serra i Porson, Josep, 154
Serra i Ràfols, J. de C., 71
Serradell, Bernat, 41
Serrahima, Maurici, 69, 71
Serrallach, arquitecto, 228
Serramallera, ingeniero, 194
Serrateix, iglesia de, 89
Sert, Josep-Lluís, 296, 297, 305, 318, 330
Sert, Josep Maria, 215, 248, 294
Sessa, palacio, 89
Seu d'Urgell, catedral de la, 98, 118, 127
Severini, Gino, 292
Sforza, Francesco, 37
Sheraton, Thomas, 238
Sindreu, Carles, 294, 296
Sió, Enric, 328
Sirvent, J., 330
Sisquella, Alfred, 277, 302, 303, 330
Slepian, Vladimir, 312
Smith, Ismael, 252, 237, 248, 250, 252, 254, 260-262
Soberano, Domènec, 146, 149
Sobirà, casa solariega, 84
Sobrinó, 320
Socias, Josep, 207
Sófocles, 59
Solà, María Jesús de, 330
Solà Morales, Manuel de, 317
Solanic, Rafael, 266, 313
Soldevila, Carles, 64, 65
Soldevila, Ferran, 64, 71
Soler, Bartolomé, 66
Soler, Frederic, 51
Soler i Faneca, Joan, 89
Soler Jové, Joan, 324
Soler i March, Alexandre, 235
Soler i Roviro, Francesc, 175
Solsona, catedral de, 145
Sorelló, Miquel, 118
Sors, Lleonard de, 39
Sostres, Josep M., 316, 330
Soteras, J., 330
Soto, hermanos, 246
Soutine, Chaïm, 282
Steglitz, fotógrafo, 289
Steinlen, Théophile Alexandre, 209, 224
Stendhal (Henri Beyle), 19
Stylclair, 297
Subías, 317, 330
Subiño Ripoll, Manuel, 296
Subirà-Puig, Josep, 316, 330
Subirachs, Josep Maria, 315, 330
Subirana, 330
Sucre i de Grau, Josep Maria de, 291, 292, 311, 312, 330
Sugrañes, Domènec, 198
Sullivan, Louis Henri, 234, 272
Sunyer, Joaquim, 246, 254, 256-258, 260, 262, 289, 292, 293, 302, 330
Sunyer, Josep, 96
Sunyer, Pau, 96
Sunyer, Ramon, 266, 304
Sunyol, Jeroni, 141, 142
Surós, Santí, 323, 330
Talarn, Domènec, 141, 146, 170, 172
Taltabull, Cristòfor, 252
Tamburini, Josep Maria, 188, 209
Tàpies, Antoni, 77, 306, 308, 311, 312, 326, 330
Tapiró, Josep, 149, 170
Tarradell, Miquel, 71
Tarragona, catedral de, 81, 88, 103, 104, 113, 125, 127, 128, 130
Tarrasó, 304
Tasis i Marca, Rafael, 69
Tasso i Nadal, Torquat, 172
Taulé, Antoni, 326
Teià, iglesia de, 107
Teixidor, Joan, 68
Teixidor, Jordi (autor teatral), 69
Teixidor, Jordi (pintor), 320
Terri, 330
Terrús, Esteve, 262
Tharrats, Joan-Josep, 306, 308, 312, 330
Thoisny, Geoffroy de, 42
Thomas, casa, 183
Thonet, 297
Tiffany, Charles Lewis, 230
Tinell, salón del, 24
Tito Livio, 34
Tiziano, 148
Tobella, J., 328
Toda, Eduard, 53
Todó, Francesc, 303, 311, 324, 330

- Togores, Josep de, 283, 292, 294, 302-304, 321, 330
- Tormo, Elías, 99
- Tormo, Enric, 306, 328
- Torné Esquius, Pere, 232, 237, 248, 254, 292
- Torras i Armengol, Francesc, 155
- Torras i Bages, Josep, 53
- Torre de la Creu, de Sant Joan Despí, 234
- Torre, Guillermo de, 296
- Torre Pallaresa, 79
- Torrent, Pere, 93
- Torres, Elies, 330
- Torres, Estanislau, 68
- Torres, Francesc, 320
- Torres, Màrius, 68
- Torres Clavé, Josep, 296, 300, 330
- Torres García, Joaquim, 232, 237, 246, 248, 254, 264-266, 268, 279, 289, 291
- Torres Monsó, Francesc, 312, 315, 329, 330
- Torrescassana, Francesc, 155
- Torroella, Guillem de, 40, 41
- Torroella, Pere, 40
- Tort, Pere, 305
- Tortosa, catedral de, 103, 127
- Toscano, Joan Baptista, 105
- Toulouse-Lautrec, Henri de, 212, 213, 215, 221, 224, 237
- Tours, Joan de, 93
- Tous, Enric, 316, 327
- Trabal, Francesc, 64
- Tramulles, Bruno, 111
- Tramulles, Francesc, 111-113, 118
- Tramulles, Josep, 96
- Tramulles, Llàtzer, 96, 111
- Tramulles, Manuel, 111, 112, 114
- Travé, Nicolau, 98
- Triadó, Josep, 226, 266
- Triadú, Joan, 69
- Trinxet, casa, 230, 232, 238, 271
- Turmeda, Anselm, 35
- Turner, Joseph Mallord William, 210
- Turró, Jaume, 312
- Turró, Ramon, 53
- Tusquets, Oscar, 317, 330
- Tusquets, Ramon, 150
- Tzara, Tristan, 291
- Unamuno, Miguel de, 60
- Universidad de Barcelona, 143, 174, 181
- Universidad de Cervera, 47, 84, 86, 98
- Urgell, Modest, 160, 187
- Urgell, Ricard, 216
- Utrillo, Antoni, 266
- Utrillo, Maurice, 213
- Utrillo, Miquel, 210, 211, 213
- Vaccaro, Andrea, 109
- Valadon, Suzanne, 213
- Valbuena, Francisco, 310
- Valentí, Ferran, 32, 25
- Valeri, Salvador, 199
- Valéry, Paul, 68
- Valverde, José María, 56
- Valldonzella, convento de, 234
- Valle-Inclán, Ramón María del, 64
- Vallejo, Luis, 298
- Vallès, Evarist, 310, 312
- Vallès, Romà, 309
- Vallmanya, Antoni, 40
- Vallmitjana, Juli, 59
- Vallmitjana i Abarca, Agapit, 174
- Vallmitjana i Barbany, Agapit, 172-174, 187, 204
- Vallmitjana i Barbany, Venanci, 172, 173, 187, 204, 205
- Valls, Ignasi, 118
- Valls, Manuel, 316, 329, 330
- Valls, Xavier, 324
- Valls i Taberner, Ferran, 64
- Van Dongen, Kees, 289
- Van Eyck, Jan, 208
- Van Gogh, Vincent, 246
- Van Rysselberghe, Théo, 246
- Van de Velde, Henry, 181
- Van der Vlugt, 296
- Vancells, Joaquim, 166, 213-215
- Vaquer, Francesc, 118
- Vargas Llosa, Mario, 70
- Vargas Vila, José María, 70
- Vauban, Sébastien, 85
- Vayreda, Francesc, 266, 280
- Vayreda, Joaquim, 155, 156, 158, 292
- Vayreda, Marian, 53, 156, 158
- Vázquez, Carlos, 266, 304
- Vázquez Díaz, Daniel, 292
- Vázquez de Saavedra, Pedro, 42
- Ventadorn, Ebles de, 15
- Ventosa, Joan, 277
- Verboom, Jorge Próspero de, 84, 85
- Verdaguer, Jacint, 49, 50, 51, 54, 62, 68, 215, 227
- Vernet, Horace, 148
- Via, Francesc, 41, 118, 128
- Viana, Carlos de, 35, 40, 77
- Vic, catedral de, 127, 130, 215
- Vicenç, Isidre, 312
- Vicens, casa, 183
- Vicens, Joan, 154
- Vicens Vives, Jaume, 69, 71
- Víctor Català, *vid.* Albert, Caterina
- Vidal, Francesc, 175
- Vidal, mueblista, 186
- Vidal, Peire, 16, 19
- Vidal, Toni, 328
- Vidal de Besalú, Ramon, 15, 16
- Vidal de Llobatera, Xavier, 311
- Vidal-Quadras, Josep Maria, 266
- Vidal i Valenciano, Eduard, 51
- Vidal i Ventosa, 246
- Vigeland, escultor, 207, 246
- Vila, Pau, 71
- Vila Arrufat, Antoni, 280, 302, 322, 330
- Vila Casas, Joan, 312, 319
- Vila i Cinca, Joan, 166, 275, 322
- Vila Fàbrega, 312
- Vila Grau, Joan, 326, 329
- Vila Puig, Joan, 280, 330
- Vila Rufas, Francesc, 328
- Viladecans, Joan Pere, 326
- Viladomat, Josep, 277, 292, 302
- Viladomat, Salvador, 109
- Viladomat i Esmerdic, Josep, 111
- Viladomat i Manalt, Antoni, 109-113, 118, 125
- Viladot, Guillem, 68
- Viladrich, Miquel, 275
- Vilanova, Antoni, 71
- Vilanova, Arnau de, 24
- Vilanova, Emili, 53
- Vilanova, Jordi, 328
- Vilaplana, Lluís, 312
- Vilar, Bernat, 96
- Vilar, casa solariega, 83
- Vilar i Roca, Manuel, 141
- Vilaró, casa, 297
- Vilaseca, 126
- Vilaseca, Josep, 174, 175, 182, 183, 185, 192, 199
- Vilassar, iglesia de, 103
- Vilató, Josep, 305, 323
- Vilató, Xavier, 305, 323
- Vilumara, Maurici, 175
- Vilà, Guillem, 330
- Vilà, Miquel, 283, 292, 302, 322, 330
- Villahermosa, duque de, 84
- Villalba, Marc de, 32

