

J. F. RAFOLS  
EL ARTE MODERNISTA EN BARCELONA

J. F. RAFOLS

# EL ARTE MODERNISTA EN BARCELONA



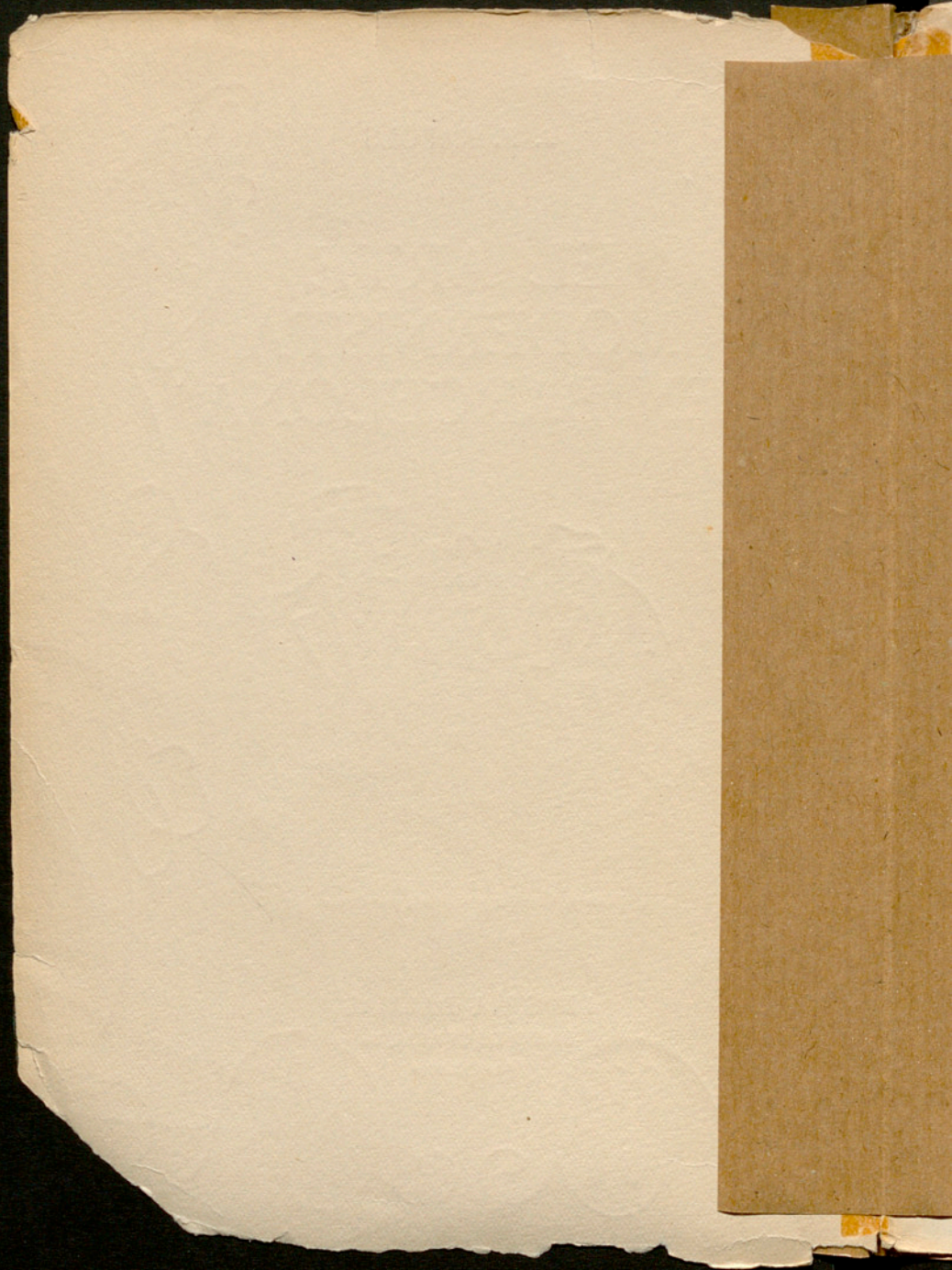
Casas, Casellas y Rusiñol, por Casas

LIBRERIA DALMAU

PASEO DE GRACIA, 8o

BARCELONA







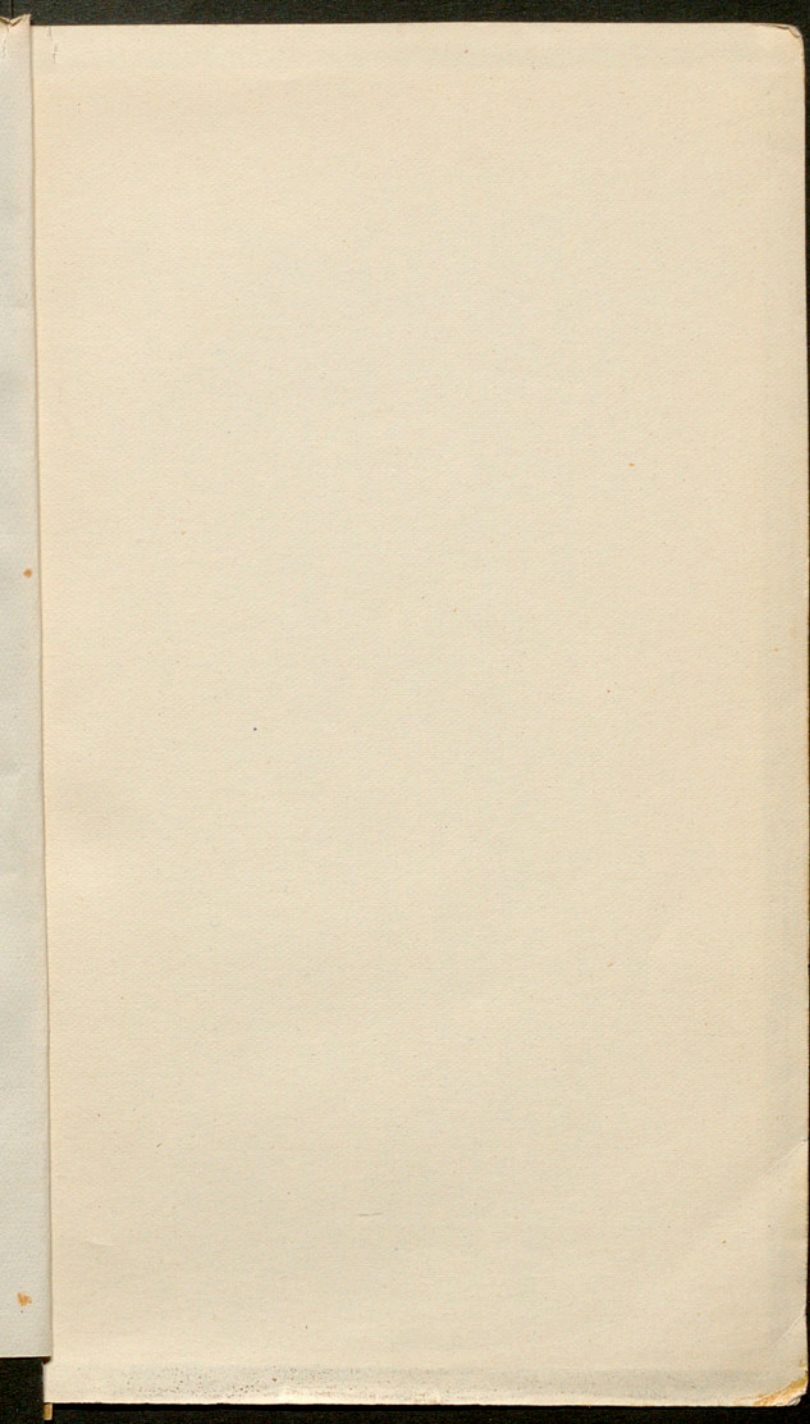
INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPANICO

Mayo 1966



DEPARTMENT OF THE INTERIOR  
BUREAU OF LAND MANAGEMENT











J. E. RAPOLS

EL ARTE  
MODERNISTA  
EN BARCELONA

EL ARTE MODERNISTA EN BARCELONA

LIBRERIA DAIWAU

CARRER DE SERRA 25

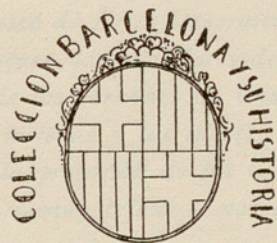
BARCELONA

ELI LASH MOOREHEAD IN BARCELONA



J. F. RAFOLS

EL ARTE  
MODERNISTA  
EN BARCELONA



INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

LIBRERIA DALMAU

PASEO DE GRACIA 80

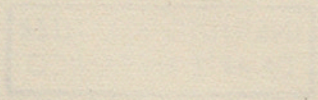
BARCELONA

1943

J. F. RAFOUS

De esta edición se han tirado cuatro ejemplares en  
papel de hilo extra A, B, C, D, fuera de comercio;  
veintidós ejemplares en papel de hilo extra, numerados  
de 1 a 22 y firmados por el autor y dos mil  
ejemplares en papel alisado.

ES PROPIEDAD



LIBRERIA DALMAU  
PASO DE GRACIA  
BARCELONA  
1913



A ROSENDO PARTAGAS Y LLUCH

*A pocos como a usted puede despertar este libro más claras resonancias: resonancias de lo vivido, de lo soñado, y de lo semivivido y semisoñado por la imaginación infantil.*

*Cuando usted y yo éramos niños nos deslumbraba el viejo Museo de Artes Decorativas formado por Pellicer y Sanpere, la Sala Parés de los cementerios de Urgell y de los carbones de Casas, los «Quatre Gats» de las melenas y los títeres, el dulce refugio suburense de la procesión de los Grecos.*

*Todo ello —muy lejano— nos hechiza todavía.*

J. F. R.

## A ROSENDO BARTAGAS Y LINCH

A pocos meses de haber publicado este libro  
me he dado cuenta de que he escrito de lo bueno, de  
lo bonito, y de lo interesante y variado por la  
imaginación infantil.

Cuando nací y yo tantas veces me he  
dado cuenta de que he escrito de lo bueno, de  
lo bonito, y de lo interesante y variado por la  
imaginación infantil. Y de lo interesante y  
variado por la imaginación infantil. Y de lo  
interesante y variado por la imaginación infantil.

J. F. K.



## SUMARIO

- LA POST-EXPOSICION DEL 88: Nuevo urbanismo. La juventud de Gaudí. Román Ribera.
- APRENDIZAJE EN PARIS: Roma y París. La crítica de Yxart. La posición inicial de Rusiñol.
- RUSIÑOL Y UTRILLO: Montmartre y el *Moulin de la Galette*. «La Vanguardia» de Sánchez Ortiz. *El Quai Bourbon*.
- RAMON CASAS, PINTOR Y DIBUJANTE: Las notas grises de París. Las costumbres de Barcelona. La larga serie de retratos.
- PANORAMA DE LA EPOCA: Nihilismo ideológico y anarquismo de acción. El proceso de Montjuich. Revisionismo.
- POSICION DE LA CRITICA LITERARIA: Ocaso del naturalismo. Decadentes y simbolistas. El sentido del misterio.
- POSICION DE LA CRITICA ARTISTICA: Casellas. El hechizo de París. Juan Erull, iconoclasta.
- SITGES Y EL «CAU FERRAT»: La costa de oro. Las fiestas modernistas. El monumento al Greco.

EL SIMBOLISMO EN LA PINTURA Y EL DIBUJO: Rusiñol en Italia. Sebastián Junyent. El mundo artificial de Anglada.

JUAN LLIMONA Y EL CIRCULO DE SAN LUCAS: Arte apostólico. El humanismo de Baixeras. Insinuaciones de Riquer.

NONELL, CANALS Y «ELS QUATRE GATS»: Pere Romeu, *cabaretier*. Las calidades pictóricas El dibujante Opisso.

CONTACTOS CON NO CATALANES: Zuloaga, amigo de Rusiñol. Regoyco en Barcelona. Picasso adolescente.

DISECCION DEL MODERNISMO: Un clima melancólico. Haces de nervios. «Ideal sin ideal».

LOS ESCULTORES: Reynés, Blay y Llimona. «Los degenerados» de Mani. El fermento modernista de Gargallo.

LOS DECORADORES Y LOS ARQUITECTOS: El maestrazgo de Pascó. Gótico floreado de modernismo. Sagnier y Gaudí.



INSTITUTO ARQUITECTONICO

## LA POST-EXPOSICION DEL 88

Averiguar qué unidad tuvo la época del arte catalán llamada «modernista», los años que podrían situarse entre las primeras exposiciones de Rusiñol y Casas en la Sala Parés y la muerte de Nonell, es cosa tentadora para quienes entramos en las preocupaciones artísticas algo más tarde que aquellos tiempos. Es hora de esclarecer la importancia que puede darse, mirándolo de algo lejos, al «modernismo» artístico; fijar la conexión que hubo entre las obras coetáneas de autores adscritos a corrientes casi contradictorias; averiguar qué soporte le dieron los literatos y cómo lo acogió la crítica.

Es en la Exposición Universal de 1888 y el ambiente que se formara en torno suyo donde precisaría descubrir los comienzos de lo que dentro del arte plástico constituye el fundamento del «modernismo», el amor al tema simple, a menudo profundamente humano, en la pintura y la escultura de representación directa; el nervioso exorno naturalista, y en algunos casos estructura viva, de las disciplinas decorativas renacientes.

El alcalde Rius y Taulet dió a Barcelona un vigoroso empuje ciudadano al realizar en 1888 la Exposición Universal en la forma como ya, para 1885, concibióla Serrano de Casanova. Años antes el Parque de la Ciudadela había sido urbanizado; la traza de sus jardines es obra de un hábil jardinero, Ramón Oliva; puede decirse que los mejores ornamentos de tal parque son obra de Gaudí (1), si se recuerda que entre lo que este arquitecto (entonces todavía estudiante) proyectó, a las órdenes del maestro de obras José Fontserè, figuran la cascada monumental — imitación de la del parque de Marsella, como induce a creerlo la fotografía amariellnta que Gaudí conservaba entre sus papeles —, las rejas y los pedestales que en las portadas del Parque sirven de valientes soportes a los grupos simbólicos de los Vallmitjana, y la balaustrada que rodea la glorieta de Aribau, de una pletórica riqueza en los cuerpos decorativos — de parabólico lomo —, con grandes cabezas leoninas, en ambos lados, sosteniendo ramajes. El proyecto global de la Exposición fué dirigido por Elías Rogent (2) y en ella laboraron arquitectos como Domènech y Montaner (3), Gallissà (4), Francisco Rogent (5), Fernando Romeu (6) y José Font (7), que alcanzan prestigio principalmente en la época del «modernismo».

Como un preludio del exorno naturalista, lleno de vida, que vemos en la mejor decoración del período artístico catalán del «modernismo», puede considerarse otra faceta decorativa — superabun-



dante — bien que meditada — que caracteriza determinados proyectos de Gaudí anteriores a la Exposición del 88, donde toda reminiscencia de los estilos históricos es superada por una fastuosidad rítmica y simbólica: los proyectos, que llegaron a realizarse, de la casa Vicens en la calle de las Carolinas, en Barcelona, y de los faroles, recios y sobrios, de la barcelonesa plaza Real y de la Barceloneta. Dicha casa manifiesta la atracción sentida por Gaudí hacia el arte mudéjar al tratar muchos de los motivos ornamentales: con un sentido de ordenamiento alcanzado sólo por rectas, con una gaya melodía de arabesco obtenida mediante los floreados azulejos que exornan abundantemente sobre todo la parte superior, con fajas horizontales de mampostería terminadas lateralmente en octógonos, con la franca aparición del conducto de humos en la parte central de la fachada, con aquellas aplicaciones cerámicas con hiedras y fresas que hay en los entrevigados del comedor y los dormitorios del piso alto — aplicaciones que parecen revelar un atavismo robbiano y son obra del escultor Antonio Riba (8) —, con unas acabadas figurillas muy de la época en las enjutas de la parábola — conseguida por el avance de las hiladas de ladrillo — en la cascada del patio, frente al edificio, éste actualmente restaurado con poco acierto; y los faroles antedichos han sido los únicos encargos hechos a Gaudí por el Municipio de Barcelona. Otros proyectos gaudinianos jamás puestos en obra son igualmente asignables a la tenden-



cia ornamental de superabundancia de elementos que obedecía a un criterio compositivo de una independencia personal destacadísima, entre los cuales sobresalió el de la iluminación eléctrica de la «Muralla de Mar» de Barcelona, proyecto con grandes farolas ostentando inscripciones conmemorativas de las glorias catalanas, presentado por Gaudí y el ingeniero Serramalera al Ayuntamiento de la ciudad en 1880. Ocho años antes de la Exposición Universal, Gaudí había impulsado un decorativismo entre floral y geométrico y no de composición tan sólo plana, un decorativismo corpóreo. Gaudí adelantándose al composicionismo clasicista de su tiempo y sin sentir afecto por la decoración a base de estilos difícilmente adaptables — por ejemplo, el «neo-egipcio» del arquitecto Vilaseca (9) — fué, ya en el momento de terminar la carrera, un admirable precursor del arte decorativo que Pascó (10) y Pellicer (11) más tarde expandirían mediante la enseñanza y mediante la obra propia.