Villanueva, Jaime, 89
Villar, Joan Baptista, 118
Villar, Pedro, 95
Villar Carmona, Francisco de P. del, 145, 146
Villar Lozano, Francisco de P. del, 145, 146
Villèlia, Moisès, 312, 316
Villena, Enrique de, 35
Villena, Isabel de, 35, 43
Villon, François, 43
Vinyes, F., 312
Vinyes, Ramon, 320
Vinyoles, Narcís, 40
Vinyoli, Joan, 68
Violet, Gustau, 262
Viollat-le-Duc, Eugène Emmanuel, 184
Virgilio, 30
Virreina de Barcelona, palacio de la, 88, 89, 97, 132

Vistabella, iglesia de, 234
Vives, Josep, 111
Vives i Iglesias, Albert, 312

Wagner, Claus, 328
Wagner, Otto, 235
Wagner, Richard, 58
Watgen, Otto von, 289
Westerdahl, Eduardo, 296
Whistler, James Abbott Mac Neill, 181, 188, 189, 227
Wright, Frank Lloyd, 316

Xargay, Emilia, 312, 330
Xènius, *vid.* Ors, Eugeni d'
Xifra, Jaume, 329
Xifré, Josep, 91

Ximénez de Rada, Rodrigo, 24
Xirau, Joaquim, 71
Xirò, Josep Maria, 215, 248, 266
Xuriguera, Joseph de, 82
Xuriguera i Elies, Josep Simó, 82, 83

Yáñez de La Almedina, Fernando, 99
Ynglada, Pere, 275
Ysern Alié, Pere, 237, 246, 248, 252
Yturralde, José María, 320

Zborowsky, 283
Zervos, Christian, 296
Zevi, Bruno, 316
Zola, Emile, 188
Zuloaga, Ignacio, 211
Zúñiga, Ángel, 71

INDICE TOPONIMICO

- África, 148
 Agramunt, 82
 Alcover, 82
 Alemania, 181
 Almacelles, 89
 Andalucía, 81
 Aragón, 81
 Arbeca, 80
 Arboç, L', 120
 Arenys de Mar, 68, 120, 128
 Arnes, 82
 Austria, 181
- Baix Llobregat, 120
 Barcelona, 15, 21, 32, 33, 37, 46, 53, 60, 63, 70, 77, 80, 95, 117, 119-122, 124, 126, 128, 129
 Bellpuig, 80
 Beuda, 80
 Beziers, 20
 Bisbal, La, 122, 271
 Blanes, 160
 Bogotá, 71
 Boí, valle de, 217
 Bordils, 82
 Breda, 122
 Bruselas, 181
 Buenos Aires, 71
- Cadaqués, 160, 222, 292
 Calaf, 82
 Capcir, 258
 Caracas, 71
 Cardona, 84
 Carrara, 80
 Cascassés, 19
 Castilla, 81, 82, 124
 Cerdaña, 77, 85, 258
 Ceret, 258, 262, 289
 Cervera, 82, 98, 126
 Conflent, 80, 258
 Constantinopla, 42
 Copenhague, 129
 Corella, 36
 Creus, cabo de, 222
- Chile, 88
- El Noguier, 87
 Elna, 28
 Europa, 30, 48, 60
- Flandes, 119
 Francia, 43, 50, 77, 85, 87, 124
- Gandía, 36, 37
 Garrigues, Les, 80
 Génova, 24
 Gerona, 28, 80, 82, 95, 117, 119, 124, 126, 129
 Granada, 149
 Guadarrama, 158
- Igualada, 82
 Inglaterra, 50
 Italia, 15, 77, 124, 136
- Lérida, 80, 117, 122, 124, 126, 132
 Londres, 42, 47, 129
- Madrid, 63, 65, 79, 129, 136, 150
 Malgrat, 122
 Manresa, 82, 95, 96, 117, 121
 Marsella, 16
 Martorell, 122
 Marruecos, 148
 Mataró, 122
 Mediterráneo, 37, 77
 Mesina, 24
 México, 71, 151
 Milán, 77
 Moià, 128
 Molins de Rei, 80
 Montblanc, 126
 Montferri, 234
 Montpellier, 23
 Montroig, 291
 Montseny, 64, 128
 Mora, 80
 Munich, 181
 Murcia, 26
- Nápoles, 37, 77, 149
 Nueva York, 142
- Olot, 87, 128, 140, 156
 Organyà, 15
 Oxford, 181
- Palafrugell, 64, 82
 Palau del Vidre, 124
- Palma de Mallorca, 20
 París, 20, 22, 63, 129, 148-151, 156
 Paterna, 43
 Pera, La, 82
 Peralada, 26
 Perpiñán, 32, 95
 Pineda, 132
 Pirineos, 16, 51, 54, 80
 Poggioreale, 81
 Portlligat, 292
 Portugal, 77
 Provenza, 16
 Puebla de Lillo, 109
- Quart, 122
- Reus, 121, 126
 Riner, 98
 Ripoll, 18, 128, 129
 Riudoms, 193
 Rodas, 42
 Roma, 77, 137, 148-150
 Rosellón, 15, 28, 36, 77, 80, 95, 105, 258
- S'Agaró, 271
 Sant Boi de Lluçanès, 83
 Santa Coloma de Gramenet, 79
 Santa Coloma de Queralt, 130
 Santa Cruz de Tenerife, 51
 Santiago de Chile, 71
 Santo Domingo, 71
 Sarra, 80
 Segarra, La, 80
 Selva, La, 122
 Sicilia, 77
 Siria, 122
 Sitges, 58, 89, 119, 152, 160
 Solsona, 80
 Soterna, 43
 Suiza, 181
- Tarragona, 52, 80, 81, 117, 126, 128
 Tàrraga, 82
 Tetuán, 148
 Tivissa, 82
 Toledo, 79
 Tolosa, 37
 Tortosa, 80, 87, 105, 117
 Torrent, 43
 Torroella de Montgrí, 82

Tuir, 122
Túnez, 20, 35
Turín, 129

Valencia, 28, 29, 36, 37, 40, 43, 45, 77, 119,
121, 126

Valladolid, 79
Vallespir, 258
Vannes, 29
Venecia, 77, 125, 129
Verdú, 122
Vic, 51, 64, 83, 89, 95, 117, 128

Viena, 181
Vilafranca de Conflent, 85
Vilafranca del Penedès, 47, 122
Vilanova i La Geltrú, 63, 66, 82, 89, 160
Warmister, 129

INDICE DE ILUSTRACIONES

INTRODUCCIÓN LITERARIA

1. Miniatura del «Libre dels feyts» o Crónica de Jaime I el Conquistador. Biblioteca Universitaria de Barcelona, 12-13
2. Folio de las «Homilies» procedentes de Organyà. Códice de finales del siglo XII o de muy al principio del XIII. Biblioteca de Cataluña, Barcelona, 14
3. Introducción de «Las rasós de trobar», de Ramon Vidal de Besalú. Folio 24 del manuscrito 239 de la Biblioteca de Cataluña, Barcelona, 16
4. Alfonso II el Trovador. Miniatura del «Liber Feudorum Maior». Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, 17
5. El trovador Guillem de Cabestany. Miniatura del Cancionero provenzal A. Biblioteca Vaticana, Roma, 18
6. Poesías de Cerverí de Girona. Parte central del folio 45 v del Cancionero Gil. Biblioteca de Cataluña, Barcelona, 18
7. El trovador Guillem de Berguedà, a caballo. Miniatura del Cancionero provenzal A. Biblioteca Vaticana, Roma, 19
8. Miniatura del «Libre del gentil e los tres savis», de Ramon Llull. Folio 33 del manuscrito 1.025 de la Biblioteca Pública de Palma de Mallorca, 21
9. Detalle de la estatua yacente de Ramon Llull, en su sepulcro. Iglesia de San Francisco, Palma de Mallorca, 22
10. Escena de la vida de Ramon Llull. Miniatura del manuscrito Sanct Peter. Universitäts Bibliothek, Karlsruhe, 23.
11. El campamento de Jaime I en Mallorca, durante la conquista de la isla. Pintura mural del palacio Aguilar, de Barcelona. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, 24
12. Página miniada de la Crónica de Bernat Desclot. Biblioteca de Cataluña, Barcelona, 25
13. Ramon Muntaner escribiendo. Miniatura de la Crónica de Muntaner. Biblioteca de El Escorial, 26
14. Pedro el Ceremonioso. Miniatura del manuscrito 947 de la Biblioteca de Cataluña, Barcelona, 27
15. Miniatura de la «Crònica dels reys d'Aragó e comtes de Barcelona», comúnmente llamada Crónica de San Juan de la Peña. Universidad de Salamanca, 28
16. Parte superior de un folio miniado de «Lo Chrestia», de Francesc Eiximenis. Biblioteca Nacional, Madrid, 28
17. Folio de «Lo Chrestia», de Eiximenis. Biblioteca Nacional, Madrid, 29
18. Portada de la edición del «Libre de les dones», de Eiximenis, hecha en Barcelona en 1495. Biblioteca de Cataluña, Barcelona, 30
19. Profesión de san Vicente Ferrer. Detalle de una tabla de Pere Garcia de Benabarre. Musée des Arts Décoratifs, París, 30
20. Martín el Humano. Miniatura del manuscrito 947 de la Biblioteca de Cataluña, Barcelona, 31
21. Autógrafo de Bernat Metge, extendido en Perpiñán el 31 de enero de 1396. Biblioteca de Cataluña, Barcelona, 32
22. Antoni Canals ofrece su obra al cardenal de Valencia Jaume d'Aragó. Miniatura del folio 1 de la copia del manuscrito de la traducción catalana de Valerio Máximo. Archivo Histórico de la Ciudad, Barcelona, 33
23. Relicario ofrecido por Felip de Malla a una cofradía barcelonesa en 1410. Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona, 34
24. Primer folio del «Libre dels bons amonestaments», de Anselm Turmeda. Manuscrito 68 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, 35
25. Inicio del capítulo segundo del «Mirall dels divinals assots», de fra Pero Martínez. Manuscrito 1.030 de la Biblioteca de Cataluña, Barcelona, 35
26. Ilustración de la edición de la «Vita Christi», de sor Isabel de Villena, hecha en Valencia en 1513, 36
27. Xilografía de «Lo quart del Cartoixà», de Joan Roís de Corella, publicado en Valencia en 1495, 36
28. Folio inicial del manuscrito miniado de la traducción de la «Commedia» de Dante en verso catalán, por Andreu Febrer. Biblioteca de El Escorial, 37
29. Inicio de la única copia conocida dels «Stramps», de Jordi de Sant Jordi. Folio 98 v del Cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza, 38
30. Página de una edición de las obras poéticas de Ausiàs March, hecha en Barcelona en 1543, 38
31. Portada de la traducción castellana de las obras de Ausiàs March, publicada en Valencia en 1539, 39
32. Folio 1 de la única copia conocida de la novela anónima «Curial e Güelfa». Manuscrito 9.750 de la Biblioteca Nacional, Madrid, 39
33. Portada de la traducción castellana de «Tirant lo Blanch», publicada en Valladolid en 1511, 40
34. Primera página de la edición príncipe de «Tirant lo Blanch», de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, hecha en Valencia en 1490, 41
35. Folio segundo del «Spill», de Jaume Roig. Manuscrito Cod. Vat. Lat. 4.806 de la Biblioteca Vaticana, Roma, 42

36. Montserrat, montaña-símbolo, 44
37. Portada de la edición de las obras de Boscán, y algunas de Garcilaso, hecha en Medina del Campo en 1544, 45
38. Portada de «Dos libros de Pedro Serrahín, de poesía vulgar en lengua catalana», publicado en Barcelona en 1565, 45
39. Efigie y firma del poeta Vicenç García, más conocido como «el Rector de Vallfogona», 45
40. Cabecera de capítulo de la obra de Antoni de Capmany i de Montpalau «Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona», 47
41. Litografía de X. Parcerisa realizada para ilustrar la obra de Pau Piferrer «Recuerdos y bellezas de España», 47
42. Víctor Balaguer, 48
43. Bonaventura Carles Aribau, 48
44. Manuel Milà i Fontanals, 48
45. Portada de «Lo gayter del Llobregat», de Joaquim Rubió i Ors, publicado en Barcelona en 1841, 48
46. En los parajes de Sant Martí del Canigó centra Verdguer la acción de su poema épico «Canigó», 49
47. Jacint Verdguer, por Ramon Casas, 50
48. Tres obras fundamentales de Verdguer: «L'Atlàntida», «Montserrat» y «Canigó», publicadas respectivamente en 1877, 1880 y 1886, 50
49. Retrato historiado de Frederic Soler, que popularizó el pseudónimo de «Serafí Pitarra», 51
50. El actor Enric Borràs en el papel de Manelic. Dibujo de Ramon Casas, 51
51. Àngel Guimerà, por Apel·les Mestres, 52
52. Cabecera del diario catalanista «La Renaixença», 52
53. Narcís Oller, por Ramon Casas, 53
54. Joaquim Ruyra paseando en Blanes. Dibujo caricatural de Junceda, 53
55. Folio del original de una narración de Caterina Albert i Paradís, que utilizó el pseudónimo literario de «Victor Català», 53
56. Joan Maragall, por Ramon Casas, 54
57. Autógrafo de Joan Maragall, 54
58. La Fageda d'En Jordà, que inspiró una de las más populares poesías de Maragall, 55
59. Cabecera —diseñada por Alexandre de Riquer— de la revista catalanista «Joven-tut», 56
60. Cartel de Santiago Rusiñol para una de las «Festes Modernistes» de Sitges, 57
61. Santiago Rusiñol, 58
62. Adrià Gual, 58
63. Eugeni d'Ors. Dibujo de Ramon Casas, 59
64. Portada del «Almanac dels Noucentistes», diseñada por Josep Aragay, 59
65. Josep Carner, 60
66. Josep M.^a López-Picó, por Ferran Callicó, 60
67. Josep M.^a de Sagarra, 60
68. Portada de «La muntanya d'ametistes», de Guerau de Liost, publicado en Barcelona en 1908, 60
69. El Montseny es la «muntanya d'ametistes» del poeta Guerau de Liost, 61
70. Cubierta de «El giravol de maig» (1928) y portada de «Els fruits saborosos» (1906), de Josep Carner, en sendas ediciones publicadas en Sabadell (1928), 62
71. Ejemplar de «La filla del Carmesí», numerado y firmado por su autor, Josep M.^a de Sagarra, 62
72. Pompeu Fabra, 63
73. Cubierta del libro «Cadaqués», de Josep Pla, publicado en Barcelona en 1947, 65
74. Pla ha dedicado innumerables páginas a estos parajes de Aigua-xel·lida, en la Costa Brava, 65
75. Cubiertas de «L'irradiador del port i les gavines» y «Les conspiracions», de Joan Salvat-Papasseit, publicados en Barcelona respectivamente en 1921 y 1922, 66
76. Cubierta de «Obres poètiques», de J. V. Foix, publicado en Barcelona en 1964, 66
77. Cubiertas de «L'ingenu amor» y «Estances», de Carles Riba, publicados en Barcelona respectivamente en 1924 y 1933, 67
78. Cubierta de «Bestiari», de Pere Quart, publicado en Barcelona en 1937, con ilustraciones de Xavier Nogués, 69
79. Cubierta de «La pell de brau», de Salvador Espriu, publicado en Barcelona en 1960, 69

ARTE

1. Azulejos catalanes policromos (1710). Pormenor del plafón llamado de «La xocolatada», procedente de Alella. Museo de Cerámica, Barcelona, 74-75
2. Torre Pallaresa, cerca de Santa Coloma de Gramenet (Barcelona), 76