También la Exposición Universal de Barcelona del año 88 toma un papel capital en las artes estrictamente representativas. La pintura llamada «de historia» es el más popular atractivo dentro del grupo español de su sección de Bellas Artes, y en este aspecto fueron principalmente celebradas las obras de Muñoz Degrain, de Sánchez Barbudo y de Martínez Cubells; pero el propio tiempo ofrecía un conjunto de novedades: el misterio creado entre tinieblas que es «El lago Nemi», una de las obras de



mayor importancia dentro el período juvenil de Mas y Fondevila (12); la humanidad campesina o casera de Baixeras (13) y de Llimona (14); el paisaje de fresco naturalismo de Vayreda (15), el «primer» Rusiñol (16), Meifrèn (17) y (relativamente) Pinós (18); y la pintura «de género» («Escuela de París») de entonces de Román Ribera (19), ésta nueva relativamente, pero ya en pleno prestigio.

De un modo análogo a como Gaudí fué un precursor en relación con el arte decorativo, Román Ribera lo fué en cuanto se refiere a temas y a sentido compositivo de cuadros de caballete. Román Ribera, ya en la sala española de la Exposición Universal de París de 1878, presentaba tres evocaciones de la vida urbana: «El café-concert», «El café ambulante» y «La vendedora de gallinas», separadas relativamente de la temática fortuniana, que tan brillantes éxitos había alcanzado, y separadas en absoluto de las severas y a menudo agrias coloraciones de los temas de historia. Nada se percibe en tales cuadros de sobreexcitación visual, nada tampoco de fárrago de tonos: pintura sincera es esta pintura juvenil de Román Ribera, preocupada únicamente de decir la verdad con hábil y viva pincelada, con una elegancia propia que, después, fué evolucionando dentro el temperamento del artista y que en «La salida del baile», expuesta en Barcelona en 1888, llegó a un punto culminante.





## APRENDIZAJE EN PARIS

Román Ribera había hecho su aprendizaje en París o mejor, su segundo aprendizaje, después del de Roma. En este artista se aúnan las dos orientaciones corrientes en aquella época para ampliar la formación. En arte, más que un deseo de ir a Roma, los catalanes entonces sentían el deseo de estudiar en la capital de Francia. Y a menudo su comprensión inclinóse con vehemencia por el carácter pictórico de rica humanidad o por la pintura al aire libre. No fué Román Ribera el único en sentir sobre todo la primera de estas dos tendencias; fué, sí, de ella una personalidad muy representativa, aunque su posición posterior — al volver a Barcelona — pueda parecer contradictoria. Por otra parte, invistióle la aureola de sus notables éxitos parisinos. José Ixart (20), escritor de enlace entre los gustos literarios del 88 y los del «modernismo», supo presentar suscitadamente el ambiente pictórico de París en los días en que llamaron la atención las mentadas escenas de costumbres que expuso Ribera. Anota Ixart en «La Ilus-

tración Artística» del 21 de diciembre de 1891: «No era todavía el público quien admirase en el *Salon* del año a Bastien Lepage, ni en las secciones de pintura de la Exposición Universal a Israels, a Menzel, a los paisajistas y pintores de escenas íntimas, de Holanda, Inglaterra y Suecia. Entre los de Francia estaban, en los mejores días de su reputación, Laurens, Breton y Bonnat, que exhibía su célebre «Cristo»; de los belgas eran los más famosos Mappers, Stevens y De Vriendt; de los ingleses, Millais y Alma Tadema con sus arqueologías. La mayoría de los espectadores acudía a contemplar cuatro grandes cuadros: «Las antorchas vivas», de Siezmirádzky; «La entrada de Carlos V», de Markart; el «Milton», de Munkaczy, y «Juana la Loca», de Pradilla. Este último cuadro triunfaba en la sección española a competencia con la incompleta colección de Fortuny que ocupaba el testero. Tras el deslumbramiento producido por el sol de Fortuny, polarizado y deramado sobre la tela, subvirtiendo — decían — todo principio de unidad, la primera obra de Pradilla fomentó la esperanza de una reacción hacia al gran pintura, como resultado de la fundación de nuestra Academia de Roma.»

Habían transcurrido cuatro años desde la muerte de Fortuny; igual tiempo había pasado desde que en París expuso la *Société anonyme des Artistes peintres, sculpteurs et graveurs*, en cuya exposición tomó nombre el «impresionismo». Es comprensible que este hecho de un carácter tan extraoficial, tan



antioficial, comúnmente no contara; no es de extrañar que Yxart no lo mencione.

Después de la gloria de Mariano Fortuny (21), debe considerarse también como un éxito del arte catalán en París la digna joven pintura de Román Ribera, conexión de la agradabilidad costumbrista con algo más esencial: un auténtico sentido humano que en ella resplandecía. Otro paso hacia la simplificación de la técnica, a menudo aromada de fina y enseñadora nostalgia, y ya nos hallamos en un período capital de la influencia de París en nuestro arte pictórico: Santiago Rusiñol y Ramón Casas (22) son las dos personalidades que mejor lo encarnan.

Santiago Rusiñol, a falta de un verdadero patetismo en su vida burguesa, quiso simular una existencia accidentada, con episodios que le vinieran a gusto. En su activo tenía la constancia en el trabajo: desde hacia 1902 en el trabajo fácil, pero en años precedentes también realizó una labor metódica y relativamente abnegada. Su personalidad es suficientemente rica y compleja, sin embargo, para que sea recordada con atención al hablar del «modernismo».

No es muy conmovedora la breve oposición del fabricante de hilados y tejidos que fué su abuelo paterno a la actividad pictórica de Santiago Rusiñol. Este supo explotarla, aquella oposición; quería recogerla con un sentimentalismo casi pueril, de buena fe en los comienzos y después forzando lamentablemente su parte pintoresca. Y, no obstante,



¿cómo hubiera podido luchar el carácter de artista de Santiago Rusiñol sin la prudencia para el ahorro que distinguió a su abuelo?

En elogio del nieto del *senyor Esteve*, nombre bajo el cual el escritor lleva al libro y a la escena la contrafigura del anciano fabricante, mencionamos anteriormente su laboriosidad. Pocos serían los años del Rusiñol sujeto al trabajo de escritorio, y aun, al anochecer, él iba a dibujar, al taller de Moragas (23) en un principio, al «Centro de Acuarelistas» luego; serían pocos tales años, pues en 1880, a los diecinueve de su vida, comienza a exponer en Barcelona, cultivando (según *La Renaixença*) la «pintura realista»; este mismo año da una lectura de sus impresiones de viaje a Ribas, Ripoll y San Juan de las Abadesas; en mayo de 1882 publica dibujos en la revista *L'Avenç*; en febrero de 1883 toma parte en una exposición colectiva del Ateneo, y hacia 1884 ya expone en la barcelonesa Sala Parés con Casas y Clarassó (24).

Nada aparece ni en la pintura más antigua ni en los más antiguos dibujos de Santiago Rusiñol que permita considerarlos como a buenos precedentes del estado espiritual que caracteriza globalmente el «modernismo». Pintura minuciosa, con frecuencia «realista» en el sentido de significación que pudiéramos llamar material del término; con frecuencia dando a conocer la poca destreza de quien, en sus comienzos, cultivó la pintura como aficionado, sin la ordenación de disciplinas; traduciendo incluso,



con hábil pincelada, el jugoso verde del paisaje que quiso cordialmente transcribir en sus permanencias en Olot. La evolución de su obra, Rusiñol debía iniciarla al conocer París. ,





## RUSIÑOL Y UTRILLO

Sobre las juveniles permanencias de Rusiñol en París, acicate de un nuevo aspecto de la pintura catalana, se han escrito abundantes comentarios. El propio Rusiñol, cínicamente, habla de ellas como sigue: «Tenía veintiséis años y hacía uno y medio que me había casado cuando marché a París, dispuesto a hacer algo de bohemia antes de que se acabara mi primera juventud y hubiera de centrar la cabeza como marido juicioso y serio. Lo primero que hice al llegar fué instalarme en un hotel a la ladera de Montmartre llamado *Hôtel Clichy*. La portera de aquella casa era el tipo de portera parisina auténtica. Nosotros no queríamos que se metiera en nuestra vida privada, pero ella, en su testarudez, velaba de tal modo por nuestra moral, protegiéndonos como una madre, que esquivaba todas las visitas que le parecían peligrosas por nuestra salud y por nuestra conducta, especialmente si las visitas eran de muchachas alegres. Estuve poco allí, naturalmente...»

— Cuando en el párrafo anterior Rusiñol súbitamente dice «nosotros», es que ya no habla sólo de sí



mismo ; se referirá conjuntamente a sus tres compañeros de primera hora en la vida de relativa bohemia parisina que emprendió: al corresponsal de «La Vanguardia» de entonces, Miguel Utrillo (25); al escultor Enrique Clarassó; y al pobre Ramón Canudas (26), hombre de muy escasa resistencia económica a pesar de su habilidad de grabador en boj, autor, como tal, de numerosas transcripciones de dibujos de Daniel Urrabieta Vierge.

Después los cuatro compañeros alquilaron un inmueble en la calle de *l'Orient*, 14 bis; seguidamente, Rusiñol se instala en el *Moulin de la Galette*, de Montmartre, con Miguel Utrillo y Ramón Casas.

De Miguel Utrillo no sabríamos decir si fuera mejor situarlo entre los historiadores y críticos de arte, entre los periodistas o entre los organizadores de actos y empresas de capital carácter artístico: ocupóse de todo esto y de otras cosas a lo largo de su vida, con una peculiar inteligencia que disfrutaba desviando las cuestiones que los interlocutores le planteaban haciendo escurrir, por ejemplo, argumentaciones que se presentaran en el terreno artístico hacia las determinantes geográficas, o bien la diatriba contra determinada posición de política contingente hacia la síntesis, que él considerase apropiada, de lejanos períodos históricos. En sus últimos tiempos (que fué cuando nosotros le tratamos), complaciase en llevar a cualquier tema la experiencia y la ciencia de un cúmulo de años y en obstinarse a no querer salir de una plena y ágil madurez intelectual y física.



Todo un ambiente artístico catalán de los tres últimos quinquenios del siglo XIX y de la primera década del siglo actual gira en torno de Miguel Utrillo. Tanto si vivía en Barcelona como si de nuestra ciudad estaba lejos, era él el principal coordinador de los anhelos barceloneses estrictamente artísticos y de los que comporta la invasión de la literatura en la esfera de las artes plásticas. De los campos de la política estuvo alejado, si bien íntimamente sintió a este respecto apasionadas simpatías; así pudo cooperar, moviéndose en los planos de sus actividades numerosísimas, en situaciones políticas diversas.

Utrillo era, en 1890, uno de los más activos colaboradores de aquella lejana «Vanguardia» dirigida por Sánchez Ortiz (27); fué él quien en sus cartas desde la capital de Francia informaba a los curiosos barceloneses de la época, tanto de los *faits divers* más dignos de atención como de las culminantes novedades artísticas parisinas.

La permanencia de Miguel Utrillo con Rusiñol y Casas en la cumbre de Montmartre queda descrita con buen humor en un libro del primero de estos sus dos amigos: en el libro titulado «Desde el molino». Pasada ya la primera etapa, en la actividad artística de Miguel Utrillo, que se enlazaba con la Exposición Universal de Barcelona, se establece entre los tres compañeros una amistad de taller, una de aquellas amistades que tienen una enorme riqueza de facetas como no pueden soñar quienes no sepan lo que sea un estudio de artistas. Rusiñol debió creer en-



tonces, al pie de la letra, que el taller del pintor es un nuevo y muy espiritual hogar. Y de tal modo fué cómo Santiago Rusiñol, en aquellos años 1889-1895, de largas y frecuentes permanencias en París, dió la flor y nata de su pintura. Avanzó grandemente en lo tocante a la forma; pero, sobre todo, envolvió esta su pintura de algo melancólicamente misterioso, comunicado por una concentración espiritual. Fué especialmente del «simbolismo literario» que Rusiñol sintió la resonancia: primero en el realismo de la pintura de género y quizás en el retrato; después, manifiesta y efímeramente, en alguna composición decorativa. No obstante, he ahí lo que escribía en relación con el «impresionismo», en «La Vanguardia»—donde colaboraba con frecuencia—, el 21 de agosto de 1892: «Los que como Bastien Lepage y otros artistas de su escuela han querido imponerse la corrección como a lema, se han podido convencer que si ésta puede aprenderse, en cambio a sus cuadros les falta ese algo del natural que no se detiene nunca y que pasa por el aire como un sueño para escarnio y tormento del artista. Tan así lo han comprendido Claudio Monet en el paisaje y Degas en la figura, que de ahí ha nacido el impresionismo que no busca más que detener sensaciones. Su escuela es fijar sobre la tela esas íntimas sutilezas que se expresan en el aire del dibujo, en la esencia del color, en el carácter de la forma misma, en el alma de esa verdad tan buscada, en ese vago no sé qué que corre en el firmamento traducido en intraducibles colores.»



Con Casas — el pintor que, por su importancia, obliga a un comentario detenido —, Rusiñol trabajó incansablemente en París. Perfeccionó el dibujo — exangüe en el torneamiento, antes—con su asistencia a la Academia Gervex, de la Avenida Clichy, academia donde corregían Carrière y Puvis de Chavannes; amó en un principio el banal tema y amó después principalmente el tema de sugerencias literarias que en 1889 ya atisba en el retrato de Luis Quer (28); pero que no le atraerá insistentemente sino hasta la última época de su permanencia en París, cuando con los pintores Uranga (29) y Zuloaga (30) y el periodista Jordà (31) vive en el *Quai Bourbon*, en la isla San Luis, durante los años 94 y 95.

Tarea intensa es la que realizó en París Santiago Rusiñol, y que dejó un sedimento en los años posteriores de su obra pictórica. Por encima de su antiguo detallismo sobresalen sus bien valorados interiores: el del joven perezosamente echado en la cama y la muchacha de traje oscuro en primer término, o bien otro con una pareja después de pelearse permaneciendo «él»—con el rostro envuelto de luz—distráido ante la dulce lontananza del agrisado Montmartre; o la tela del «molino» que aparece como fondo del patio de faroles y caballitos — uno de éstos cabalgado por una chica de carmínea indumentaria, quizá la misma *Madeleine* entre esquiva y melancólica de una pintura de Casas.





## RAMON CASAS, PINTOR Y DIBUJANTE

Ramón Casas, el compañero de Rusiñol y Utrillo en el *Moulin de la Galette*, comenzó su trayectoria en el taller de Juan Vicens (32), decorador y asimismo retratista notable, en Barcelona. Luego marchó a París, donde con su primo, el médico Carbó, instalóse en un hotel estudiantil. Sólo tenía dieciséis años cuando en casa de quien fué su maestro, Carolus Duran, pintó un autorretrato con traje andaluz, de una desenvoltura de trazo muy notable, que fué admitido en el *Salon* de la Sociedad de Artistas Franceses, donde él se presentó con el mismo indumento del retrato. En París traba amistad con Maurice Lobre (33) y ambos artistas se marchan a Madrid, donde viven cuatro meses. Entonces Casas realiza una gran composición que figura el movimiento alrededor de la plaza, una tarde de corrida de toros; obra de fuga extremadamente naturalista, casi fotográfica. Casas vuelve a París y asiste a la mentada Academia Gervex, íntima con el pintor Barrau (34); más tarde con Rusiñol y con Zuloaga. Es de vida ordenada, no acostumbra a trasnochar y sus afi-



ciones deportivas son conocidas más que su arte finamente gris, que muchas veces comenta temas del *Moulin de la Galette*, donde, como dijimos, con Rusiñol vivía. El característico molino del baile montmartrés unas veces lo pintaba en su nieblosa soledad, en otras ocasiones con un primer término donde aparezca alguna figura, como es el caso del *Plein air*, que forma parte del Museo de Arte Moderno de Barcelona, cuadro en el cual vemos sentada una joven atisbada sobriamente, tomando un refrigerio en una mesita cubierta con blancos manteles, y en lontananza el sombrero de copa y la silueta de Erik Satie (35), por Casas en otra tela detenidamente retratado, obras ambas que denotan que entre pintor y músico hubo buena camaradería, relatada, por otra parte, en una de las cartas que Rusiñol envió en 1890-91 a «La Vanguardia», bajo el título global «Desde el molino».