3. Puerta plateresca de la casa Gralla, Barcelona (fotografía anterior al derribo), 78
4. Jeroni Sanxo (1559). Fachada de la capilla de Santa Maria la Vella en la catedral de Lérida, 78
5. Patio interior de la «Casa Gran». Siglos XVI-XVII. Riner (Solsona), 78
6. Claustro del Colegio de Sant Lluís, en Tortosa, atribuible a Joan Anglès, 79
7. Claustro del convento de los mercedarios, hoy Capitanía General en Barcelona. Atribuible a Jeroni Santacana, 80
8. Claustro de la casa de Convalecencia de Barcelona, 80
9. Pere Blay. Fachada principal del palacio de la Generalitat, en Barcelona, 81
10. Jaume Amigó y Pere Blay. Interior de la capilla del Corpus Christi o del Santísimo en la catedral de Tarragona, 81
11. Pere Blay. Interior de la iglesia de La Selva del Camp (Tarragona), 81
12. Interior del palacio de los Virreyes en Barcelona. Proyecto de fra Josep de la Concepció grabado por Maties Jener, 82
13. Fachada del Ayuntamiento de Cervera, 82
14. Fachada barroca de la catedral de Gerona, 83
15. Maqueta del castillo de Figueres. Museo Militar del Castillo de Montjuïc, Barcelona, 84
16. Interior de la catedral nueva de Lérida, 85
17. Fachada de la catedral de Vic, 86
18. Interior del anfiteatro del Colegio de Cirugía de Barcelona, hoy Academia de Medicina, 86
19. Palacio de la Virreina, en Barcelona, 87
20. Jardines del Laberinto, en Horta (Barcelona), 87
21. Joan Soler i Faneca. Palacio de Llotja, en Barcelona, 88
22. Francesc Pons. Fachada del palacio episcopal de Solsona, 88
23. Portada del palacio Bofarull en Reus (Tarragona), 88
24. Josep Prat. Interior de la capilla de Santa Tecla, en la catedral de Tarragona, 89
25. Bartolomé Ordóñez y Jean Petit Mone. Tallas del coro de la catedral de Barcelona, 90
26. Martín Díez de Liatzasolo. Pormenor del grupo del Santo Entierro en la iglesia del Sant Esperit, Terrassa, 90
27. Bartolomé Ordóñez. Martirio de santa Eulàlia. Relieve en mármol del trascoro de la catedral de Barcelona, 90
28. Damià Forment. Retablo mayor en alabastro del Monasterio de Poblet, 91
29. Agustí Pujol (1617). Relieve del retablo del Roser en la iglesia parroquial de Sarrià (Barcelona), 92
30. Llätzer Tramulles. Retablo del Roser, en Sant Jaume de Perpiñán, 93
31. Lluís Generés. Retablo mayor de Baixàs (Rosellón), 93
32. Francisco Santacruz. Hornacina con san Francisco Javier en el ángulo de la iglesia de los jesuitas (Betlem) en Barcelona, 93
33. Andreu Sala (1686-1689). Pormenor del retablo del convento de Santa Clara, trasladado a la iglesia de Sarrià (Barcelona), 93
34. Francesc Grau y Domènec Rovira (1679). Sepulcro de Godofredo Girón de Rebolledo. Catedral de Tarragona, 94
35. Joan Roig (1588). Relieve con la fundación de la Orden de la Merced. Catedral de Barcelona, 94
- 36-37. Pau Costa. Conjunto y detalle del retablo mayor de Arenys de Mar, iniciado en 1706, 94
38. Jacint Morató y Josep Sunyer (1718-1747). Cuerpo inferior del retablo de Santa María de Igualada, al iniciarse su reconstrucción, 95
39. Carles Morató (1747). Retablo mayor del santuario del Miracle en Riner (Solsona), 95
40. Lluís Bonifàs. San Bartolomé. Relieve del coro de la catedral nueva de Lérida (desaparecido), 96
41. Jaume Padró (1780). Capilla de la Universidad de Cervera (Lérida), 96
42. Damià Campeny. Lucrecia. Mármol. Palacio de Llotja, Barcelona, 97
43. Salvador Gurri. Alegoría del Comercio. Mármol. Palacio de Llotja, Barcelona, 97
44. Joan Gascó. La Santa Faz. Museo Episcopal, Vic, 98
45. Ayne Bru. La degollación de san Cugat. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, 98
46. Retablo de santa Elena (1521). Catedral de Gerona, 99
47. Joan de Burgunya (1519). Detalle del retablo de Sant Feliu, Gerona, 100
48. Pere Mates (1526). Tabla del retablo de santa Magdalena. Catedral de Gerona, 101
49. Pedro Nunyz (1526-1528). Milagro de san Eloy. Tabla del retablo de los «Argenters» o plateros de Barcelona. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, 102

50. Isaac Hermes (1588). Cristo en Emaús. Escena de las pinturas de la capilla del Santísimo. Catedral de Tarragona, 103
51. Francesc Ribalta (1573?). Crucifixión de Jesús, pintada en Madrid. Museo del Ermitage, Leningrado, 104
52. Lluís Gaudín (1617-1625). Tabla del retablo mayor de Teià (Barcelona), dedicado a san Martín, 105
53. Pere Cuquet (1636). Martirio de san Félix. Tabla del retablo mayor de Sant Feliu de Codinés (Barcelona), 105
54. Jaume Pons i Monravà. Santa Úrsula ante el papa Ciriaco. Iglesia de Sant Joan, Valls, 106
55. Josep Juncosa. Martirio de los santos Fructuoso, Augurio y Eulogio. Catedral de Tarragona, 106
56. Antoni Viladomat. Alegoría de la Primavera. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, 106
57. Antoni Viladomat. Episodio de la vida de san Francisco de Asís. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, 107
58. Pau Priu. Pinturas del techo de la sala capitular. Catedral de Barcelona, 108
59. Pere Crusells. Retrato de dama en figura de Diana cazadora. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, 109
60. Josep Viladomat. Retrato de su padre Antoni Viladomat. Biblioteca Nacional, Madrid, 109
61. Francesc Tramulles. Liberación milagrosa de Galceran de Pinós. Pintura de la capilla de San Esteban. Catedral de Barcelona, 110
62. Manuel Tramulles. Carlos III es investido canónigo de la catedral de Barcelona. Sala capitular de la catedral de Barcelona, 111
63. Francesc Pla, el Vigatà. Decoración del palacio de la marquesa de Moya, Barcelona, 112
64. Marian Illa. El carro de la Aurora. Pormenor de la decoración mural de la casa de Erasme de Gònima, Barcelona, 113
65. Pere Pau Montaña. Pormenor de la decoración de un salón del palacio de Llotja, 113
66. Francesc Lacoma i Sans. Autorretrato. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 114
67. Joseph Flaugier. Retrato de José Bonaparte. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 114
68. Fachada de la iglesia de Sant Celoni, con decoración esgrafiada, 115
69. Pormenor de los esgrafiados de la casa Masferrer, en Sant Sadurní d'Osormort, 116
70. Francesc Via. Grabado alegórico con el escudo del Cabildo de la catedral de Barcelona, 117
71. Alegoría de santa Tecla con la ciudad de Tarragona. Grabado de Pere Pasqual Moles según dibujo de Francesc Tramulles, 117
72. Joan Ferrer (hacia 1561). Tapiz de una serie dedicada a la vida de la Virgen. Catedral de Gerona, 119
73. Tejido estampado del género de las llamadas «indianas». Colección particular, Barcelona, 120
74. Plato catalán de loza azul de mediados del siglo xvii. Museo de Cerámica, Barcelona, 120
75. Azulejos catalanes policromos (1710). Pormenor del plafón llamado de «La xocolatada», procedente de Alella. Museo de Cerámica, Barcelona, 121
76. Jarrón de vidrio esmaltado, 123
77. Botella de vidrio moldeada, 123
78. Felip Ros (1926). Relicario de san Jorge. Palacio de la Generalitat, Barcelona, 124
79. Joan Matons. Candelabro de plata labrado para la catedral de Mallorca según modelo de Joan Roig, 125
80. Joan Matons. Urna de sant Bernat Calvó. Catedral de Vic, 126
81. Felip Voltes (1588). Puertas del sagrario de la capilla del Santísimo. Catedral de Tarragona, 127
82. Reja del siglo xviii en una casa particular de Lérida, 128
83. Antoni Carbonell. Galería y techo de madera del palacio del «Lloctinent», actual sede del Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, 129
84. Arcón barcelonés de transición del gótico al Renacimiento. Instituto Amatller de Arte Hispánico, Barcelona, 130
85. Pormenor de la decoración de taracea del gran atril del coro del monasterio de Pedralbes (Barcelona) labrado en Montserrat, 131
86. Marià Fortuny. La batalla de Tetuán. Parte central. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 134-135
87. Joaquim Espalter. La familia Flaquer. Museo Romántico, Madrid, 136
88. Josep Arrau i Barba. Motín en la Rambla. Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona, 136
89. Salvador Mayol. Carnaval. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 137
90. Vicenç Rodés. Retrato de dama. Pastel. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 138
91. Pau Milà i Fontanals. Dibujo. Colección particular, Barcelona, 138

92. Xavier Parcerisa. La Alhambra de Granada desde el camino de la Fuente del Avellano. Litografía, 138
93. Pelegrí Clavé. Retrato de dama. Museo de San Carlos, México D.F., 139
94. Claudi Lorenzale. La familia del pintor. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 139
95. Lluís Rigalt. Paisaje con rocas. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 139
96. Ramon Amadeu. Figuras de «pessebre». Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, 140
97. Jeroni Sunyol. Dante. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 140
98. Domènec Talarn. Figuras de «pessebre». Colección particular, Barcelona, 140
99. Manuel Oms. Grupo escultórico del monumento a Isabel la Católica. Paseo de la Castellana, Madrid, 141
100. Manuel Vilar. Colón. Detalle. Museo de San Carlos, México D.F., 142
101. Rossend Nobas. Retrato de Marià Fortuny. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 142
102. Fachada del Ayuntamiento de Masnou, buen ejemplo de la aplicación de la «terra cuita» a la arquitectura, 143
103. Ramon Padró i Pijoan. Uno de los relieves escultóricos en barro cocido que decoran las llamadas «Cases d'En Xifré», Barcelona, 143
104. Elies Rogent. Fachada principal de la Universidad de Barcelona, 144
105. Francisco de P. del Villar Lozano. Ábside de la iglesia de la abadía de Montserrat, 144
106. August Font i Carreras. Coso taurino de Las Arenas, Barcelona, 144
107. Joan Martorell. Iglesia de las Salesas, Barcelona, 145
108. Marià Fortuny. El herrador moro. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 146
109. Marià Fortuny. El coleccionista de estampas. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 146
110. Marià Fortuny. La vicaría. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 147
111. Marià Fortuny. Odalisca. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 147
112. Josep Tapiró. Tipo de Tánger. Acuarela, 148
113. Ramon Tusquets. Jaime I embarca para la conquista de Mallorca. Parte central. Colección particular, Barcelona, 148
114. Tomàs Moragas. Marroquí a caballo. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 149
115. Antoni Casanovas i Estorach. San Fernando sirviendo a los pobres. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 149
116. Arcadi Mas i Fondevila. La vendimia, 150
117. Antoni Caba. Retrato femenino. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 151
118. Benet Mercadé. Casa de Maternidad. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 151
119. Ramon Martí i Alsina. El Bornet. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 152
120. Ramon Martí i Alsina. La siesta. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 153
121. Joan Vicens. Figura femenina. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 154
122. Simó Gómez i Polo. Guitarrista. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 154
123. Joan Roig i Soler. Pueblo de la costa. Colección particular, Barcelona, 155
124. Josep Masriera. Bosque. Colección particular, Barcelona, 155
125. Joaquim Vayreda. La siega. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 156
126. Joaquim Vayreda. Procesión de colegialas. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 157
127. Marian y Joaquim Vayreda. «Les rentadores». Museo de Arte Moderno, Barcelona, 157
128. Josep Cusachs. Amazonas en reposo. Colección particular, Barcelona, 158
129. Enric Serra i Auqué. Marismas del Lazio. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 158
130. Modest Urgell. Cementerio. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 158
131. Romà Ribera. Salida del Liceo. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 159
132. Joan Ferrer i Miró. Exposición pública de un cuadro. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 160
133. Francesc Masriera. Mujer en un interior. Colección particular, Barcelona, 160
134. Manuel Feliu de Lemus. Muchacha enferma. Colección particular, Barcelona, 161
135. Jaume Morera i Galicia. Mercado de Santa Coloma de Queralt. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 162
136. Elisi Meifrèn. Marina. Colección particular, Barcelona, 162
137. Lluís Graner. En la fundición, 163
138. Francesc Gimeno. Sant Pol de Mar. Colección particular, Barcelona, 164
139. Francesc Gimeno. «La nena del gos». Colección particular, Barcelona, 165

140. Tomàs Padró. Caricatura política, 167
141. Josep Lluís Pellicer. Ilustración para los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós, 167
142. Apelles Mestres. Ilustración para los «Cuentos» de Andersen, 167
143. Joan Roig i Soler. Dama del paraguas. Parque de la Ciudadela, Barcelona, 168
144. Agustí Querol. La reina María Cristina. Palacio de Oriente, Madrid, 168
145. Josep Gamot. Árabe en oración. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 168
146. Eduard Alentorn. Payesa. Fuente en la plaza de Letamenti, Barcelona, 168
147. Andreu Aleu. «Sant Jordi». Palacio de la Generalitat, Barcelona, 169
148. Josep Reynés. Grupo de amorcillos. Parque de la Ciudadela, Barcelona, 170
149. Venanci Vallmitjana i Barbany. Diana cazadora. Fuente monumental en el cruce de Gran Vía-Lauria, Barcelona, 170
150. Agapit Vallmitjana i Barbany. San Juan de Dios. Detalle. Hospital de San Juan de Dios, Barcelona, 171
151. Monumento a Colón, en Barcelona, proyectado por Gaietà Buigas i Monravà, 172
152. Josep Vilaseca. Arco de Triunfo, Barcelona, 173
153. Plaza Real, de Barcelona, trazada según proyecto de Francesc Daniel i Molina, 175
154. Josep Fontserè y Josep Maria Cornet i Mas. Mercado central del Born, Barcelona, 175
155. Mosaicos y figuras de tañedoras en pleno relieve que constituyen el fondo del escenario del Palau de la Música Catalana, de Barcelona, 178-179
156. Josep Fontserè i Mestres. Detalle de la superestructura del mercado del Born, de Barcelona, 180
157. Josep Vilaseca. Detalle de la obra latericia y motivos ornamentales del Arco de Triunfo, de Barcelona, 180
158. Antoni Gaudí. Detalle del recubrimiento exterior de cerámica policroma de la casa Vicens, de Barcelona, 180
159. Joan Martorell. Detalle de la obra latericia y azulejos de la iglesia de las Salesas, de Barcelona, 180
160. Elies Rogent. Paraninfo de la Universidad de Barcelona, 182
161. Lluís Domènech i Montaner. Palacio Montaner, Barcelona, 182
162. Lluís Domènech i Montaner. Edificio del restaurante del Parque de la Ciudadela, de Barcelona (hoy alberga el Museo de Historia Natural), 183
163. Josep Pascó. Zaguán de la casa que fue residencia del pintor Ramon Casas, en el Paseo de Gracia de Barcelona, 185
164. Antoni Maria Gallissà. Senyera del Orfeo Català, 185
165. Agapit y Venanci Vallmitjana. Grupo de Venus de la cascada del Parque de la Ciudadela, Barcelona, 186
166. Josep Maria Tamburini. Misticismo. Pastel, 187
167. Santiago Rusiñol. Laboratorio del Moulin de la Galette. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 188
168. Ramon Casas. «Plein Air». Museo de Arte Moderno, Barcelona, 189
169. Lluís Domènech i Montaner. Pabellones del Hospital de Sant Pau, Barcelona, 191
170. Lluís Domènech i Montaner. Interior de la sala de audiciones del Palau de la Música Catalana, Barcelona, 192
171. Antoni Gaudí. Fachada del Nacimiento y torres de directriz parabólica del templo de la Sagrada Familia, Barcelona, 193
172. Antoni Gaudí. Interior de la cripta de la Colonia Güell, en Santa Coloma de Cervelló, 194
173. Antoni Gaudí i Josep Maria Jujol. Banco sinuoso —decorado con mosaicos cerámicos— de la gran plaza circular del Parc Güell, de Barcelona, 195
174. Joan Rubió i Bellver. Casa Golferichs, Barcelona, 197
175. Joan Rubió i Bellver. Casa Roviralta, llamada El Frare Blanc, Barcelona, 199
176. Josep Puig i Cadafalch. Casa Garí, de El Cros, cerca de Argenton, 200
177. Josep Puig i Cadafalch. Fábrica Casarrimana, al pie de Montjuïc, Barcelona, 200
178. Josep Puig i Cadafalch. Parte superior de la fachada, con hastial escalonado, de la casa Amatller, Barcelona, 201
179. Josep Llimona. «Desconsol». Parque de la Ciudadela, Barcelona, 202
180. Eusebi Arnau. «L'onada», 202
181. Josep Llimona. Forjador. Monumento al Trabajo, en Montjuïc, Barcelona, 202
182. Josep Llimona. Monumento al doctor Robert, que estuvo en la plaza de la Universidad de Barcelona, 203
183. Lambert Escaler. Jarrón en forma de cabeza femenina. Colección particular, Barcelona, 204
184. Lambert Escaler. Medallón con cabeza femenina. Colección particular. Barcelona, 204