El objetivismo franco y preciso de Ramón Casas se manifiesta elocuentemente en la tela ya aludida al hablar de Rusiñol, la *Madeleine* montmartrense, figura femenina situada en el rectángulo de la tela con espontaneidad cautivadora; chica vestida con blusa carmesí, rondamesas parisina, de la cual, con inolvidable decisión, la segura pincelada de Ramón Casas fijó las facciones que ni la melancolía que arranca del fondo del alma ha esfumado, como quedan entre nieblas cabaretenses las demás figuras, sólo apuntadas en las lejanías del cuadro. Bien valorada como ésta, y con un juego sutil de contra-



luz es otra obra de Ramón Casas donde el retrato de una joven hermana del autor destaca a primer término de una terraza barcelonesa, recordando todavía la gama gris de Montmartre.

Los años 1890 y 1891 son de acaloradas discusiones relativamente a las pinturas que Rusiñol y Casas—por entonces residentes del *Moulin de la Gallette*—enviaban para dar a conocer en Barcelona, en la Sala Parés; son los años del sorprendente contraste entre sus obras y el ambiente, todavía *pony-pier*, que dominaba en las exposiciones barcelonesas, cuando en la Escuela oficial de Bellas Artes la inmediata promoción de famosos artistas catalanes realizaba sus estudios; y desde entonces avanza la popularidad que Ramón Casas (entre discusiones al comienzo, y con llaneza luego), fué adquiriendo mediante su obra, notable en dos aspectos, en uno de los cuales, fundiéndose la pintura en el ambiente, los grises consiguen tibia vida en los interiores henchidos de una emoción captada en el aire, que pasa a ser como un personaje importante; en el otro aspecto, el ambiente semeja vencido por la crudeza de los colores y la mayor vistosidad objetiva.

Cuando Ramón Casas dió término a su aprendizaje parisino y se instaló en Barcelona, dedicóse con frecuencia a desarrollar temas de mayor complejidad compositiva; expresó el clima fatídico de la última pena (en la obra que en Madrid posee el Museo de Arte Moderno) o el pasatiempo del *Ball de tarda* que reunía a los tenderos y el blanco vuelo de las fal-



das de las muchachas, vivo recuerdo característico de cómo se divertían en los días festivos por la tarde, hacia el 96, los jóvenes menestrales de Barcelona.

«La procesión de Santa María del Mar» marca de nuevo, dentro la obra de Ramón Casas, uno de aquellos sus instantes equívocos, tránsito de una realidad sugeridora a una realidad fotográfica. Algo de esto pudiera apreciarse en el referido *Ball de tarda* si la dominguera mancha nivea y el crepuscular chillido de la vela cobertora del patio, y aún otros detalles, de la mentada falla no consiguieran distraer. Aquí, en «La procesión», el corte es del carácter fotográfico de aquellos que a Degas daba el kodak; el color, por otra parte no es suficientemente evocativo de calidades: los damascos recuerdan el papel. Notable además esta obra, de una manera especial, por la bien unida factura de su conjunto, viene a ser como la primera reposición del tema de las grandes escenas de calle, comenzado por el autor con «Los alrededores de la plaza de toros de Madrid un día de corrida» y que no terminará hasta sus dos versiones de «La carga». Seguidamente, Casas se dedica sobre todo al retrato, especialidad pictórica dentro de la cual recibió muchos encargos en particular a comienzos del siglo XX. El Museo de Arte Moderno de nuestra ciudad posee dos retratos obra de Casas, que figuraron en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona de 1907, recientemente ejecutados en aquella fecha y que señalan un momento magistral: los de Alfonso XIII y



de la dama en pie, con blanca túnica. Más tarde muy a menudo la obra pictórica de Casas se resiente de una falta de renovación y de inspiración que, sin embargo, nunca llegó a borrar sus dos principales virtudes pictóricas: la retina segura — a veces excesivamente segura — y la diestra pincelada.

Tanto como en el terreno de la pintura, Ramón Casas fué notable como dibujante: de una parte, con pequeños croquis de hábil trazo y de otra, con más insistidos grandes dibujos al carbón. De ambos aspectos presenta nutridas series el Museo de Arte Moderno de Barcelona, series que reflejan las diversas facetas que en el estilo, por sus dibujos, ofreció Ramón Casas. Cronológicamente, el conjunto de croquis empieza con un dibujo de factura juvenil, apunte al lápiz conté, de gitano, firmado en 1884 en Granada. En aquella época, Casas sujetábase al sistema del claroscuro escolar; tanto por los toques del lápiz como por el asunto, podríamos señalar una cierta aproximación a la obra de Fortuny; aparecen ya, en este dibujo, líneas que se entrecruzan afanosas para marcar bien el contorno, desentendiéndose a veces del acariciamiento que es propio de las curvas; particularidad ésta que a menudo se nota en las obras de Casas a lo largo de su vida laboriosa.

En el movimiento de la pluma, Ramón Casas halló un estilo apropiado a su grafía simple. Nos referimos a las ilustraciones de los artículos de Rusiñol, publicados a partir de 1889 en «La Vanguardia» durante la dirección de Sánchez Ortiz, a las



de otros trabajos del propio amigo suyo, insertos en *L'Avenç*, y a las de la serie de cartas remitidas también por Rusiñol y reunidas en el pequeño tomo «Desde el molino»; la colección conservada en el museo barcelonés contiene buenos ejemplares de estas series de dibujos. Cuando Ramón Casas se abandonaba a su notable destreza, sujeto de otra parte a las condiciones impuestas por la fácil reproducción en el papel de periódico, veíase obligado a hacer de pura línea los croquis ilustrativos y esta limitación le forzaba a valerse de la pluma. De toda la listeza en sombrear, de las finezas de matiz y del débil trazo, fué preciso prescindir en las cartas enviadas «desde el molino»; obtienen en cambio las ilustraciones de estas cartas, en los mejores momentos, la acuidad de grafía de las pequeñas obras de Forain joven, con las cuales tienen parentesco más que con las de Ibels, más que con las de Toulouse Lautrec, más que con las de Steinlen.

Si Ramón Casas en determinados dibujos llega a alcanzar un carácter más o menos caricaturesco es en el mismo sentido que, dentro del humorismo, moviase Forain. Fué la leyenda, en los dibujos de Forain, lo que chorreaba humorismo. Él, en todo momento, supo mantener la concisión cortante de la línea realista. Y precisamente el hecho de ser esta línea de los dibujos más antiguos de Forain tan incisiva, marca un punto de desacuerdo con los de Casas, con frecuencia descuidados en algunos deta-



lles, aunque señalen, incluso en pleno abandono, el perímetro corpóreo.

El espíritu caricaturesco de Casas reaparece, debilitado en precisión, en el *Pèl & Ploma*, amparándose en los procedimientos del aguatinta, de la acuarela, e incluso en la picosidad de superficies por medio del pulverizador. En este otro aspecto, sus dibujos a veces lo que manifiestan es un tono de caricatura sin el auténtico sentido de lo grotesco, cuando, en su olvido del seguro trazo de Forain el autor busca la vis cómica entre su peculiar sombreado al pincel, como al lápiz conté o al carboncillo.

Si al comenzar la última década del siglo XIX las exposiciones que celebraba anualmente Ramón Casas eran tan sólo o sobre todo de pinturas, en 1899 (primer año de la revista *Pèl & Ploma*, fundada por él y su amigo Utrillo) los dibujos y las pinturas se entremezclan en su gran exposición en la Sala Parés. En esta revista *Pèl & Ploma* fué reproducida una parte de los mejores dibujos de Casas. A gran tamaño, aparece el recuerdo del insulso Carnaval barcelonés (al carboncillo movido en plano, con gruesas líneas y realces de color verde y rosa) o de *Els Tres Toms* (TOMàs, TOMaset i TOMasó), a golpe enérgico y de juego de curvas muy seguro; o de la dama con sombrero y en profundo *spleen*. Vemos también en *Pèl & Ploma* el trazo enérgico y casi fotográfico de la *troupe de la roulotte* o los rasgos característicos del vendedor de pavos que a primer plano destaca ante lejana or-



la confusa de multitudes, enlace de relaciones entre dos términos que corrientemente Casas no atendía. Demuestran una gran seguridad tales obras, seguridad bien manifiesta por el golpe jamás indeciso del carboncillo, a menudo a plena fuerza. Otras veces, si el tema lo requiere, Ramón Casas debió mover la barrita con dulce parsimonia al objeto de expresar la curvatura en el aire de los pelos en remolino sobre la nuca de mujer, las suaves ondulaciones de los pliegues de unas faldas o de la blanca cortina de glacé o del velo de una niña—su sobrina—en traje de primera comunión, como es el caso del dibujo que en facsímil fué repartido a los suscriptores de *Pèl & Ploma*.

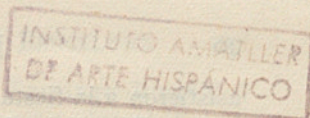
La retina segurísima de Casas fué poco a poco aficionándose al dibujo de retratos y de ahí nace la numerosa colección iconográfica, en cuya primera etapa el autor se valía de trazo enérgico para indicar la calidad de ropajes enhiestos, y valíase de trazo suave para indicar la calidad de telas veraniegas o modalidades faciales. Más tarde, en la época de los retratos sólo de busto que dibujaba, Casas semeja estar cautivo de la propia agilidad, si bien en cuanto al parecido su retina sigue captándolo, imperturbable. En esta segunda numerosa serie, cuando queremos nuevamente descubrir las cualidades mejores de Casas, debemos recorrer a aquellos retratos de las últimas épocas del artista, en las cuales con más insistencia laboró; a menudo éstos no son retratos de escritores, artistas y políticos



— como corrientemente tales eran sus modelos en fases precedentes de su obra —, sino de damas, de caballeros no adscritos a las disciplinas más caracterizadas del intelecto, de señoritas y de niños.







## PANORAMA DE LA EPOCA

No fué todo en Barcelona alegría y grandeza en los años inmediatamente posteriores a la Exposición Universal. Enlazan con las mejoras urbanas que antes se anotaron las lujosas fiestas de sociedad que el propio carácter oficial del certamen impulsaba. El año siguiente, 1889, un baile de Carnaval que celebró el recién nacido Círculo Artístico (derivación de una entidad ya impropriadamente llamada «Centro de Acuarelistas»), en cuyas exposiciones figuraban, por lo menos en sus últimos tiempos, obras ejecutadas por toda clase de procedimientos pictóricos), un baile de Carnaval hasta cierto punto derivado de los del *Taller Embut* y «El Gavilán», reunía a los artistas. El escenógrafo Mauricio Vilomara (36) y el mentado arquitecto Francisco Rogent dirigieron la decoración de la sala; Alejandro de Riquer (37) dibujó la invitación-programa; Rusiñol y Casas pintaron para el baile grandes composiciones a modo de tapices glosando, humorísticamente y con figuras medievales, conocidísimos refranes; además, casi todos los pintores y aficionados a cosas de arte



asistieron a la fiesta con disfraces de gran sabor evocativo. El reflejo de la vida del gran mundo y una templada algazara seguían matizando a su manera el ambiente ciudadano barcelonés, reducido aún a pesar del efímero barullo de su Exposición Universal recientemente celebrada. La misma política, de tono provinciano, iba llevando una vida mediocre: si, por ejemplo, Sagasta en 1890 dirigía la palabra a los barceloneses, «La Vanguardia» — habiendo sido entonces y algunos años más hacia acá el diario que acogía los valores intelectuales barceloneses más preclaros, gracias a la dirección (1888-1900) del comprensivo andaluz Modesto Sánchez Ortiz — daba a doble página su discurso, con croquis de actitudes del orador por el dibujante Mariano Foix (38). La vida literaria catalana, refleja — por medio de «La Vanguardia» y de *L'Avenç* — las corrientes predominantes en Europa. En «La Vanguardia» escribían Yxart, Sardà (39), Ramón D. Perés (40), el Dr. Robert, el Dr. Sojo, Ezequiel Boixet (41), Casellas (42) — como crítico artístico habitual desde 1892 hasta fines de 1898, que pasó a *La Veu de Catalunya*, semanario transformado en cotidiano en primero de enero de 1899 —, Sanpere y Miquel (43) — quien en 1892, en el curso de un viaje por Europa con la misión de adquirir objetos destinados al Museo de Reproducciones que en Barcelona estaba organizándose, en junio enviaba cartas desde Viena —, Esteban Suñol, Soler y Miquel (44), Pompeyo Fabra (preocupado ya de reformas ortográficas), Mi-



guel Utrillo, Roca y Roca (45) Santiago Rusiñol... Parte de estos escritores colaboraban también en *L'Avenç* de su segunda época (1889-1893), donde, por otra parte, había alguien francamente nihilista, como Jaime Brossa (46), autor por aquellos tiempos de esta frase: «La Nada parece la única verdad». Tres años antes de ser escrita, las ideas de Marx eran presentadas a los obreros de Barcelona en un mitin anarquista. Que injusticias removieron un terreno apto a su arraigamiento, no las sabríamos determinar ahora de paso, nosotros; pero hay abundancia de efemérides sombrías, en la última década del siglo XIX, en Barcelona:

Bomba al General Martínez Campos por Paulino Pallás, y éste es ejecutado en octubre de 1893. Pasados pocos días, bombas de Santiago Salvador en el Teatro del Liceo; a Salvador se le detiene en Aragón y se le condena, igualmente, a la última pena; muere al grito de «¡Viva la Anarquía!», en 1894. Ciertos artistas y escritores perciben el traque, o alcanzan el patetismo, de tales sucesos. Así José Yxart escribe a su primo Narciso Oller (47), en 26 de enero de 1894: «Yo no veo más sino que el gobernador es un mentecato, que esos anarquistas van resultando unos criminales vulgarísimos, y que, por lo visto, estamos en la yema del huevo, en el cuartel general, en la buhardilla de los desaseos de Europa». Así, Ramón Casas, da en «La Vanguardia» del 7 de octubre de 1893, dos apuntes de la última fase del proceso Pallás, y, en



marzo 1894, expone en la Sala Parés la tela «Garrote vil» que le fué adquirida por el Museo de Arte Moderno de Madrid.

El 7 de junio de 1896, bomba en la calle de Cambios Nuevos, al paso de la procesión de Corpus de Santa María; de momento hay tres muertos y cuarenta y cuatro heridos, de los cuales, después, mueren nueve; son perseguidos los redactores y cajistas de «Ciencia Social»; son fusilados en Montjuich, el 4 de mayo de 1897 los cinco condenados a muerte en el proceso de la calle de Cambios: Ascheri, Mas, Molas, Alsina y Nogués. El 15 de junio de 1897, es ejecutado el reo Silvestre Lluís; cinco días después, Portas, jefe de la policía judicial, se incauta de dos bombas cerca de la ciudad; un guardia municipal recoge otra, con la mecha encendida, junto al apeadero del tranvía de vapor de Badalona. El 4 de septiembre del mismo año, Ramón Sempau hiere a Portas y al inspector Teixidó; el público, indignado, hubiera querido matar a Sempau; dos días después, en Atarazanas, Consejo de Guerra sumarísimo para ver y fallar la causa instruída contra Sempau. El primero de noviembre de 1897 se da libertad a algunos de los presos por el atentado de la calle de Cambios Nuevos; el 7 del mismo mes sale para Madrid el juez instructor de la causa por tal atentado, con los autos del procesado Sempau para entregarlos al Consejo Supremo de Guerra y Marina; el 15 de noviembre de 1897, este Consejo se reúne para ver la causa incoada con mo-



tivo de haber sido publicadas unas proclamas antimilitaristas; Jaime Brossa comprometido en su redacción y reparto, emigra a París; el 29 de noviembre de 1897 es comunicada la sentencia del Consejo de Guerra a los procesados por la publicación de las proclamas: son impuestos, a Sempau y Bo, seis años de presidio; a Planach, Navarro, Figueras y María Bisbal, dos años y cuatro meses; a Oliver, seis meses; y Bas es absuelto. Brossa, desde París, valiéndose de los datos de Ramón Sempau y de Lorenzo Portet, comunicados por compañeros que Brossa había tenido en *L'Avenç*, denuncia a Francia los tormentos infligidos en Montjuich, en relación con los procesos anarquistas; de resultas de ello, el 13 de febrero de 1898, una manifestación, en la cual figuraban ocho mil personas convocadas por corporaciones revolucionarias, masónicas, espiritistas y republicanas — así lo cuenta la prensa de la época — fué al Ayuntamiento con un mensaje dirigido al Jefe del Gobierno en protesta de los mentados tormentos. El 10 de octubre empieza el juicio a cargo de Jurados, por asesinato frustrado y atentado a agentes de la autoridad, contra Ramón Sempau, y el día siguiente se emite fallo de inculpabilidad. El 15 de diciembre, revisión de la causa seguida contra Sempau. El procesado queda absuelto en cuanto a las lesiones de los agentes de policía y es condenado a dos meses y un día de arresto mayor por utilizar un nombre supuesto. El 2 de febrero de 1899 se hace público el indulto de los condenados por la im-

presión y el reparto, en 1897, de hojas antimilitaristas. Este año 99 es — socialmente — el del revisionismo de los procesos de Montjuich; el 2 de julio, una vez apedreado el edificio de los Padres Jesuítas en la calle de Caspe, se celebra un mitin revisionista en la cual perora, ya, Lerroux. En 1900, Ramón Sempau publica el libro «Los victimarios», prologado por Emilio Junoy.