185. Miquel Blay. Grupo escultórico de «La Cançó Popular». Palau de la Música Catalana, Barcelona, 205
186. Joan Llimona. Pintura (detalle) de la cúpula del camarín de la Virgen. Abadía de Montserrat, 206
187. Pau Gargallo. Grupo escultórico integrado en el conjunto izquierdo de la boca del escenario del Palau de la Música Catalana, Barcelona, 206
188. Alexandre de Riquer. Cartel del Salón Pedal, 207
189. Alexandre de Riquer. Dibujos alegóricos, 208
190. Joan Brull. Ensueño. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 209
191. Ramon Casas. «La mandra». Museo de Arte Moderno, Barcelona, 210
192. Sebastià Junyent. «Clorosi». Museo de Arte Moderno, Barcelona, 210
193. Santiago Rusiñol. La Poesía. Museo del Cau Ferrat, Sitges, 211
194. Joaquim Vancells. Crepúsculo en el bosque. Colección particular, Terrassa, 211
195. Ramon Casas. La salida de la procesión de Santa María del Mar. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 212
196. Josep Maria Sert. Una de las desaparecidas pinturas murales de la primera decoración de la catedral de Vic, 213
197. Josep Maria Xiró. Ilustración para «L'Atlàntida» de Verdaguer, 214
198. Adrià Gual. Dibujo floral, 214
199. Hermen Anglada Camarasa. El palco. Colección particular, Barcelona, 214
200. Isidre Nonell. «Esperant la sopa». Colección particular, Barcelona, 215
201. Joaquim Mir. «La catedral dels pobres». Colección particular, Barcelona, 215
202. Isidre Nonell. Perfil. Colección particular, Barcelona, 216
203. Pablo Picasso. Guitarrista ciego. Art Institute, Chicago, 216
204. Isidre Nonell. Amparo. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 217
205. Ricard Canals. «La toilette». Museo de Arte Moderno, Barcelona, 217
206. Joaquim Mir. «Reflexos». Colección particular, Barcelona, 218
207. Pablo Picasso. El niño enfermo. Museo Picasso, Barcelona, 219
208. Joaquim Mir. «Els arbres llargs», 220
209. Ricard Capmany. Fachada del desaparecido Bar Torino barcelonés, 221
210. Alexandre de Riquer. Decoración del interior del Círculo del Liceo, Barcelona, 221
211. Gaspar Homar. Mueble adornado con marqueterías. Colección particular, Barcelona, 222
212. Gaspar Homar. Plafón de marquetería según dibujo de Josep Pey. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 223
213. Dionís Renart. Jarrón con ninfa. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 224
214. Josep M. Jujol. Rodela —con elementos musivos de porcelana— del techo de la sala de las cien columnas del Parc Güell, de Barcelona, 224
215. Gaspar Homar y Antoni Serra. Merienda sobre el césped. Mosaico cerámico. Colección particular, Barcelona, 225
216. Antoni Gaudí. Dragón de hierro de la reja de entrada a la finca Güell de Les Corts, Barcelona, 226
217. Josep Maria Jujol. Cintas de hierro entrecruzadas de los balcones de la casa Milà (La Pedrera), obra de Antoni Gaudí, 226
218. Lluís Bru. Mosaicos de las columnas del balcón del Palau de la Música Catalana, 227
219. Ventanal con vidriera del Palau de la Música Catalana, 227
220. Antoni Serra. Bibelot de porcelana según original escultórico de Ismael Smith. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 228
221. Antoni Serra. Jarrón de porcelana con dibujo de Josep Pey. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 228
222. Lluís Masriera. Colgante con esmaltes translúcidos. Colección particular, Barcelona, 229
223. Rafael Masó. Farinera Teixidor, Gerona, 231
224. Josep Maria Jujol. Torre de la Creu, en Sant Joan Despí, 233
225. Isidre Nonell. Gitana. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 235
226. Pere Torné Esquius. Interior. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 236
227. Xavier Nogués. «Sardanes a Banyoles». Pormenor. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 240-241
228. Marià Pidelaserra. «Uns banys grocs». Colección particular, Barcelona, 242
229. Isidre Nonell. «Repòs». Museo de Arte Moderno, Barcelona, 243
230. Joaquim Mir. Primavera. Colección particular, Barcelona, 243
231. Emili Fontbona. Cabeza. Colección particular, Barcelona, 244

232. Pere Ysern. El Sena. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 244
233. Ricard Canals. Taberna portuaria. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 245
234. Pablo Picasso. La señora Canals. Museo Picasso, Barcelona, 245
235. Ismael Smith. El dandy. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 247
236. Pere Torné Esquiús. Ilustración de «Els dolços indrets de Catalunya», 249
237. Joan Junceda. Ilustración de «Lau o les aventures d'un aprenent de pilot», de Carles Soldevila, 249
238. Apa. Caricatura política, 250
239. Feliu Elias. Interior. Colección particular, Barcelona, 250
240. Xavier Nogués. «La Ben Plantada». Aguafuerte, 251
241. Xavier Nogués. «Garrotada de cego». Dibujo. Museo de Sabadell, 251
242. Xavier Nogués. «L'aventurer i el capità». Plafón decorativo. Despacho del Alcalde, Ayuntamiento de Barcelona, 253
243. Joaquim Sunyer. Pastoral. Colección particular, Barcelona, 254-255
244. Arístides Maillol. «Mediterrània», 256
245. Joaquim Sunyer. Retrato de Maria Llimona. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 257
246. Arístides Maillol. Mujer con sombrilla. Musée National d'Art Moderne, París, 257
247. Arístides Maillol. «L'action enchaînée», 258
248. Josep Clarà. La Voluntad. Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 258
249. Josep Clarà. «Deessa». Plaza de Catalunya, Barcelona, 259
250. Enric Casanovas. Desnudo. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 260
251. Pau Gargallo. Ángel. Hospital de Sant Pau, Barcelona, 261
252. Julio Antonio. Monumento a los Héroes, Tarragona, 262
253. Esteve Monegal. Mujer peinándose. Vestíbulo de la empresa Myrurgia, Barcelona, 262
254. Manolo Hugué. Torero. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 263
255. Manolo Hugué. «Totote». Mas Manolo, Caldes de Montbui, 263
256. Joaquim Torres García. Mural. Palacio de la Generalitat, Barcelona, 264
257. Joaquim Torres García. Naturaleza muerta. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 265
258. Francesc d'A. Galí. Cartel, 267
259. Ramon Sunyer. Cruz pectoral. Abadía de Montserrat, 267
260. Tomàs Aymat. Tapiz, 267
261. Francesc d'A. Galí. Invierno. Plafón decorativo de la casa Espona, Barcelona, 268
262. Josep Aragay. Velero. Dibujo. Museo de Breda, 268
263. Josep Aragay. Plafón de azulejos. Fuente del Portal de l'Àngel, Barcelona, 269
264. Josep Goday. Grupo Escolar Baixeras, Barcelona, 270
265. Rafael Masó. Fachada (derruida) de la «Societat Athenea» de Gerona, 270
266. Josep M. Pericàs. Monumento a Verdaguier, Barcelona, 270
267. Adolf Florensa. Casa Cambó, Barcelona, 271
268. Ramon Reventos. Pueblo Español de Montjuïc, Barcelona, 271
269. Francesc Folguera. Casa de Sant Jordi, Barcelona, 272
270. Raimon Duran Reynals y Nicolau M.^a Rubió i Tudurí. Iglesia y jardines de la parroquia de María Reina, en Pedralbes, Barcelona, 273
271. Masó, Florensa y Folguera. Urbanización residencial de S'Agaró, en la Costa Brava, 273
272. Miquel Viladrich. «Pagesos d'Almatret». Hispanic Society, Nueva York, 274
273. Lluís Bagaria. Caricatura del historiador S. Sanpere i Miquel. Museo de Sabadell, 274
274. Joan Serra. Autorretrato. Colección particular, Barcelona, 275
275. Alfred Sisquella. «Pensant». Colección particular, Barcelona, 275
276. Joan Miró. «La masia». Perteneció a Ernest Hemingway, 276
277. Enric C. Ricart. Xilografía, 276
278. Josep Llorens i Artigas. Vaso de cerámica decorado por Raoul Dufy, 277
279. Rafael Benet. «La pluja». Museo de Arte Moderno, Barcelona, 277
280. Josep Obiols. «Sant Jordi». Salas abaciales de la abadía de Montserrat, 278
281. Josep de Togores. «Maternitat». Museo de Arte Moderno, Barcelona, 278
282. Jaume Mercadé. Colgante de plata, 278