Evidentemente, en Barcelona en la última década del siglo XIX, pasaron muchas otras cosas bien distintas de este movimiento ácrata. Lo señalamos, sin embargo, de una manera especial, por tener en el orden societario un carácter revulsivo paralelo al que en el aspecto artístico representa el «modernismo».



## POSICION DE LA CRITICA LITERARIA

En esta década 1891-1900 dióse gran importancia a la crítica literaria y a la crítica artística. Ni el movimiento societario que hemos esquematizado ni los episodios políticos del polaviejismo (1896-97), la guerra de Cuba (1898) y la crítica del desastre, sobre todo con el libro «El problema nacional» de Macías Picavea (1899), ni la primera victoria electoral catalanista (1900) no distraen la atención que en los núcleos intelectuales era costumbre dar a las corrientes literarias. Zola entre los franceses y Galdós, Palacio Valdés y Emilia Pardo Bazán entre los de lengua castellana incitan al detenido comentario de los críticos catalanes Sardà, Soler y Miquel, Yxart, Ramón D. Perés. De Pereda ya supo ver la fatigosa roncería Yxart, cuando, desde Tarragona, escribió a su primo Narciso Oller (47) el 23 de febrero de 1895: «Tu parecer sobre *Peñas arriba*, coincidiendo con el de toda la gente de olfato literario, me ha aplastado y puesto aprensivo. ¡ Sólo aquí, mi impresión ha sido muy distinta! He *comprendido* que es un libro *magistral*; no *he sentido* que lo fuera: ¡ no



me había interesado y me ha pesado!» (48). Y más adelante añade con elegancia respecto al mismo tema: «Te admiro... pero yo soy un demente, un francés y ahora un embotado.» Jaime Brossa afirmaba, en 1893, desde *L'Avenç*: «En las letras del presente siglo Zorrilla tendrá un digno compañero en Castelar que representa el destrozado de la Belleza por la Retórica»; Yxart, tres meses antes de morir expresaba, con las palabras copiadas, su desengaño profundo al ver como si una nueva retórica entrara en la novela naturalista. Demencia y galicismo — que el pobre tuberculoso, con dulce ironía, marcaba como propios atributos — fueron pronto dos peligros de las letras catalanas. El galicismo: «El lugar de unión de la Nación Catalana con Europa es Francia», proclama el número preliminar de la segunda serie de la revista *Catalonia* (transmigración de *L'Avenç*), el 24 de diciembre de 1899; más que Baudelaire y Verlaine, quien entonces conmovió las juventudes literarias catalanas fué Verhaeren, fué sobre todo Maeterlinck. El demencialismo: representado especialmente por Nietzsche — «El fin de la vida es el placer, la satisfacción de los instintos; el medio para disfrutarla, la fuerza, la pujanza» (*L'Avenç*, 1892) —, la obra de Nietzsche habiéndose introducido en Cataluña por Juan Maragall (49); «ahora estoy muy entusiasmado con Nietzsche», escribe el 17 de mayo de 1893, en íntima expansión a Soler y Miquel, aquel poeta que, a pesar de su conservadorismo, «en la redacción del *Brusi* se entre-



nía a traducir las ocurrencias de Zarathustra, extraña mezcla aristocrática y anarquizante», según cuenta Pedro Corominas (50); la obra de Nietzsche habiendo sido loada con fervor por Pompeyo Gener, autor de una composición que (transcribiendo literalmente) así termina:

*Doncs si m'oïu,  
goseu, viviu,  
tant si és hivern — com si és estiu.  
Ja que la vida és limitada  
i no hi sereu altra vegada.  
I en sense, o am sort,  
am tot el cor  
disfruteu fort,  
que ve la Mort.*

Soler y Miquel fué tal vez quien como nadie sopesó los valores de esta amalgama especial de orgía y misterio que resultó ser el «modernismo» en Cataluña. El lenguaje de Soler trabajado en el yunque de Giner de los Ríos( en la madrileña «Institución Libre de Enseñanza»), supo expresar de vibrante modo lo que era la corriente ideológica en la que casi todos los escritores nuevos de Cataluña se habían enrolado, corriente que incluyó, en camaradería fraterna, la pintura, la escultura, la arquitectura y las artes menores de aplicación. El «modernismo» es, según Soler y Miquel, un «vitalismo panteísta». «Modernismo» en tierra catalana tiene la particularidad de



ser un vocable de significado extenso que en la literatura acoge de una manera especial el retumbo del movimiento que en Francia alcanzó lozanía luego después de la novela naturalista y la poesía parnasiana: el «simbolismo» o el «decadentismo», más aprendido por los barceloneses en Verharen y sobre todo en Maeterlinck, como antes decíamos, que en los poetas capitales, coetáneos o de inmediata precedencia, que fueron franceses no solamente de idioma más también de nacimiento y de espíritu. Soler y Miquel aplica la linterna de su concepto del «modernismo» al estudio del ambiente literario general de Cataluña y al estudio del arte concreto desde el Verdaguer (51) en gloriosa madurez al Ruyra (52) entonces casi inédito. Así se expresa al referirse a tal corriente: «Andamos alrededor de varias manifestaciones de arte que instintivamente llamamos *decadentes*. Manifestaciones simplicistas y penetrantes, de un momento o aspecto fugitivo de las cosas, pero con una tal fuerza aprensiva y retentiva que nos ponen estáticos, nos compenetran y dominan. De la vulgaridad naturalista, de la verbosidad convencional y hueca, formada y fría, ya reniega el alma, que desea la invención *imaginaria* viviente, la palabra que enuncia sincera.» Así se expresa Soler y Miquel en el caso concreto de Verdaguer: «Su fuerza de palpitación y vitalidad es tal que llega a infundir ternura a las cosas»; y en el caso concreto de un paisaje de Ruyra «*Esta llum feble i grisa que volejava en l'aire, emparpellant-se i esbandint-se per*



*tot arreu*, me parece de un carácter tan *decadente* como lo que más.» Generalizando, la distinción entre el movimiento literario simbolista y las fases anteriormente inmediatas de las letras francesas se halla bien expuesta en el párrafo de André Beaunier que sigue: «El mundo de los fenómenos es para el parnasiano y para el positivista la suprema realidad; no es para el metafísico sino la apariencia exterior de la realidad esencial, donde, si él quiere, constituye en su conjunto una especie de vasta alegoría cuyo significado es misterioso. Pintar la realidad tal como se presenta inmediatamente a la mirada del observador, tal es el arte del parnasiano; representar en la realidad todo el definitivo misterio que ella envuelve, tal es el arte del simbolista. Todas las divergencias que separan ambas escuelas vienen de ahí». Y, dando vueltas a una misma idea, Beaunier remarca: «El papel de los poetas simbolistas consiste en restituir, de una manera u otra, en el espíritu moderno, una facultad perdida: el sentido del misterio. Su simbolismo tiene por objeto, en general, hacer el misterio perceptible en todas las cosas. Se aplican a esta tarea diversamente unos de otros. Pero tienen entre ellos de común que todos deben ser considerados como intérpretes de lo Inefable.»





## POSICION DE LA CRITICA ARTISTICA

La crítica artística de la década 1891-1900 responde principalmente a un nombre: Raimundo Casellas. Aparece la cròniquilla semanal de Cabot y Rovira (53) en *La Veu de Catalunya*; aparece el artículo, con frecuencia anodino, de Miquel y Badía (54) en el «Diario de Barcelona». Ni uno ni otro tienen vital entusiasmo por la nueva tendencia dentro del arte, nacida en Barcelona o donde sea. Casellas fué, por otro lado, un literato entre naturalista y decadente: el áspero narrador de *Els sots feréstecs*, pero también el autor del artificio, mitad espiritual mitad lúbrico, de *La damisella santa*. Casellas representa, con Rusiñol, la unión y la penetración recíproca de las letras y las artes en la fase modernista de la historia del intelecto en Cataluña. Yxart había estudiado con detención el teatro y la novela desde los años que inmediatamente precedieron a la Exposición Universal hasta el 95, en que murió; había también ejercido la crítica relativa a cosas de arte, y en ese aspecto deja una biografía de Fortuny y una serie de artículos en «La Ilustración



Artística»; Miquel y Badía, en la necrología que de Yxart publicó alude a su «manía de modernismo», no obstante haber escrito elogiosamente el difunto no sólo sobre Román Ribera — cosa razonable — más también sobre José Cusachs (55). Casellas, a pesar de sus flaquezas por algún pintor muy discutible, es públicamente, en general, más decidido. En el conjunto de sus críticas, publicadas primeramente en *L'Avenç*, después en «La Vanguardia» y desde el 99 en *La Veu de Catalunya*, no se separa de la evolución manifiesta tanto como en las letras, en todas las artes: la evolución con frecuencia aludida por nosotros, del «naturalismo» al «simbolismo». En su primera fase de crítico, Casellas es el más ferviente escoliasta de Casas y del Rusiñol anterior al tiempo de residencia en la Isla San Luis; y en la fase segunda, Casellas es el panegirista y el actor de *La intrusa*, de Maeterlinck, cuya tendencia literaria comenta como sigue: «Arrancar de la vida humana, no los espectáculos directos y circunscritos, no las fases corrientes y banales... sino las visiones relampagueantes, desbocadas, paroxísticas, alucinatorias; traducir en dementes paradojas las eternas evidencias, vivir de lo anormal y lo inaudito, contar los empantos de la razón, inclinada sobre el margen del abismo; referir el anonadamiento de las catástrofes y los escalofríos de lo inminente; cantar las congojas del dolor supremo y describir el calvario de los hombres; llegar a lo trágico, frecuentando el misterio, adivinando lo ignoto, predicien-



do los destinos, dando a los cataclismos de las almas y a los desquiciamientos de los mundos la expresión exacerbada del terror!... Tal es la fórmula estética de este arte nebuloso y espléndido, caótico y radiante, prosaico y sublime, sensualista y místico, refinado y bárbaro, modernista y medieval... que en alas de vientos hiperbóreos vino hasta aquí, llamado, atraído por nuestra juventud intelectual que quiere conocerlo, vivirlo, aquilatarlo...»

Casellas se sostiene firmemente en esta posición, y, con el gesto de superioridad que siente emanar de su convencimiento seguro, adopta la ironía en cuanto se refiere a la crítica desfocada cuando en su artículo teórico «Bellas Artes» (publicado en «La Vanguardia» del 1.º de enero de 1893), escribe: «Nos hizo soireír más de una vez ver cómo a escritores que de estos asuntos tratan se les escapa el valor subjetivo de la interpretación personal al juzgar las obras de estos modernistas a quienes llaman *ultra-naturalistas* o a quienes con muy buena fe acusan de limitarse a la copia estricta del natural, como simples máquinas fotográficas. ¿Cómo han de poder concretarse a la imitación servil *terre à terre* del mundo exterior, unas gentes que del natural se sirven, a veces como de un motivo inicial, y otras como de un pretexto, para el desarrollo plástico de sus ensueños de artista, para la exteriorización pictórica de sus estados de espíritu? Así vemos como por medio de estos procedimientos sintéticos, lo mismo ha logrado el artista moderno fijar la fugacidad velei-



dosa de un efecto natural, al modo de Claude Monet en sus momentáneas visiones de luz, como ha conseguido establecer lo inmutable y eterno de las cosas, casi fuera de tiempo, casi fuera de lugar, a la manera de Puvis de Chavannes en sus simbólicas decoraciones que, por su excelsa idealidad, son como engrandecimientos y generalizaciones del ser humano y del mundo exterior.»

La obra de Puvis fué elogiada no sólo por Casellas, sino ya, cinco años antes, por Miquel y Badía, y dos años más tarde por Santiago Rusiñol, cuando dice que el estilo de Puvis es «el gran arte bebido en las fuentes de Grecia y de Florencia deslizando en el paisaje moderno»; y es curioso observar que la obra del gran maestro lionés no trasciende abiertamente en la pintura catalana del pleno ciclo modernista; precisará buscar su incursión manifiesta hacia fines del movimiento, en las composiciones murales de la juventud de Torres García.

Con la de Puvis, hace Raimundo Casellas, a lo largo de sus jornadas parisinas del mayo del 93, las presentaciones entusiastas de algunos artistas enlazados en un aspecto u otro con la esencia ideológica del crítico barcelonés; Casellas da a conocer, desde «La Vanguardia», en largos comentarios vibrantes, Carrière («...esta elegía de la Maternidad amorosa y angustiada de nuestros tiempos es la que canta en sus obras conmovedoras el pintor Eugène Carrière...»), Whistler («...todo en su obra respira musicalidad y armonía, desde el prurito de infor-



marla en una tonalidad general que debe producir una impresión dominante donde queden embebidos arabescos, delineaciones y cadencias...»), Rodin («...no contento con obtener la verdad plástica, hace pasar al mármol nuestras turbaciones más fugaces, nuestras emociones más ténues, los movimientos más complejos de nuestro ánimo...»).

La crítica de arte catalana, sobre todo por la personalidad de Casellas, en la década 1891-1900 desvelóse por París. Se comprueba también al tener en cuenta la parte principal que el hecho artístico tomó en las crónicas de Miguel Utrillo en los primeros años de «La Vanguardia» y en las de Pedro Coll y Rataflutis (56) en *La Veu de Catalunya* diario. Por ejemplo, Coll habla, antes que nadie públicamente en Barcelona, de Charles Cottet, el 30 de abril de 1899, y hace el elogio de Maurice Denis como decorador de la Capilla de la Santa Cruz de Vésinet, el 11 de mayo del mismo año.

Varios fueron los escritores que en Barcelona contribuyeron a la formación de un ambiente afecto a la novedad artística a lo largo del período al cual nos concretamos: ninguno, sin embargo, como Casellas, supo con mayor bravura enaltecer artistas inéditos y abatir prestigios. Pontificó largamente; hasta comienzos del siglo XX nadie osó atacarlo: es hacia fines del 1901 que Juan Brull (57), pintor, desde *Joventut*, se atreve a escribir: «Este crítico que oculta la banalidad bajo un estilo pomposo y altisonante.» (58)





## SITGES Y EL «CAU FERRAT»

El descubrimiento de Sitges como tema pictórico es obra de Juan Roig y Soler (59). Este dió a conocer la blanca villa costeña a Arcadio Mas y Fondevila. Ambos allí trabajaron gozosos. Meifrèn, más adelante, estuvo en Sitges de paso para Villanueva en época de Carnaval, y fué Meifrèn el panegirista de Sitges hablando con Santiago Rusiñol. Esto acontecía en 1891. Hacia tal fecha, la actividad artística de Rusiñol tiene cierta ubicuidad entre París y Cataluña. 1891-1892 es el tiempo de las cartas montmartrenses que, bajo el título global «Desde el molino», Rusiñol publicaba en «La Vanguardia»; pero el año 91 es también el de la fiesta íntima que, con Llanas (60), Casellas, Llorens y Riu (61) y otros, Rusiñol organizó en un taller que, junto con Clarassó, tenía en Barcelona, en la calle de Muntaner, núm. 38; taller que ambos amigos llamaban *Cau Ferrat*, pues también era como un pequeño museo donde, además de muebles, tallas, pinturas, piezas cerámicas y panoplias de armas, habían reunido objetos de hierro. La fiesta aludida tuvo lugar el 6 de noviembre, y



Raimundo Casellas (entonces crítico de *L'Avenç*) leyó en ella unos versos humorísticos. El mes anterior Rusiñol había estado en Sitges por primera vez, y quedóle de la visita una impresión indeleble. Seguirá todavía, durante cierto tiempo, pasando largas temporadas en París, pero ya menudean sus cortas estancias en Sitges, que, con las casas encaladas y sus blancas cortinillas, es uno de tantos temas para su peculiar romanticismo. Rusiñol ya es otro degustador de Sitges donde se queda a pintar en las últimas semanas de 1891, y hasta la víspera de Reyes, fiesta que pasa en Barcelona; parte de nuevo para Sitges el 7 de enero de 1892 con su hermano Alberto y con Casas, Meifrèn y Clarassó. A todos enamora el ambiente, no saben alejarse de la villa que quieren saborear en la calma y en la algazara, y en baile de Carnestolendas del propio año 92, una máscara dice a Rusiñol: «Oye, vete de una vez, pues si no te van a nombrar alcalde». Él, Rusiñol, claramente proclamaba su gran amor a Sitges en el discurso con que dió fin a la fiesta que sus amigos le dedicaron el 5 de enero: «Lo que no diràn mis cuadros lo diré yo muy alto para que lo oiga todo el mundo, y lo diré con el pecho lleno de entusiasmo: Que nunca podrá hallarse una tierra como ésta, donde es malvasía el vino, oro la costa, claridad el cielo, fuego las mujeres y todo nada en una atmósfera de vida y de amistad».