283. Francesc Domingo. Espectadores. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 279
284. Miquel Villà. Establo. Colección particular, Barcelona, 279
285. Jaume Mercadé. El Zeppelin. Colección particular, Barcelona, 280
286. Emili Bosch Roger. El Paralelo. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 280
287. Josep Mompou. Cadaqués. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 281
288. Josep Granyer. Guitarrista. Colección particular, Barcelona, 282
289. Joan Rebull. «Noia», 282
290. Apel·les Fenosa. Flautista, 282
291. Manuel Humbert. Figura de argelina. Museo de Arte Moderno, Barcelona, 283
292. Pere Pruna. Figuras femeninas en una playa. Colección particular, Madrid, 283
293. Joan Rebull. Friso en relieve de la fachada principal de la abadía de Montserrat, 284
294. Joan Miró y Josep Llorens i Artigas. Mural de cerámica de la UNESCO, París, 286-287
295. Salvador Dalí. Muchacha de espaldas. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 288
296. Joan Miró. «Libel·lula d'ales vermelles». Fundació Miró, Barcelona, 290
297. Joan Miró. «Dona i ocells». Fundació Miró, Barcelona, 291
298. Salvador Dalí. Persistencia de la memoria. Museum of Modern Art, Nueva York, 293
299. Joan Sandalinas. La familia, 294
300. Leandre Cristòfol. «Volums estàtics», 294
301. Sert, Torres Clavé y Subirana. Dispensario Antituberculoso, Barcelona, 295
302. Ramon Rogent. «Le Vert Galant». Colección particular, Barcelona, 297
303. Ilustración de Joan Ponç. Revista «Dau al Set», número de febrero de 1951, 297
304. Joan Ponç. «Contorns». Colección particular, Barcelona, 298
305. Modest Cuixart. Pintura. Museo de Arte Abstracto, Cuenca, 298
306. Antoni Tàpies. «Sofar». Colección particular, Barcelona, 299
307. Joan Josep Tharrats. Marina, 299
308. August Puig. Pintura, 300
309. Romà Vallès. «Collage», 300
310. Antoni Tàpies. «Grande équerre». Museo de Arte Abstracto, Cuenca, 301
311. Manolo Hugué. «Maria Rosa». Colección particular, Barcelona, 303
312. Pau Gargallo. Máscara de arlequín. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 303
313. Juli González. Escultura. Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 304
314. Apel·les Fenosa. «Metamorphose II», 304
315. Marcel Martí. «Capti». Colección particular, Madrid, 304
316. Josep Subirà-Puig. «Ab ovo». Madera ensamblada, 305
317. Andreu Alfaro. «El silenci de les Quatre Barres», 305
318. Francesc Torres Monsó. «Martell gran», 305
319. Joan Gardy-Artigas. Escultura monumental. Autopista A-17, cerca de Girona, 306
320. Josep Maria Subirachs. «Cos de dona». Colección particular, Madrid, 307
321. Moisès Villèlia. «De tres en tres imposes les coses». Bambú pintado, 307
322. J. A. Coderch. Edificios Trade, Barcelona, 309
323. Antoni de Moragas. Casa de viviendas, Barcelona, 309
324. Josep Lluís Sert. C.E.A.C. de la Fundació Miró, Barcelona, 310
325. Francesc Mitjans, con la colaboración de Josep Soteras Mauri y Lorenzo García Barbón. Tribuna del Camp Nou del F.C. Barcelona, 301
326. Oriol Bohigas, J. M. Martorell y David Mackay. Fábrica Piher, Granollers, 310
327. Federico Correa y Alfons Milà. Atalaya de Barcelona, 311
328. Enric Tous y Josep M. Fargas. Pormenor de la fachada del edificio central de Banca Catalana, Barcelona, 311
329. Josep M. Sostres. Pormenor de la fachada del edificio de «El Noticiero Universal», Barcelona, 313
330. Ricardo Bofill. Walden 7, en Sant Just Desvern, 313
331. Josep Hurtuna. «Composició ritmada», 314
332. Jordi Pericot. «Rotació i interpretació de dos buits sobre buit 17». Aluminio anodizado brillante, 314

333. Jaume Mercadé. «Terra llaurada i troncs». Colección particular, Barcelona, 315
334. Rafael Benet. «El Cafè d'En Biel, de nit». Colección particular, Barcelona, 315
335. Josep Mompou. Sitges. Colección particular, Barcelona, 317
336. Miquel Villà. Pobla de Segur. Colección particular, Madrid, 317
337. Emili Grau Sala. Gente de la pista. Colección particular, Barcelona, 318
338. Montserrat Gudiol. Figuras sobre fondo escarlata, 318
339. Antoni Clavé. La hoja gris. Colección particular, Madrid, 319
340. Manuel Capdevila. Ciclista. Colección particular, Barcelona, 320
341. Francesc Todó. Máquina. Colección particular, Barcelona, 320
342. Josep Guinovart. «La corda». Collage, 321
343. Albert Ràfols Casamada. «Construcció grisa», 322
344. Joan Hernández Pijuan. «Verd 1», 322
345. Gerard Sala. Pintura, 323
346. Joan Vila Grau. «Tanques», 323
347. Armand Cardona Torrandell. Dibujo, 324
348. Albert Porta. Pintura, 324
349. Joan Pere Viladecans. «Gora», 325
350. Eduard Arranz-Bravo y Rafael Bartolozzi. Decoración exterior de una fábrica, Pareds del Vallès, 325
351. Josep Llorens i Artigas. Vasijas de gres, 327
352. Antoni Cumella. Vasijas de gres, 327
353. Josep Grau-Garriga. «Formes per lluita», 328
354. Aurèlia Muñoz. «Macra vegetal», 328

Las fotografías que ilustran este tomo han sido facilitadas por:

Activer - Barcelona · Archivo Mas - Barcelona · Alex Avella - Perpiñán · Andreu Basté - Barcelona · Biblioteca Apostólica Vaticana - Roma · Biblioteca Nacional - Madrid · F. Català Roca - Barcelona · Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares - Barcelona · Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural - Madrid · Ediciones Polígrafa - Barcelona · Galería Adrià - Barcelona · Galería Dau al Set - Barcelona · Galería Trece - Barcelona · D. Giralt-Miracle - Barcelona · E. Jardí - Barcelona · R. Manent - Barcelona · J. A. Maragall - Barcelona · F. Miralles - Barcelona · Salvador Moreno - Barcelona · Museo Militar del Castillo de Montjuïc - Barcelona · Museos Municipales de Arte - Barcelona · Oronoz - Madrid · Josep Pagans - Barcelona · Xavier Ràfols - Barcelona · Sala Gaspar - Barcelona · Salmer - Barcelona · Oriol Sunyer - Barcelona · Serena Vergano - Barcelona ·

SUMARIO GENERAL

INTRODUCCIÓN LITERARIA

LITERATURA MEDIEVAL, 15

- El catalán literario, 15
- Los trovadores catalanes, 15
- Ramon Llull, 20
- Arnau de Vilanova, 24
- Las grandes crónicas, 24
- Fra Francesc Eiximenis, 28
- San Vicente Ferrer, 29
- La oratoria parlamentaria, 30
- La prosa de la Cancillería y la humanística, 32
- Bernat Metge y otros humanistas, 33
- Anselm Turmeda, 35
- Fra Pero Martínez y sor Isabel de Villena, 35
- Juan Rois de Corella, 36
- La poesía lírica en el siglo xiv y principios del xv, 36
- Ausiàs March, 37
- La lírica después de Ausiàs March, 39
- La narración novelesca, 40
- «Curial e Güelfa» y «Tirant lo Blanch», 41
- El «Spill» de Jaume Roig, 43
- Narraciones sentimentales y alegóricas, 43

DEL RENACIMIENTO A NUESTROS DÍAS, 45

- Boscán, 46
- Otros poetas del siglo xvi, 46
- Entre el Renacimiento y el Barroco, 46
- El siglo xviii, 46
- La expresión castellana en el siglo xix, 47
- El retorno a la lengua, 48
- La Renaixença, 50
- Verdaguer, 50
- Guimerà, 51
- La novela realista, 52
- Conciencia cultural, 53
- Maragall, 53
- El Modernismo, 57
- Rusiñol, 58
- Adrià Gual, 59
- Otros autores del momento modernista, 59
- El «Noucentisme», 60
- Los poetas «noucentistes», 63
- La novela y la prosa testimonial, 64
- La investigación y el ensayo, 64
- Obras de expresión castellana, 65

- La poesía entre el «vanguardismo» y la depuración intelectualista, 66
- La guerra civil y su implicación cultural, 68
- Espriu y las tendencias posteriores en la poesía, 68
- La novela actual, 68
- Las últimas experiencias escénicas, 69
- El pensamiento, 69
- Entre el bilingüismo y la literatura de expresión castellana, 69
- Periodismo, ensayo, investigación, 70
- La diáspora cultural, 71

ARTE

EL RENACIMIENTO, EL BARROCO Y EL NEOCLÁSICO

ARQUITECTURA, 79

ESCULTURA, 91

PINTURA, 98

ARTES APLICADAS, 117

- Esgrafiado, 117
- Grabado, 118
- Bordados y tapices, 118
- Tejidos estampados y encajes, 120
- Cerámica, 120
- Vidrieras y vidrios, 122
- Platería y orfebrería, 125
- Bronce, cobre y latón, 128
- Armas, 129
- Hierros, 130
- Carpintería y muebles, 132