Dentro del año 92 Rusiñol halla la coyuntura de ser propietario en Sitges de dos casitas junto al mar, casitas que él unifica originando un local de seis pe-



queñas habitaciones en planta baja y una espaciosa sala en planta noble, según proyecto arquitectónico de su amigo Francisco Rogent. Santiago Rusiñol instala en este edificio la colección de hierros reunida en el taller de Barcelona, y el blanco inmueble costeño, ornado con elementos del antiguo Castillo local, pasa a ser un nuevo *Cau Ferrat*, el *Cau Ferrat* que hará de Sitges, durante media docena de años, la pequeña capital del modernismo artístico catalán. La graciosa mezcla de neogoticismo y añoranza de París — mezcla respetada aun hoy día a pesar de ser el *Cau Ferrat* museo público — refleja el gusto a la vez señorial y casero que distinguía a Rusiñol. Las visitas lo enriquecían de recuerdos y las «fiestas modernistas» daban al *Cau* un prestigio que inflamaba la ilusión de los jóvenes literatos y los jóvenes artistas que en Barcelona recibían referencias.

Es curioso transcribir las más notables efemérides del «modernismo» y del intelectualismo en Sitges desde cuando Rusiñol allí llegó por vez primera hasta el fin de siglo. Son las que siguen:

1892, agosto. Primera fiesta modernista: Exposición de obras de artistas catalanes.

(Barcelona, 21 de enero de 1893. Rusiñol, en el Ateneo, lee «Mis hierros viejos», en castellano, contra el gusto de *L'Avenç*.)

1893. 10 de septiembre. Segunda fiesta modernista: Concierto con obras de César Franck y de Enrique Morera (62); representación de *La intrusa* de



Maeterlinck traducida al catalán por Pompeyo Fabra.

1894. 4 de noviembre. Tercera fiesta modernista. Por la mañana: Dos cuadros del Greco — «San Pedro» y «Santa Magdalena»—adquiridos en París por Rusiñol, son llevados en procesión al *Cau Ferrat*. El dibujante Luis Labarta (63), a caballo, abre la marcha; seguidamente, Pedro Romeu (64), pintor a sus horas, enarbola la bandera (dibujada por Pascó) de la nueva mansión-museo suburense; a continuación aparecen los dos Grecos montados en varas que sostienen los artistas Casas, Clarassó, Meifrèn, Pichot, (65) Pellicer, Soler y Rovirosa (66), Tolosa (67) y Brull; numerosos amigos de Barcelona y de la localidad cierran la comitiva. Por la tarde: Sesión literaria en el *Cau*; en ella, Raimundo Casellas lee *La damisella santa*, trabajo aquí aludido; Yxart, en plena tuberculosis, peregrinando de rectoría campesina a sanatorio, concurre a la fiesta con una nota impresionista a base del predominio del blanco en su pequeño dormitorio, «pero no de un blanco con brillo reluciente, cegador», sino de «un blanco mortecino, un blanco gris, un blanco que lleva diluídos el plomo de las maderas barnizadas, los reflejos metálicos del zinc, los grises de la niebla lluviosa; un blanco de limbo; un blanco de ataúd de párvulo, un blanco de pobre enfermo, aislado por completo, lejos de sus familiares, sin afecto alguno a su alrededor, recogién-dose algún rato, buscando independencia y quietud, huyendo de las amistades y conversaciones banales de



hotel, y sintiendo culebrear alguna vez por la médula anhelos desconocidos, extremidades de frío, pensando en la posibilidad de morir de su dolencia.» Juan Maragall, dándose cuenta del espíritu que se quería hacer alentar en la fiesta, toma parte en ella con unas «estrofas decadentistas» (transcripción fragmentaria literal):

*UNES FLORS QUE S' ESFULLEN*

*Què hi ha en aquestes flors silencioses  
que s'esfullen tant?*

*Cauen les fulles d'una a una,  
Sense queixa, sense plant:  
immovils, fredes, dolcíssimes  
se van esfullant.*

*Ni un halè d'aire les toca,  
ni un tremolor:  
s'esfullen sense rahó,  
sense remor.*

*Sense rahó? Què tenen eixes fulles?*

(68)

Santiago Rusiñol, en su discurso final, dilucida el alcance del acto y explana el significado de la mansión donde se celebra: «Que sea siempre nuestro *Cau* una guarida de ilusiones y de esperanzas; que sea un refugio para abrigar los que sienten frío en el corazón; un poyo donde reposar el espíritu que llega enfermo del camino enlodado de la tierra; una ermita cerca del mar, hospital de heridos de indife-



rencia y posada de peregrinos de la Santa Poesía, que vengan a beber espacio, a respirar nubes y mar y tempestades y relentes, a llenarse los pulmones de paz para volver a volar con más aliento hacia los bosques y zarzales de la vida y continuar la Santa Lucha. Esto quisiéramos; y querríamos, al propio tiempo, que todos vosotros» — dice a sus compañeros de reunión, y, en general, a todos los pequeños visionarios catalanes de aquel momento —, «los que lleváis ideales en la cabeza y sentís que os palpita el corazón, dejárais de soñar quedo, que levantárais la voz hasta ahora monologada y ahogada por el ronquido de las multitudes, y dijérais, gritando, a nuestro pueblo, que el reino del egoísmo debe voltear por el suelo; que no se vive tan sólo alimentando el pobre cuerpo; que la religión del arte se halla en falta entre pobres y ricos; que el pueblo que no ama sus poetas vivirá sin cantos ni colores, ciego del alma y de la vista; que quien pasa por la tierra sin adorar la belleza no es digno ni tiene derecho a recibir la luz del sol, a sentir los besos de la primavera, a gozar del ensueño del amor, a ensuciar con la baba de bestia innoble las hermosuras espléndidas de la gran Naturaleza». Y, charlando, charlando, Rusiñol, poco a poco, va exaltándose, hasta llegar a una completa euforía, con algo de preludeo de *Els Jocs Florals de Canprosa*: «Trabajemos a golpes de besos y de martillos; y en tanto aquí todos juntos, todos los nuestros, sin miedo a oídos forasteros al arte y a la poesía, podremos desbravarnos



gritando lo que no osamos decir muchas veces rodeados del gran rebaño: que queremos ser poetas y que despreciamos y compadecemos los que no sienten la poesía; que queremos más un Leonardo de Vinci o un Dante que una provincia o un pueblo; que preferimos ser simbolistas y desequilibrados, y hasta locos y decadentes, a decaídos y mansos; que el sentido común nos ahoga, que de prudencia, en nuestra tierra, sobra; que no importa pasar por Don Quijotes allí donde hay tantos Sancho Panzas que pacen, ni leer libros de encantados allí donde no se lee libro alguno» (69). Por la noche de este 4 de noviembre de 1894, en el *Can* hubo baile; y, una vez terminado, de nuevo sesión más o menos literaria, hasta la hora de volver a Barcelona. De lo que fueron estas lecturas extras y también de la fiesta propiamente dicha habla sin titubeos José Yxart en carta a Narciso Oller, enviada desde Tarragona, el 13 del mismo noviembre. Son sus palabras: «...Después, por la noche, en la *vejada forzosa de los trovadores*, que tuvieron que esperar el tren de la madrugada, ya no me dolió tanto que os hubiéseis marchado antes! ; yo no he visto nada más cargante, fastidioso y bestia!... Un prurito de leer, de exhibirse, de decir chistes y gracias, por parte de los Fonts, de los Peyos, de los Llanas y de los Calvells, que me dejaron enfermo hasta el día siguiente!... A decir verdad, parece imposible que la *ceba literaria* llegue a tomar la forma de una ráfaga de manicomio, contagiosa y desenfadada como la ninfomanía de loca a loca,



o algo así». En otro pasaje, de esta expansión amical, leemos: «Todo lo hermoso que fué, si reflexionas, el acto de la procesión, la adhesión de todo un pueblo, la ceremonia del Ayuntamiento, que conmovió de verdad a Rusiñol, resultó una desgracia aquella tentativa modernista. Desengañémonos a nuestras veje- ces: no lo es, no lo es, no lo es, nuestro país, un país artista!» Y también leemos en la propia carta una respuesta decidida, rotunda, a esta pregunta que Yxart se hace a sí mismo: «Todo ese movimiento modernista de ahora, ¿qué es? Tres mozos nuevos: Rusiñol, Maragall, Casellas... pero, que formen cuadrilla... que busquen; ¡ tres y cierra!...»

1895, julio. Visita de Emilia Pardo Bazán a Sitges y, naturalmente, al *Cau Ferrat*.

1895, 12 de agosto. Concierto del *Orfeo Català*.

1895, 28 de agosto. En el mar, sobre una plataforma flotante, detrás del *Cau*, se celebra un espectáculo nocturno, organizado por Rusiñol, con la imitación, por la señorita Pilar Arcas, de las danzas serpentinas de Loie Fuller, iluminadas con linternas. Seguidamente, baile de sociedad en la mansión - museo. Pocos días antes (fiesta mayor suburense: San Bartolomé) tuvo lugar la apertura, en la Ribera, de la *Cervecería del Cau Ferrat* (antes «Café Continental»), decorada con grandes telas de Rusiñol y de sus amigos: «Marina», por Mas y Fondevila; «Cosecha de la malvasía», por Joaquín de Miró (70); «Sitges pretérito» y «Retrato de Pedro Forment» (dueño de la Cervecería), por Rusiñol; «Sitges futu-



ro», por Utrillo; y también con pequeñas composiciones pictóricas de Almirall y de Duran.

1896. Ysaye y Chausson dan un concierto en Sitges. Rusiñol viaja por primera vez por Andalucía, acompañado de Mas y Fondevila, Utrillo y un aficionado a la pintura, Macario Oller y Codoñet. Publica Rusiñol sus notas literarias andaluzas en «La Vanguardia», y después las recoge — junto con las parisinas de la época en que estuvo establecido en la isla San Luis y con las de Italia — en el volumen «Impresiones de Arte», el año siguiente.

1897, 14 de febrero. Cuarta fiesta modernista: estreno, en el «Prado Subureense», de la ópera *La Fada*, de Enrique Morera, sobre letra de Jaime Masó y Torrents (71). Miguel Utrillo dibuja el cartel Rusiñol, en sus palabras proemiales, después de haber hablado de Enrique Morera, exclama, aludiendo a la nueva ópera: «¡Qué distinto este arte de leyenda, bebido en las fuentes del sueño, inspirado ante las visiones serenas, de aquel arte de poco ha, guarnecido de charrerías y cintajos, de cabriolas de notas y tercerillas de arpegios, como rúbricas complicadas!»

1897. Rusiñol, de vuelta de Andalucía, vive cierto tiempo en Madrid, con Sánchez Ortiz y con Palomero. Hállase en el punto álgido de la pasión por el Greco, y, un día, conversando, dice que si él quisiera, al artista cretense se le erigiría una estatua en Sitges. El pintor Espina y Capo encabeza una suscripción para tal homenaje; Reynés (72) lleva a término, pronto, la escultura. El 25 de agosto se marca en la



Ribera suburens el lugar donde el monumento debe emplazarse. Se da carácter solemne al acto: el político Salmerón, por aquellos días en Sitges, pronuncia unas palabras de circunstancias; Rusiñol, en su discurso, habla así del Greco: «Encarnado su espíritu en la piedra de su imagen, podrá desde aquí recordarle la belleza de su patria. Desde aquí la espuma de las ondas será como los labios purísimos de la gran naturaleza besándole amorosamente; las ondas, que caminan incansables, le cantarán, melancólicas, las coplas de su pueblo; la mecedura de este mar será el rumor de una cuna que sentía adormecido al abrir los ojos a la vida; el mismo rescoldo del sol que doró tibiamente los monumentos de su isla coloreará su silueta, y las mismas estrellas que brillaban en la noche de su Hélade brillarán encima su cabeza». Figura entre el público del acto Angel Ganivet (73), quien, en carta que envía al «Defensor de Granada» (18 septiembre 1897), dice que Sitges es el «santuario del modernismo español».

1898, diciembre. Belén en el *Cau Ferrat*, con teorías de ángeles a la gloria de Dios pintadas por Rusiñol; composición que ahora orna, en el propio *Cau*, un espacio de sobrepuerta. Las muchachas suburenses van a cantar villancicos junto al belén.

Pasada esta fiesta de carácter popular tradicional, Rusiñol ya no reside con tanta frecuencia en el *Cau Ferrat* de Sitges. En pintura se especializa en los jardines españoles, y ello le obliga a hacer una vida relativamente nómada por diversos parajes de la



Península y de Mallorca, la isla que tanto le gustó en el primer viaje que a ella hizo a comienzos de 1893. El libro y el teatro, cada día más, absorben sus actividades, y le obligan a permanecer con frecuencia en Barcelona, desde el estreno de *L'alegria que passa*, el 16 de enero de 1899, en sesión del *Teatre Intim*.

El *Cau* quedó amueblado, como recuerdo de cinco años de vida juvenil de un artista. El buen Ginés, el guardián, amablemente abre sus puertas al forastero curioso. Sólo alguna que otra sesión tuvo lugar en él posteriormente —por ejemplo, la de jóvenes de la entidad barcelonesa *Art i Patria*, la noche de difuntos del año 1901, en cuya sesión hablaron los escritores Crehuet (74), Nogueras Oller (75) y Suriñach Senties (76). Sitges, por otra parte, desde la arrancada simbolista que le dió Rusñol, transformóse y urbanizóse hasta llegar a ser playa de moda.

Al morir el fundador, y por voluntad suya, el *Cau* pasó a ser Museo público, y como a tal, fué inaugurado el 16 de abril de 1933.





## EL SIMBOLISMO EN LA PINTURA Y EL DIBUJO

Del conjunto de efemérides que acabamos de transcribir y de otros hechos expuestos anteriormente podríamos sacar en claro que el modernismo en Cataluña es la penetración del simbolismo literario en la literatura catalana y la penetración del simbolismo plástico en el arte plástico de nuestra tierra. Estamos todavía demasiado cerca de todo ello para gustar del encanto de las grandes complejidades que comporta, pero sí puede decirse, con frase global, que el modernismo es como la absorción de las corrientes naturalistas por las corrientes del simbolismo.

Santiago Rusiñol quiso cristalizar en un idealismo meramente artístico y laico la visión de los grandes maestros de la pintura sienesa y florentina del Cuatrocientos. Enroscóse esta vaga y un poco desplazada sentimentalidad con la emoción de la poesía simbolista que culminaba en Francia. Entonces todos los movimientos espiritualistas artísticos, lleguen donde lleguen, hallan un eco en Barcelona. A ello se acumula lo mejor de cada cual: Riquer, por ejem-

plo, imita—y con ellos se relaciona— a los últimos pintores y dibujantes prerrafaelitas ingleses, transplantadores al ritmo ornamental, de las flores y del follaje que ellos, y lo mismo Riquer, habían meticolosamente estudiado en la naturaleza; José María Xiró (77) fué, en Barcelona, el pregonero de la pintura simbolista germánica; Gaspar Camps (78) imitó a Mucha, etc.

A fin de adaptarse sin deslizaderos al prerrafaelismo, algunos de los artistas, muy jóvenes a fines de la década a la cual nos referimos, destruyeron los ejemplares del *Gil Blas* ilustrados con dibujos de Steinlen, de máximo prestigio en la promoción de precedencia inmediata. Steinlen, según ellos, era ya demasiado naturalista, demasiado cerca de lo que en otra actividad fueron Zola y Maupassant, y quisieron olvidarlo en absoluto.

Incluso en los artistas que trabajaban casi siempre directamente del natural, alguna vez el simbolismo renovador llegó hasta ellos: quizá a través de un japonésismo pasado por Toulouse Lautrec, en un Nonell (79), o bien bajo el guaije aserenador de Puvis de Chavannes, no profundizado, desgraciadamente, en Cataluña.

El poema *Boires baixes*, de José María Roviralta (80) fué la consagración decorativa de un dibujante barcelonés que ha marcado, como muy pocos, aquella renovadora intromisión del «simbolismo» en el arte catalán, retratada en la actitud, antes aludida, de destruir reproducciones de las litografías de Stein-



len. Este dibujante, que antes más propiamente se movía dentro la corriente steinleniana, es el joyero Luis Bonnín (81). Con las ilustraciones de *Boires baixes*, Bonnín entregó a nuestro ensueño sus ninfas de grandes pupilas, sus guerreros de revuelta cabellera, sus angustiadas chicuelas y sus jardines en silencio; pero también nos reveló, en otras obras suyas, una peculiar visión, japonizada tal vez, — correspondiente aún al realismo de su adolescencia — de la dama curiosa ante el escaparate, de la *vedette* algo grotesca, del pierrot tambaleante; y, dedicándose después a la profesión aprendida de su padre, establecióse en Niza.

Pero ya mucho antes de la aparición de *Boires baixes*, hubo veleidades simbolistas en el dibujo y también en la pintura. Aquí saldrá a relucir de nuevo el nombre de Rusiñol. El simbolismo de éste responde a su segunda época parisina, la del *Quai Bourbon* en la pequeña isla San Luis, que es también su período de mayor entusiasmo y de más larga permanencia en el *Cau Ferrat* de Sitges. Esta segunda época parisina, con domicilio en el *Quai Bourbon*, está partida por un viaje a Italia de Rusiñol y Zuloaga: las impresiones de este viaje se hallan reunidas en un libro de Rusiñol, «Impresiones de Arte». De sus estudios de los trescentistas y de los cuatrocentistas sieneses o florentinos se conservan, de otra parte, varias muestras pictóricas en el *Cau*.

Rusiñol pasó pronto del estudio de la técnica y del comentario crítico a la composición original en



sus tres obras, que decoran el *Cau Ferrat*, «La Pintura», «La Música» y «La Poesía» (la segunda, más pequeña, en medio de la pareja de iguales dimensiones). Franca pintura alegórica es la de estas tres obras: en ellas ya no se trata de aquel sentimentalismo rusiñoliano de «Lectura romántica», de «Una sonata», de «La morfina», de «La medalla», del retrato de dos hermanas entre hortensias en menestral salita suburense, ni de la niña entre flores, dulcemente lánguida, expuesta en el *Cau*. El joven medieval de «La Pintura» (composición realizada en París, en la casa burguesa del *Quai Bourbon*, de vuelta de Pisa y Florencia) semeja estar inspirado en la propia modelo — la señorita Nantas — de los cuatro cuadros que acabamos de citar. Pero el deseo de Rusiñol en «La Pintura» y en los otros dos plafones de carácter simbolista es desprenderse de todo naturalismo (ni que esté bañado de sentimiento) para aunar con la máxima buena fe — con la misma buena fe de su discurso de la tercera fiesta modernista — un tributo entusiasta a Puvis de Chavannes y la lección primo-renacentista fervorosamente aprendida en Italia.

Tan sólo otras dos veces actúa Rusiñol, sin compañía, de lleno en este sentido: en el fantasioso encastillado Sitges pretérito de uno de los plafones que decoraban la extinguida *Cerceseria del Cau Ferrat*, y en las teorías de angeles a la gloria de Dios para el belén de su casa-museo. Además ciertos dibujos basados en aquel concepto son parcialmente de



Rusiñol: uno de ellos fué destinado a anunciar su libro *Fulls de la vida*, otro sirvió de cubierta al programa de una fiesta mayor en Sitges, y una serie se destinaron a cabeceras de la sección «Desfile de la quincena» en «La Vanguardia», largo tiempo, desde 1896. Van firmados con una R y una U: colaboración de Rusiñol y Utrillo.

Otros tres artistas pintores se pueden incluir más o menos en la corriente simbolista catalana: José María Tamburini (82), Juan Brull, Sebastián Junyent (83).

Tamburini cultivó algo las letras en la primera época de *L'Avenç*; después únicamente la pintura, con idealismo injertado en la pasta pictórica de la señorial escuela inglesa. Sus damas y sus muchachas son descritas con magnífico sentido cromático, muy distinto de la soñadora gama que en las mejillas de manzana madura, en los labios rosa y en los sútiles bucles que acaricia el airecillo, supo alcanzar Juan Brull, reanimando la composición realista de su maestro barcelonés Simón Gómez, con la técnica y la vaga sentimentalidad de Raphael Collin, su guía en París.

La obra conjunta de Sebastián Junyent, pintor y crítico, tiene un atractivo singular. Junyent es—con otros determinados pintores de quienes nos tocará hablar: un Juan Llimona, un Torrecassana (84), y casi también un Galwey (85) — el hombre que en ningún momento titubea para cambiar de dirección. El detallismo naturalista de su primera juventud es



afianzado en contacto del París donde vivió él larga y gozosamente, de donde retornó muy influido del simbolismo literario; como recibiera, en su incansable y espiritual inquietud, la doble lección de los prerrafaelitas: directa, en su viaje a Italia; refleja, en la aproximación a los ingleses del Ochocientos. La obra de Sebastián Junyent como pintor, más que pintura literaria es una creación artística de quien, además de las cualidades técnicas y espirituales que como a tal pintor tuvo, no desaprovechaba aportación alguna intelectual. Curiosas y notables son las incursiones que dentro diferentes escuelas y tendencias hizo, pero lo que más sobresale en su arte son los momentos en que la experiencia plástica y la tensión espiritual coexisten para crear unas testas femeninas de dulce vida radiante. Sebastián Junyent es, por otra parte, un teórico de la revista *Joventut* (nacida a comienzos del siglo XX); y también el creador de las Anunciaciones con las túnicas azul-ce-rúleo y los «Lirios del Jardín de la Reina», o con los Gabrieles Arcángeles del cabello de azafrán y el perfil a la manera de los de Dante Gabriel Rossetti.

Hacia fines de siglo — diciembre de 1899 — es cuando Sebastián Junyent expone en la Sala Parés dos telas que, respectivamente, concentran el sentido religioso y el sentido decadentista de este pintor voluble: *Una prometença y Clorosi*. La primera (hoy en el Museo de Arte Moderno de Barcelona), de un relativo efectismo luminoso, pero de formas vivientes y concretas; la segunda, envuelta de atmós-



fera enfermiza, de tristeza atractiva por la sobriedad y la frescor con que está expresada. Los simbolistas catalanes sentían el agridulce, como Rusiñol que no supo quitárselo de encima en toda su prolija obra literaria (86); sentían el misterio asfixiante del hogar clorótico, como este Sebastián Junyent en el mentado interior que cabe situar dentro la tónica del idilio suburense *El pati blau*. Semeja que no dieran gran valor a una frase de Nietzsche, el filósofo que influyó principalmente a gran parte del intelectualismo catalán de fines del pasado siglo; aquella su frase: «Desconfiad de los sabios tristes; o es que no saben nada, o es que sólo saben muy tristes cosas».

Hermeu Anglada Camarasa (87), amigo de Sebastián Junyent, es también a su manera un simbolista. Así leemos en un artículo firmado por ambos en la revista *Joventut*: «El arte es superior a la naturaleza, porque es producto del espíritu, y éste es superior a la naturaleza». Hermeu Anglada Camarasa busca, en sus años mozos, un cromatismo inédito en los resplandores nocturnos de los palacios de la lujuria: el *Moulin Rouge*, el *Olimpia*, el *Casino de París*, la *Taberne Royale*, el *Café Anglo-American*... En Barcelona, en 1900, y en París, en 1901, consigue grandes éxitos; más tarde siéntese atraído por la gran composición; después se concentró a interpretar el paisaje de Mallorca.

Dentro este ciclo de la pintura catalana podríamos situar la época de los interiores con luz nocturna de Ricardo Urgell (88) en Barcelona, de Alejandro de



Cabanyes (89) en París; también algunos retratos que Ramón Pichot (discípulo de Rusiñol y Casas) pintara, entre ellos uno de Eduardo Marquina (90). Y como de desarrollo coetáneo puede considerarse el simbolismo de Xiró, epígono de Arnold Boecklin. Xiró quiso llevar al mundo de la pintura los mitos de Nietzsche.

En torno a la revelación que era por entonces Marquina, sentáronse en cena de homenaje, en mayo de 1900, los «supernacionales», como llama una revista de la época a varios escritores y artistas entre los cuales figuraban antiguos colaboradores de «Luz», la revista dirigida en 1897-1898 por José María Roviralta, y que, con otros, escribían en 1900 en *Catalonia*, o en *Pèl & Ploma* o en *Juventut*. «Supernacionales», calificativo muy explícito: la vista fija en Francia, en *Catalonia*; el maestrazgo poético del *Mercure de France*, pero también la irradiación de la obra de Nietzsche y de las ideas de Ruskin (91).

Hemos visto cual fué la expansión del anarquismo social en Barcelona en esta última década del siglo XIX que vamos analizando. Con ritmo paralelo se desarrolló el anarquismo literario y artístico. Concretándonos a este último, diríamos que las ideas de Rusiñol expuestas en sus discursos suburenses tuvieron en él, como se ha dicho, y en otros, decidida traducción pictórica. Más fácil que seguir una norma, es entregarse a un sentimentalismo vago. Cualquiera que sienta dificultad por la disciplina sabrá



balancearse en la ilusión de llegar a ser, tarde o temprano, un artista personal, de personalidad verdadera unas veces, y de falaciosa originalidad otras; de originalidad creída tal, a menudo, a causa de no ser expandido el conocimiento de las fuentes. Es oportuno anotar que Sebastián Junyent, en *Joventut* de 21 de enero de 1901, ya trataba de sustituir por «arte moderno» el vocablo «modernista», «porque aquí donde todo se denigra, lo han prostituído, bautizando con este calificativo plagios indignos del arte decorativo extranjero que ofenden, en su mayor parte, la vista y el buen gusto».





JUAN LLIMONA  
Y EL «CÍRCULO DE SAN LUCAS»

En la misma época en que los temas de ensueño eran del gusto de algunos pintores catalanes, otros temas de un realismo aureolado de cristiana poesía eran caros al grupo que fundó el «Círculo Artístico de San Lucas» en 1893, grupo disidente del «Círculo Artístico» (continuación, éste, del «Centro de Acuarelistas», donde, como antes decíamos, Rusiñol empezó a formarse). Una cuestión de orden moral con motivo de un baile de máscaras motivó la escisión. Los nombres de Galwey, Baixeras, Félix Mes- tres (92), Riquer, Juan y José (93) Llimona, Sagner (94), Gaudí, se cuentan entre los miembros de la nueva entidad que con más amor a ella dieron espíritu y vida. El doctor Torras y Bages, después obispo de Vich, fué su consiliario.

Entre los pintores no hubo otro que trabajara con tanta asiduidad por el *Cercle Artístic de Sant Lluc* (catalanización posterior del primer título) como Juan Llimona, quien, por otro lado, ocupa por su obra personal artística un lugar destacadísimo.

Juan Llimona, barcelonés, cursó parcialmente la carrera de arquitecto, y dejando estos estudios emprendió resueltamente los de pintor cuando, en su estancia en Roma, trabajó en el taller de Enrique Serra (95) pagando tributo a la corriente detallista y de temas históricos. Después de haber vivido también en Florencia y en Venecia, al cabo de cuatro años, volvió enfermo a Barcelona, donde a consecuencia de varias pláticas con su médico y amigo José Blanch y Benet, cambió de criterio y de conducta: de excéptico que era antes, pasó a ser católico ferviente. Tan completa fué su conversión que a cada momento reflejábanse en su obra pictórica, y en sus últimos años fué el obligado decorador de los templos y altares concebidos según perfecto plan litúrgico de casi toda Cataluña. Las fases de su cambio ideológico las describe Rafael Benet en la biografía del artista publicada por *La Paraula Cristiana* en abril y junio de 1926. Su conversión, de conmovedora humildad, resolvióse en ejemplar perseverancia. Puso el pincel y la palabra al servicio de la Fe. Ejerció la caridad toda su vida. Y, como la de los sinceros convertidos, su actividad tenía un nuevo son de pujanza, de lucha renovada enfrente a un sedimento nocivo que quería manifestarse. Juan Llimona, que fué por encima de todo «un hombre», que no creía en «el arte por el arte», y que ponía toda su pasión para alcanzar una buena técnica pictórica, a veces asimismo, valióse de la pluma para poseer nuevo lenguaje en defensa del Bien. Y, lo propio



que con la anécdota moral que supo expresar con una vehemencia y una finura extraordinarias en determinadas pinturas — excelentes hijas de la técnica que coetáneamente emplearon en Francia un Degas o un Tolouse Lautrec —, esforzóse en obtener la suficiente maestría literaria para adoctrinar eficazmente al pueblo. Y, a pesar del áspero realismo que con servó de sus días de incrédulo, compuso dos vibrantes cuentos que encabezan *El do de Déu* (libro donde se recopilan sus escritos), titulados *Núria* y *Feudalismo del segle XIX*. En ambos cuentos, Juan Llimona sale, como frecuentemente a lo largo del volumen, a la defensa de la virginidad; y el contraste narrativo, para hacérsola amable, tiene el aguijoneo de un verismo contundente (96).

Una de las más célebres composiciones murales del pintor Juan Llimona, es la cúpula del templo del monasterio de Montserrat, donde Llimona habló con un dejo casi equivalente al del lenguaje que imaginamos en los bienaventurados: en el séquito de elegidos, de reyes y de patriarcas que avanzan con sagrado recogimiento hacia el centro con el trono de María y los ángeles que lo flanquean con incienso de adoración; en las humildes hierbecillas de Cataluña, el verdor de los prados y las copas de los pinos, que anhelan tomar parte en el concierto a la Virgen Morena; y en las nubes, cantando en clave de gris-lila, donde el cadmio, de soslayo, arriesga la armonía con un zigzag de reflejos.

Una composición más compleja que en la cúpula



de Montserrat fué desarrollada por Llimona en la pintura destruída de la iglesia del Escorial de Vich. Llevó en ella la osadía de tonos hasta el justo punto de malicia que es el secreto de los grandes pintores. Si a un lado del conjunto, Llimona quiso representar la labor conventual movida por la fe, en el otro lado simbolizó la humildad de esta fe en su pío desfile avanzando lentamente, con las cabezas agachadas, hacia el manantial salvador. A los niños y a las campesinas, al hombre maduro y al hombre viejo, a la muchacha arrepentida y al propio artista cubierto con macfarlán, los figuró acercándose en friso de contrición y de súplica hacia el centro espiritual y pictórico de esta composición inolvidable.

Citemos otras bellas obras de Llimona, de tema religioso: Pasos de la vida de San José Oriol, para las iglesias del Pino y de Santa Ana, de Barcelona; San Felipe Neri, atento a una disertación juvenil, y en raptó durante la Misa, para la capilla del Oratorio en Barcelona; ornato de la iglesia de Bráfim; arquerías del baldaquino de Santa María de Ripoll; friso en el altar de la Capilla de las Hermanitas de los Pobres, en Vich.

Constituyen otro aspecto de la pintura de Juan Llimona, las obras de tema sociológico: *Jesucrist venc*, *Tornant del tros*, *La visita del rector*, *Darrera Pasqua*, y muchas otras. Podría ser que cuando Llimona pintara *La visita del rector*, conociera las obras de tema análogo de Fritz von Uhde; pero aunque así fuera, el vibrante sentido humano, la equilibrada



agrupación de las figuras, la luminosidad deslumbrante del ambiente, serían admirables, puesto que Llimona sabía torcer las influencias a beneficio del máximo contenido de su catalanidad pictórica. *Darrera Pasqua* es una composición pletórica de grises aterciopelados que recuerdan los de Degas, pero sin salirse nunca de las características esenciales de Juan Llimona, intervenidas aparentemente por la suave visión del mundo que París había revelado a Rusiñol y a Casas; esta obra de Llimona, sin embargo, palpita de un intensísimo rescoldo humano que ni Rusiñol ni Casas jamás consiguieron.

Juan Llimona no se dedicó al retrato; conocemos tan sólo uno salido de sus pinceles: el de don Raimundo de Abadal, retrato verdaderamente notable. Pero equivalen a retratos algunas de sus insistentemente estudiadas figuras femeninas, a veces solas, otras veces en juego compositivo con el paisaje vibrante de emoción de este *pleinairiste* que, a lo largo del tiempo — tal vez en un paralelismo absolutamente involuntario —, pasó de la serenidad compositiva de Puvis de Chavannes al objetivismo luminista de Bonnard. Toda la ternura del herbaje y toda la gama violácea de las sierras, todo el amarillar del ambiente en día amenazador de tormentas y de lluvias que inundarán los prados, toda la suavidad en las curvas de las lomas, pero también el ocre claro difundiéndose en la atmósfera y que en lontananza fenece con un postrer alarido mientras las lavanderas dánse prisa ante la noche próxima, y



el crepuscular celaje ofreciendo sus reflejos amarillolechosos a las aguas en calma, y la pesadez de julio en la calda playa de Blanes, reanimada por los chillones grumos de los delantales infantiles; toda riqueza lírica y toda plenitud cansada se hallan presentes en este espiritual seguidor del patriarca Vayreda, pero también, al propio tiempo, de las osadías postimpresionistas.