EL ROMANTICISMO, EL REALISMO Y TENDENCIAS ECLÉCTICAS

EL ROMANTICISMO, 136

- Pintura, 136
- Escultura, 140
- Arquitectura, 142

FORTUNY Y SUS EPÍGONOS, 146

EL REALISMO, EL IDEALISMO Y OTRAS TENDENCIAS, 152

- Pintura, 152
- Dibujo, 167
- Escultura, 169
- Arquitectura, 174
- Decoración, 175

EL MODERNISMO

ESTETICISMO, 181

- Arquitectura esteticista, 181
- Interiorismo esteticista, 186
- Escultura y pintura esteticistas, 187

MODERNISMO, 190

- La ideología modernista, 190
- Los primeros arquitectos del Modernismo, 192
- Gaudí, 193
- Familias diversas, 196
- Arquitectura latericia, 199
- Puig y la etapa final, 200
- Escultura del Modernismo, 204
- Los inicios de la pintura modernista, 207
- Alrededor de las Fiestas Modernistas, 210
- Ala blanca y ala negra, 213
- El ala blanca, 215
- El ala negra, 217
- Los bellos oficios, 225

FORMALISMO, 232

- La ideología formalista, 232
- Arquitectura formalista, 232
- Escultura y pintura del Formalismo, 235
- El interiorismo y los oficios del Formalismo, 238

EL «NOUCENTISME» Y OTRAS CORRIENTES POSTMODERNISTAS

UNA TRANSICIÓN FUNDAMENTAL: EL POSTMODERNISMO, 243

EL «NOUCENTISME», 246

Sus inicios, 246

El Noucentisme crítico, 249

«Les Arts i els Artistes», 252

El «Almanac dels Noucentistes», 252

La exposición Sunyer de 1911, 254

La escultura clasicista, encarnación de «La Ben Plantada», 258

La decoración del salón de Sant Jordi, 264

La Escola Superior de Bells Oficis, 266

El Noucentisme arquitectónico, 270

Nombres al margen, 274

LA GENERACIÓN DEL 17, 276

TENDENCIAS DEL
SEGUNDO TERCIO
DEL SIGLO XX

Desde y hacia la vanguardia, 289

Barcelona centro de arte, 289

El Surrealismo, 292

El ADLAN, 294

El GATCPAC y la renovación arquitectónica, 296

Exposiciones y salones de los años 30, 301

La segunda vanguardia, 303

Los componentes del «Dau al Set», 307

La revista «Dau al Set», 308

Otros informalistas, 309

Los Salones de Octubre, 310

Otros grupos y formaciones, 311

Los escultores, 313

La nueva escultura, 315

La vanguardia arquitectónica, 316

Abstracción geométrica y cinetismo, 318

Los pintores figurativos, 320

Pintores de la segunda vanguardia, 325

La generación joven, 326

El diseño industrial, 327

Diseño gráfico y fotografía, 328

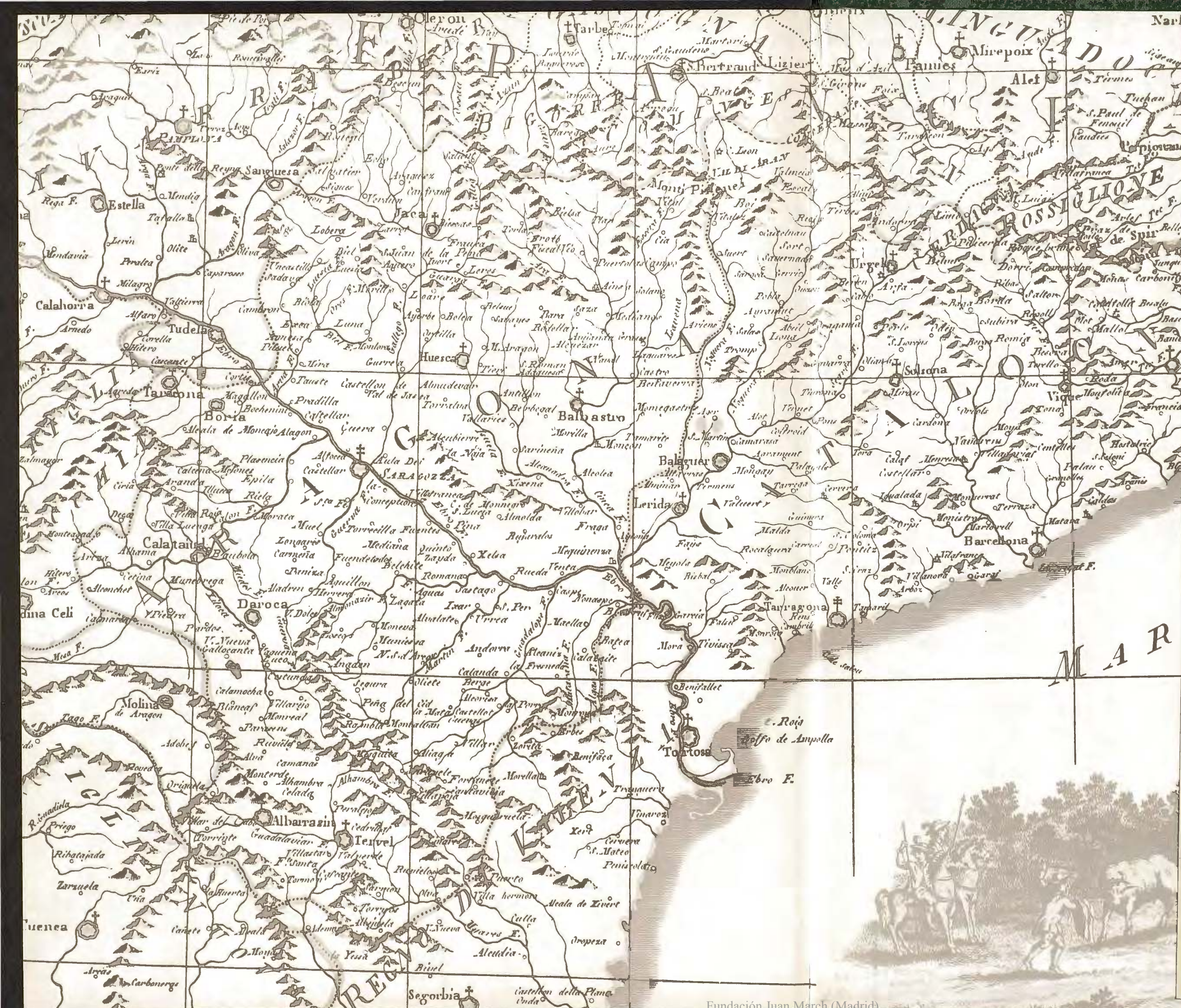
Las artesanías, 328

El arte último, 329

Un siglo de continuo cambio, 329

La presente edición de
CATALUÑA II
de la colección
TIERRAS DE ESPAÑA

se terminó de imprimir en la industria gráfica
Heraclio Fournier, S. A., de Vitoria,
el 30 de noviembre de 1978



En este segundo y último volumen dedicado a CATALUÑA han colaborado siete especialistas:

Martí de Riquer, catedrático de Historia de las Literaturas Románicas en la Universidad de Barcelona, presidente de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona y numerario de la Real Academia Española. Es autor de diversos libros y trabajos sobre literatura medieval.

Guillem Díaz-Plaja, catedrático universitario, numerario de la Real Academia Española. Ha publicado una extensa obra — más de doscientos títulos — que intenta ser un puente de relación entre su país de origen, Cataluña, y el resto de la cultura hispánica.

Joan Ainaud de Lasarte, director de los Museos de Arte de Barcelona, presidente del Institut d'Estudis Catalans, numerario de las Reales Academias de Buenas Letras y de Bellas Artes de San Jorge y profesor de la Universidad de Barcelona. Es autor de numerosos trabajos sobre temas de historia y de arte, especialmente pintura románica y gótica y cerámica hispánica.

Enric Jardí, tratadista de Arte. Además de haber publicado obras jurídicas e históricas, es autor de diversas monografías sobre artistas catalanes y de estudios sobre temas del arte catalán de los siglos XIX y XX.

Alexandre Cirici, profesor de Sociología del Arte en la Universidad de Barcelona, miembro del Institut d'Estudis Catalans, presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y vicepresidente de la Fundación Miró. Ha publicado numerosos libros sobre temas del arte del siglo XX, y sobre planteamientos sociológicos y semióticos para el estudio de la comunicación visual.

Francesc Fontbona, historiador del Arte. Ha centrado sus investigaciones en el arte catalán de los períodos modernista y «noucentista», colaborando a estos efectos en diversas publicaciones especializadas.

Daniel Giralt-Miracle, profesor de la Universidad de Barcelona y director de la revista «Batik». Es autor de varias monografías sobre artistas actuales y de ensayos sobre las tendencias del arte moderno y su problemática sociocultural.