Otro notable fundador del «Círculo de San Lucas», fué Dionisio Baixeras, formado en la Escuela de Bellas Artes barcelonesa y llegado a plena juventud cuando la Exposición Universal de 1888. Dionisio Baixeras fijó principalmente la atención en la figura payesa de la tierra, aromada por el paisaje: el zagal, el encapuchado pastor del Pirineo, guiando los rebaños, dialogando con un compañero o dándose prisa para llegar a la masía cuando arrecia la tormenta. Una de las obras de Baixeras más caldeada, a nuestro entender, de humano encanto—obra de modulación compositiva en sentido horizontal— es la titulada *Fent mitja*, con la gacha cabeza laboriosa de la tierna campesina emergiendo y destacando sobre el cielo, más alta que el lejano encogimiento de las cimas esfumadas en la niebla. Herbaje y peñasal, semeja que acarician esta serena figura de payesa, cual si su alma se fundiera con el aliento del terruño en muelle ordenación verde y rosada. (*Fent mitja* figura en el Museo de Barcelona.)

Baixeras ha alternado temas de campo y de playa. En las marinas ha visto y ha evocado plástica-



mente los tipos de viejos pescadores — que pasaron largas horas entre dos imponentes extensiones —, la venta del pescado, las mujeres atareadas en componer las redes... Baixeras ha compuesto sus obras en la calma del taller, con la ayuda de numerosas notas de paisaje, pero sobre todo de dibujos de línea firme, aunque a veces insistida, dando a menudo con su aureola lineal al lápiz conté algo más de la aspereza del montañés indumento; otras veces animando los dibujos de un nimbo blanquecino que evoque la brillantéz contorneante de la infantil cabellera, de la manteleta cruzada, del antebrazo diligente.

Más o menos relacionada con el humanismo de Juan Llimona y de Baixeras, pudiéramos considerar la búsqueda temática del pintor Luis Graner (97), quien se especializó en efectos de luz que resolvía mediante pincelada a un tiempo fugaz y segura. Las obras de Graner ganáronse constantemente la simpatía de Casellas.

Hacia el último quinquenio del siglo XIX, en el ambiente del «Círculo Artístico de San Lucas» des-pabiláronse algunas vocaciones jóvenes para la pintura y el dibujo de carácter decorativo. Riquer, conocedor ferviente de los prerrafaelitas, y ligado por el trato personal con algunos de los dibujantes ingleses de mayor renombre de su época, debió tener parte en la dirección de los gustos. Pensamos en Torres García (98), en Jaime Llongueras (99), en Francisco Galí (100) que en 24 de octubre de 1901 habló pú-

blicamente de pintura, glosando frases de Ruskin, en la asociación *Art i Patria* — en Eugenio Ors (101) — dibujante casi antes, cronológicamente, que literato — todos los cuales, en una forma u otra, en uno u otro momento, significaron que, por encima de la pintura de fuente naturalista, alentó una llama simbólica probablemente encendida en el modesto inmueble del «Círculo de San Lucas».



## LOS PAISAJISTAS

En el prestigio del paisajismo catalán en la época que comentamos, confluyen, pudiéramos decir, dos movimientos: uno que nace en Sitges y toma nuevo impulso en el «Cau Ferrat»; otro que se cobija en el «Círculo de San Lucas».

Roig y Soler fué el descubridor del ambiente luminista suburense y lo supo descubrir con gozosa vivacidad. Como de la blanca pequeña villa ponentina, Roig y Soler fué asimismo el pintor de la costa catalana de Levante. Arcadio Mas y Fondevila representa con sus cuadros como una aplicación mortecina de la notable obra de Roig y Soler; y fué, por otra parte, el segundo artista que se enamoró de las calles y de la playa suburense. De otra promoción, Eliseo Meifrèn, paisajista de suelta técnica y cromatismo seguro a lo largo de su trabajo de variados temas geográficos, también se relaciona más o menos con los pintores de Sitges. Nos hallamos seguidamente en la etapa, analizada antes, de Casas y de Rusiñol en la blanca villa marinera. Ambos artistas — hecho curioso — cambian recíprocamen-

te de temática: Casas, en su edad juvenil, pintó algunos paisajes, y después, descontando muy escasas excepciones, pintó figura; Rusiñol, en sus años de París y de intensa vida en Sitges casi siempre es figurista, pero desde su primer viaje a Andalucía, en 1896, dedicóse a presentar los mejores «Jardines de España», en los comienzos con sentimental encanto, con un encanto hermano del que se percibe en «Una sonata», o en «Lectura romántica», o en otras obras cuyas coetáneas antes mencionadas, que con el andar del tiempo se tornó paciente detallismo y coloración frecuentemente agria, salvando siempre su tino en el corte del cuadro y en el punto de vista.

Siguieron alcanzando éxitos en la última década del siglo XIX diversos paisajistas que ya habían transpuesto los años de juventud; Modesto Urgell (102), el evocador de los cercados con cipreses y de los rojizos cielos de crepúsculo; José Masriera (103), el plácido narrador de las lozanas arboledas verde tierno; Francismo Gimeno (104), justo y discreto de valores en sus años mozos y, después (ya en el siglo XX) de enérgico fulgor; y Francisco Torrecassana, aprovechado discípulo del veterano Martí y Alsina (105) y, al propio tiempo, maestro y precursor del inquieto Gimeno.

Rusiñol se sitúa en medio de estos pintores y con sus «Jardines de España» (106), significa la vuelta a la naturaleza arbitrada a menudo por el gusto del hombre, como tema de obra artística; última etapa de su trayectoria que, arrancando del detallismo rea-



lista y pasando por el naturalismo sabroso de Vayreda, se entretuvo algunos años en una posición pictórica simbolista con ecos literarios.

Respecto al «Círculo de San Lucas», ya hemos hablado de la parte de paisajismo que hay en la obra de Juan Llimona y en la obra de Dionisio Baixeras. Es oportuno recordar que en el último decenio del siglo XIX llegaba a su etapa culminante Laureano Barrau, generalmente pintor de costumbres y a veces paisajista de nublado puntillismo que podría recordarnos el de Henri Le Sidaner. Pero el pintor más estrictamente paisajista que pudiéramos situar en el Círculo artístico-católico en los años de referencia es Enrique Galwey.

Galwey había empezado a interesarse por los problemas del oficio ante los troncos erectos y desnudos que interceptan con su opacidad el ambiente de luz clara. Por entonces Galwey era también duro en su toque; gustaba de entretenerse en los accidentes y los contraluces del más próximo rastrojo; estaba sólo en los comienzos de su trazo nervioso al representar algún junco, o algún ramaje rebelde, o acaso alguna hoja caediza. Galwey era, pudiéramos decir, como un discípulo del paisajista Vayreda que, al estudiar un contraluz, no alcanzaba destreza suficiente para poder seguir las delicadezas que incluso en el contraluz el maestro olotense supo ver. Más tarde, dejando los altos árboles, Galwey se inmergió en el rico tesoro verde y tierra del Montjuich mísero, y pintó, a gran tamaño, una cantera y un cercado



(Museo de Arte Moderno de Barcelona) de lleno dentro el paisajismo realista de la primera juventud de Rusiñol. Si Rusiñol dentro de tal período no se decide a profundizar cada día más y se inclina al poco tiempo a la evocación literaria, Galwey cuando lo abandona es para dedicarse a nuevos temas de matización más fina, de ternura más dulce, que, lejos de convertir su pintura en un comentario musical, la controla frecuentemente, contrastando las olorosas relativas vaguedades en lontananza con troncos y ramas de árboles de primer plano, quizá problemas de contraluz dificultoso en el espesor del follaje. Estos temas fueron tomando en el arte de Enrique Galwey vairantes infinitas, diestras disposiciones de corte, unas veces rodeando un árbol axial en el rectángulo, otras veces trepando el juego de copas de los pinos o los encinares por la claridad mortecina; otras veces centrando la población lejana y partiendo diagonalmente el cuadro por la vertiente, engalanando de olivos la cumbre. El cielo azul recién nacido de la noche oscura, el nubarrón grumoso anunciando la lluvia, el húmedo paisaje después de la tormenta, el sol que entre las ramas displicentes semeja jugar al escondite, la luna que no se desvanece todavía, las cúspides finamente lila filtrándose en la ocrelechosa luz del alba, todo ello está tratado por el paisajista Galwey con el mismo su amor único, con el propio sentido — extático y consciente a la vez — de fervor por la naturaleza. Casi siempre son paisajes solitarios. Acaso una mancha de ovejas, em-



plazadas de modo admirable, puedan aún dar más geórgico sentido, siempre rotundamente pictórico, a la composición. Entonces las ovejas son en el paisaje un nuevo elemento concomitante con la armonía del conjunto. Y para que nada faltara en la resolución de los problemas pictóricos que le sugería el campo, el pintor Galwey — especialmente sagaz en la formal y evocadora transcripción del día que se aleja o del día que empieza, o de los cielos turbios, lluviosos — quiso atacar con ímpetu problemas de pleno sol en terrenos y arboledas, incluso las de jardines urbanos, y dedicó a esta no siempre tan feliz fase de su producción gran parte de los pensamientos y miradas de los años postreros de su vida.

Joaquín Mir (107) hállase relacionado con el ambiente artístico que en Barcelona se formó alrededor de las nutridas exposiciones más antiguas de Rusiñol y Casas. Dotado de ágil toque de pincel, discípulo de Graner y de Mas y Fondevila, la franca técnica gozosa del segundo de esos dos pintores determina el estilo de sus primeras obras; pero pronto, con el tiempo que permaneció en la isla de Mallorca, abstraído en el estudio de las rocas, de los efectos de noche, de todo el encanto pictórico de aquel paisaje singular, se intensifica su pintura.

La obra de Joaquín Mir tiene una muy rica complejidad de momentos y de intersecciones de caminos. Este artista presenta, a poca separación de fecha de las finas entonaciones mortecinas de los crepúsculos de Mallorca, estudios a pleno sol de luminosidad

cegador. La orgía de color alcanzada más tarde por Mir ordenóse en disposición decorativa, principalmente en una serie de paisajes urbanos que pintó viviendo en Reus. Extendiendo esta su campaña por pueblecitos del Campo de Tarragona, Mir consigue, conservando la lírica ordenación de toques, expresar las modulaciones cromáticas de la construcción popular y de los apacibles parajes. El resto de la obra del pintor corresponde ya al presente siglo.



## NONELL, CANALS Y «ELS QUATRE GATS»

El nombre de Joaquín Mir, sobre todo recordándolo en su primera juventud, evoca una serie de nombres de otros artistas — algunos muy destacados a fines del Ochocientos — sentados, en sus horas muertas, en torno de la larga mesa que instalara Pedro Romeu en el cabaret barcelonés — de nombre fonéticamente catalanísimo pero de grafía que sabe a cosa montmartresa — *Els Quatre Gats*, que Romeu inauguró por los primeros días de julio de 1897 en el neogótico inmueble de la calle de Montesión, esquina al Pasaje de San José, recientemente construido, entonces, por el arquitecto José Puig y Cadafalch (108).

Pedro Romeu, con veleidades pictóricas en época ya un poco alejada, después hizo vida parisina junto a Bruant. Una traducción catalana de los cenáculos de bebida y de diálogo entre artistas y escritores de la capital de Francia fué la cervecería de la calle de Montesión, con sombras chinescas dirigidas por Utrillo, con exposiciones a menudo reveladoras de valores jóvenes y con teatro de títeres que diera solaz a la infancia. Incluso *Els Quatre Gats* publicó,



por corto tiempo, una revista de igual nombre donde escribía constantemente Pedro Romeu y donde se honraba con la reproducción de obras a los artistas expositores del establecimiento. Esta revista, que vió la luz en 1899, fué el precedente de *Pèl & Ploma*, redactado el primer año exclusivamente por Miguel Utrillo, y después por este artista y sus amigos más afines en espíritu; ilustrado y financiado siempre por el dibujante y pintor Ramón Casas. Al ausentarse de Barcelona, en 1899, algunos de los artistas que animaron, sobre todo en los comienzos, *Els Quatre Gats*, esta cervecería-restorán fué perdiendo el encanto, no siendo, además, muy numerosa la concurrencia a los ágapes, ni dando pingües ganancias las sesiones infantiles de títeres. El ambiente palideció en aquella insólita tertulia de la ciudad en el agonizar del Ochocientos — en aquel «supernacional» cónclave, por decirlo con lenguaje de la época — y cerró sus puertas en julio de 1901. Su corta vida fué, pues, de cuatro años. El Círculo Artístico de San Lucas seguidamente ocupó el local.

Entre los artistas que se dieron a conocer en *Els Quatre Gats* o más o menos alrededor de la especial cervecería, se cuentan José Dalmau (199), más tarde mercader de antigüedades y animador entusiasta del arte de vanguardia en Barcelona, en su sala de exposiciones sucesivamente en la calle del Pino, en la calle la Puertaferriosa y en el Paseo de Gracia; la señorita Luisa Vidal (110), pintora de escenas familiares; Ramón Pichot, comentador con



estilo infantilista de las fiestas populares catalanas ; Eveliò Torent (111), de agudo y movedizo toque en el dibujo de costumbres ; Adrián Gual (112), autor dramático y cartelista de sus obras escénicas ; Xavier Gosé (113), que obtuvo grandes éxitos por la línea segura de sus siluetas de mujeres elegantes ; Carlos Casagemas, pintor que en febrero de 1901 se suicidó en París, donde vivía desde fines de septiembre del año anterior, y, sobre todo, Isidro Nonell y Ricardo Canals (114).

La camaradería de Canals y Nonell es algo análogo a la amistad que unió Rusiñol y Casas. Nonell, en sus comienzos, dedicóse a la pintura de paisaje y, seguidamente, a la figura y a la naturaleza muerta ; Canals fué en un principio pintor de género y después retratista de familias distinguidas.

Los cielos puros y lisos de Nonell son los mismos cielos de los más antiguos paisajes de Joaquín Mir, de los mejores paisajes de Rusiñol, de Galwey, de Juan Llimona e incluso del patriarca Vayreda. Nonell revivía asimismo la limpidez de Casas, en 1891, con un cuadro suyo en el cual se representa un patio de casa humilde, y también con algunas posteriores figuras de gitana. Precisa esta intromisión dentro de un conjunto histórico para conocer el sentido artístico que alentaba al pintor barcelonés de quien hablamos, fallecido de una tifoidea, en su ciudad amada. En la abundante serie de pinturas de Nonell que integran la colección Sala vemos reflejado el paisaje catalán desde los verdes pirenaicos de Caldas



de Boí, evocados en una pequeña nota, hasta la espuma de la desolada playa llamada de Pequín (en Barcelona), espuma que se rompe sobre las miserables barracas, alzándose de un mar de azul finísimo bajo celaje amarillento.

Nonell, en su visión de los pobres, no fué despiadado. Fué demasiado artista, quiso demasiado de corazón la belleza del mugre para poder tratar a sus repatriados, a sus lisiados, a sus durmientes, a sus pordioseros, a sus golfos y a sus meretrices sin amor. El caso Nonell tiene algo, en sentido moral, del caso Toulouse Lautrec. Ambos fueron cantores de la inmundicia; ambos se descentraron, para crear el arte propio, de la normalidad casera y buscaron refugio en lugares donde la miseria de la vida se puede apreciar más fuertemente turbadora. Esto lo hizo especialmente Nonell en lo que pudiéramos llamar segunda época de su obra. Es esta época la de su exposición en el zaguán del diario «La Vanguardia», en octubre del 98; es la época de un Nonell japonizante, amigo del espíritu selecto que fué el pianista Ricardo Viñes; es la época en que nuestro costumbrista de los suburbios epigrafiaba como sigue cierto dibujo suyo, donde aparecen tres obreras de fábrica formando grupo:

*Les xinxes del Vápor Nou  
esperen les de Can Gana.  
El punt de la reunió  
és la Riera d'En Malla.*



La línea movediza de Canals no se contentó con las muchachas chaparras y con los pordioseros y cretinos de su compañero ; y, si en los dibujos publicados el 6 y el 8 de octubre de 1896 en «La Vanguardia» aparecen todavía sus muchedumbres barcelonesas tomando por el trazo, más que aspecto de dibujo, un aspecto de aguafuerte, pronto, el fino colorista que sería Canals más tarde sintióse reanimado por la discreta nota de un clavel rojo en el revoltear de sedas negras de un «cuadro flamenco», y sus pasteles de temas andaluces seguirán en consecuencia a los dibujos de arrabal.

Al paisagista Nonell, de otra parte, sucedió, dentro de poco, el tipicista Nonell, que abandonó casi en definitiva todo tema sin figuras. Y no se salió jamás en su vida — rota en el preciso momento que entrara a la completa madurez pictórica — de esta humanidad de determinados barrios barceloneses : de las flores de la pobreza, del idiotismo y del vicio. Dos obras hay en la mentada Colección Sala que son características de la época nonelliana inmediata posterior al paisajismo de Nonell : una es una obra pictórica, la otra es un dibujo ; y en ambas vemos unos obreros que semejan tostados por el color y desdibujados por el nervioso carboncillo. Nonell no fué, en esta época en nada sugestionado ni por el perrafaelismo inglés ni por simbolismo alguno francés o germánico. Pero, en cambio, hay en Nonell algo del sentido de la mancha, de la composición y de la acusación en el trazo extremo-orientales. No



debió satisfacerle la faramalla de la ornamentación europea que por aquellos días extendióse en Cataluña; y para su pintura de las chozas del Pequín barcelonés y del *sota Montjuïc*, para los recuerdos que iba a grafiar de los atacados de bocio de Caldas de Boi, busca las influencias del decorativismo japonés.

Fué más adelante que en la serie interminable de gitanas vertió el jubiloso realismo pictórico, un refinamiento colorístico al fin y al cabo. Aportó el gozo que origina, al pintor que de veras lo sea, saber obtener la calidad de una manta de algodón, del pelo lustroso y engomado, de un rostro fuertemente moreno o de una pañoleta con flores.

En este sentido, el técnico jolgorio de Nonell es envidiable. Supo pastar en la paleta los colores con destreza, acarició el grasiento gitanismo a fin de presentarnos el encanto pictórico que en él se concentra; con el pincel supo cantar el arenque argentino, el abollado pimienta y el terroso torneado de la olla y el puchero.

Nonell es un pintor que en Barcelona sacó a flote el alma de la fealdad. Describió con vehemencia los objetos que pintaba, y por su impulso podemos conocer y amar la substancia cromática de la gitanería nómada.

Benjamín de *Els Quatre Gats*, al lado de Nonell y Canals, Ricardo Opisso (115) inició su labor de costumbrista. Opisso, en los dibujos de su primera juventud — compuestos bajo el influjo de *L'Assiette*



*au Beurre* y del *Gil Blas* —, preséntase poseído del sentido realista de Toulouse Lautrec y de Steinlen, pero también de profunda emoción particular ante cualquier espectáculo callejero de Barcelona, entre la tradición y las novedades (116).

El arte moderno en Barcelona, desde sus orígenes hasta el presente, ha sido un fenómeno complejo y multifacético. Se ha desarrollado en un contexto social y cultural que ha permitido la experimentación y la innovación. Los artistas han buscado nuevas formas de expresión, rompiendo con las convenciones tradicionales. Este movimiento ha sido influenciado por las vanguardias europeas y ha dado lugar a una rica producción artística que ha marcado la historia del arte español.

En el ámbito de la pintura, se han producido obras de gran importancia, que reflejan la búsqueda de la esencia y la forma. Los artistas han explorado nuevos lenguajes visuales, utilizando el color y la línea de manera innovadora. La arquitectura también ha experimentado cambios significativos, incorporando elementos modernos y funcionales. Este arte ha sido un reflejo de la sociedad y su evolución, mostrando una clara conciencia social y política.

El arte moderno en Barcelona ha sido un fenómeno que ha trascendido las fronteras geográficas, influyendo en otros movimientos artísticos. Los artistas han participado en exposiciones internacionales, difundiendo su obra y sus ideas. Este arte ha sido un puente entre lo local y lo global, mostrando la vitalidad y la creatividad de la cultura catalana. La obra de los artistas ha sido reconocida y valorada, consolidando su lugar en la historia del arte.

En conclusión, el arte moderno en Barcelona ha sido un fenómeno que ha marcado la historia del arte español. Ha sido un arte que ha buscado la innovación y la experimentación, rompiendo con las convenciones tradicionales. Este arte ha sido un reflejo de la sociedad y su evolución, mostrando una clara conciencia social y política. La obra de los artistas ha sido reconocida y valorada, consolidando su lugar en la historia del arte.



## CONTACTOS CON NO CATALANES

Además de la influencia de obra a obra entre los artistas, hay el más íntimo intercambio amical. De tres no catalanes el contacto fué efusivo con alguno de los aquí recordados: nos referimos a Ignacio Zuloaga, a Darío de Regoyos (117) y a Pablo Ruiz Picasso (118).

Zuloaga está íntimamente relacionado con Rusiñol. Juntos vivieron en París, en el burgués inmueble del *Quai Bourbon*, pequeña isla San Luis en el Sena; juntos viajaron por Italia, donde se originó — en juego con la admiración hacia Puvis — el abrasado simbolismo pictórico de Rusiñol y acaso también, el reforzado contorneo en el bárbaro realismo de Zuloaga. De otra parte, Rusiñol y Zuloaga contribuyeron juntos a la valorización del Greco; así como en el *Cau Ferrat* de Sitges, figura la tela, del pintor eibarés «El reparto del vino», también en la «Biblioteca Popular» que se instaló enfrente está archivada una carta a Rusiñol donde Zuloaga le expresa su vivo deseo de asistir a la fiesta para la erec-



ción de la estatua al pintor cretense que atrajo el apasionamiento de ambos.

Zuloaga es celebrado ya en 7 de julio de 1890 en una correspondencia de París enviada por Miguel Utrillo a «La Vanguardia»; toma parte en las notables exposiciones internacionales barcelonesas; en febrero de 1894, en la Sala Parés, presenta obras que sorprenden a Rierola (119) por el raro cambio que se nota en el artista vasco después de su viaje a Italia: el dibujo acusado a que aludíamos. Así escribe Rierola: «En casa Parés, exposición de cuadros. Los más nuevos son los de Zuloaga. Los modernistas los alaban, y a fe que son de lo más arcaico que pueda verse: semeja que acaban de sacarlos de un montón de telarañas; hasta el oro de los marcos está deslustrado como si el polvo allí paciera. Para darnos algo nuevo se imita el color viejo; era lo que quedaba por ver. Cuando todo el modernismo en peso ha inscrito en su credo que los objetos se ven por el color y no por la forma y de esto se saca como consecuencia práctica el esfumado de contornos, llega un amigo de los modernistas, Zuloaga, y pinta un cartón en que todos los contornos, incluso el de las nubes y el reflejo de éstas en el agua están marcados por una línea negra, espesa y gruesa». Yxart, en carta a Oller, expone también su desencanto, refiriéndose a la crítica que a Zuloaga había dedicado Casellas: «Creía que era otra cosa, porque sus dibujos son correctos, tienen firmeza. Pero no por pensar que fuera *novísimo* ni bajo óptica de



periódico. ¡ Precisamente, las líneas de Casellas, ya ves, hicieronme sospechar que era malo; las hallé frías, como de quien no cree en ello!... »

Darío de Regoyos, el gran impresionista, concurrió a *Els Quatre Gats*, en una de sus permanencias en la Barcelona, donde publicó en 1899 «La España Negra» (en colaboración con Verhaeren), donde expuso numerosas veces y donde murió. La primera alta adhesión barcelonesa al nómada asturiano recibióla éste en 1894, al ser comprada, después de una elogiosa crítica de Casellas, una de sus telas para ofrecerla al Ayuntamiento barcelonés — que no la aceptó. Adquirióse esta obra de Regoyos por su suscripción popular de elementos tan destacados en nuestro mundo artístico como Casas, Rusiñol, Pascó, Gaudí, el referido Casellas, Sardá, Pellicer y Pichot, entre otros.

Más que Zuolaga tenía que ser Regoyos el pintor no catalán preferido de los artistas de aquí en la última década de siglo. Las reservas fundamentales de Yxart y de Rierola sobre el estilo de Zuloaga no tuvieron ni pudieron tener nada equivalente por lo que se refiere a la obra de Regoyos, que si en la variedad juvenil presenta en ocasiones un trazo especial de involuntario rompimiento, otras veces cierto degasismo y otras aún una pastosidad grasiénta — la de *Croyante*, viva evocación española, expuesta en la fundación suburense de su amigo Santiago Rusiñol —, después de estos momentos dubitativos todavía de la técnica del luchador contra las



propias facultades, absorto en el dulce anhelo de decir con la mayor franqueza el encanto del mundo sensible, hay el candoroso impresionismo que semeja responder a aquel impulso cordial que a la lectura de las *Georgiques* de Francis Jammés por su amigo Mourlane Michelena, le hacía exclamar: «¿Es mi arte, es mi arte, verdad?»

Las inhabilidades, las terribles caídas de Regoyos, los cielos duros de nubarrones violáceos contorneados en rosa, de los románicos abrigos de pedrusco rojizo expresados toscamente, de ciertas grandes composiciones catastróficas, parece que ayudan a hacer resaltar mejor aquellos momentos de pictórica gracia de los paisajes dichos a punta de pincel y a ras de labio, de las escenas pueblerinas valoradas milagrosamente de luz; y hasta de cierta muchacha que está cogiendo flores, de veste en rosa y carmesí, que incluso espiritualmente pudiera situarse en aquel sabroso punto, casi inconcretable, de conexión sutil entre el impresionismo y el prerrafaelismo, ya recordado al hablar de Rusiñol.

En Regoyos, sin embargo, permaneció su vista, sino siempre penetrante, por lo menos siempre serena. Contrariamente a determinados momentos de Rusiñol, en él la artística videncia no fué empañada por el sentimental lagrimeo. Los más delicados párrafos de *Fulls de la vida*, los más enarbolados elogios de *Oracions*, no tienen la profundidad espiritual que Rusiñol como pintor alcanzaría y que estalla vivamente de las notas de ruta escritas por Regoyos, cor-



tantes como sus mejores croquis al lápiz conté: «Madrid, como siempre» — anota —. «Unas mantillas que me vuelven loco en una atmósfera que detesto».

Y refiriéndose a una corrida de toros. «Una cara de ángel que ríe como un demonio envuelta en una mantilla encantadora». O también, «La salida de Valladolid era bonita esta mañana por la misma canción de siempre, es decir, porque eran las seis de la mañana y el amanecer como el anochecer son horas de pintores. Los pinos, primero, en forma de sombrillas, y los olmos después, formaban siluetas extrañas. Estos últimos, sobre todo, parecían figuras humanas, mujeres que iban a misa a lo largo de la carretera. Otros olmos torcidos eran señores que hacían grandes reverencias, y, así, los gestos variaban esbozándose o desembozándose con sus capas verdes y en una atmósfera envuelta de madrugada.»

En contacto con Nonell, con Opisso, con Pichot y con los concurrentes habituales de *Els Quatre Gats* antes de 1901, estuvo Picasso. En Barcelona se desplega su ardida adolescencia.

Pablo Ruiz Picasso, en humildísimo taller, pintó ya por entonces obras, temáticamente incluso, de extraordinario aliento: «Primera Comuni6n» es el título de una tela de 1'64 m. por 1'16 m. del mocito admitida en la exposici6n municipal barcelonesa de abril-junio 1896. Si en esta obra es posible entrever como una influencia de Mas y Fondevila, una energía realista mezclada con un comienzo ya de arbi-



trariedad, caracteriza otra tela de mucho mayor tamaño que Picasso pintó inmediatamente después, con figuras de dimensiones naturales, representando la visita de un médico a una mujer que está en cama, la cual tiene a su vera una hermana paúla con la criaturita de la enferma en brazos. Picasso, en Barcelona, reúne el año 1897, en el local de *Els Quatre Gats*, una serie de numerosas efigies de la juventud artística y bohemia de aquella época, a sugerencia de los retratos que hacía el pintor Casas. Colabora como ilustrador en las revistas *Joventut* y *Catalunya Artística* en julio-septiembre de 1900. Este mismo septiembre realiza, con el pintor Carlos Casagemas, su primer viaje a París, donde ocupa un taller que le cede Nonell. Pedro Mañach es su primer marchante, mediante el cual Picasso vende, por vez primera, una obra a la señorita Weill. Su añoranza de España decide a Picasso a volver a Barcelona en las Navidades del 1900. Casagemas se queda en París y en febrero de 1901, espectacularmente, en un café, se dispara un tiro y se desploma muerto en brazos de Manolo Hugué (120), escultor — también de *Els Quatre Gats* — recién llegado a la capital de Francia. En marzo de 1901 Picasso hállase en Madrid, donde, con Francisco de A. Soler, funda la revista «Arte Joven» dentro del tipo de *Pèl & Ploma*. Vuelve a París, pero sin obra alguna; Mañach le dirige severamente la mirada, y desde entonces Picasso empieza una labor sin descanso en que juegan, con los recuerdos del viaje por



España, las influencias de los pintores que había acogido «Le Barc de Bouteville» (pequeña tienda de la calle Le Peletier): Vuillard, Bonnard, Denis, Sérusier... Inmediatamente Mañach dá a exponer a Vollard sesenta y cinco obras de Picasso, junto con treinta y seis de Iturrino (junio-julio; nota 121). Coquiote hace un elogio bien pagado de las del joven mallagueo llegado poco antes. En Barcelona tiene lugar, al mismo tiempo, una exposición de pasteles de Picasso, organizada por Utrillo en la Sala Parés. Por las Navidades de 1901 hállase de nuevo el joven artista en Barcelona con los suyos: larga permanencia, retrato de la familia Soler, retrato de Sabartés (122), retrato de Juñer-Vidal (123), época azul, nuevamente en París a fin de año... Pero nos salimos en demasía del marco del presente ensayo; el contacto de Picasso con los catalanes no ha terminado; en Barcelona residió en 1903 y en 1904. Nos hallamos ya de llano en el presente siglo. El Picasso catalán, por contactos artísticos, es el Picasso dentro del ciclo Casas o dentro del ciclo Steinlen, el humanísimo dibujante suizo afrancesado alrededor del cual hubo un tiempo en que giraban por completo *Els Quatre Gats* y en parte también el «Círculo de San Lucas».

En toda la juventud de Picasso iba tomando cuerpo aquella frase que más tarde él dejó escrita en la famosa carta expandida por le revista «Formes»: «Yo no busco: hallo.» Peligroso juego de palabra cuando no incluye una substancia. El vocablo «ha-

llazgo» revela toda la falsedad de un prestidigitador a la vista del público a merced del hombre incauto. Pero cuando el vocablo «hallazgo» se desviste del tono de gratuidad y toma su sentido maravilloso sobrepasando la más profunda búsqueda, entonces es el lenguaje del genio.

Picasso «imagina del natural» según la expresión de Pierre Reverdy. Todos los demás grandes artistas de todas las mejores épocas, ¿qué han intentado más que eso? Lo que hay es que en muchas otras épocas esta «imaginación» — palabra mágica de un doble y definitivo sentido — alada y técnica —, esta «imaginación» ha fluído encima los alcores de la Serenidad. Pablo Ruiz Picasso — genio trágico de su época — ha ido creando, desde muy joven, sus imágenes junto al abismo de la Angustia.



## DISECCION DEL MODERNISMO

Una década de real interés en cuanto se refiere a la pintura catalana, fué el período 1891-1900. En general, en éste no domina una vibración muy fuerte, pero sí una curiosidad, de cara a Europa, remarcable. Al conjuro de la palabra «modernismo» inyectóse un cajón de sastre de influencias en las producciones de los jóvenes y maduros pintores catalanes, en las de literatos y filósofos con veleidades pictóricas, en las de dibujantes que desearan provocar sensaciones literarias. Del realismo al simbolismo, va encuadrándose en diferentes marcos la sensibilidad de Santiago Rusiñol; las telas de Degouwe de Nuncques (124), desvían de las lecciones de Lonja, de Mas y Fondevila y de Graner la eufórica retina de Joaquín Mir, que después, con eco del simbolismo, ordenará dentro un plan decorativo los juegos de pincel, como también a su manera Zuloaga, como a la suya Pichot, como a la suya Hermen Anglada. Al lado del sobrio realismo de Casas, de Baixeras y de Feliu de Lemus (125), podríamos decir que el modernismo más propiamente pictórico es en técnica



y en espíritu una derivación del impresionismo de Francia, que en Cataluña alcanza la emoción religiosa — incluso a menudo cuando el tema no es específicamente religioso — en Juan Llimona, y favorece la aprehensión vibrante de la materia en la gitanería y en las naturalezas muertas de Nonell y la infantil inocencia geórgica en gran parte de las obras de Regoyos.

En Cataluña, por aquellos tiempos, todo el mundo andaba lleno del sentido de la palabra «modernismo»: individualización de la personalidad artística o literaria enfrente a la Academia, enfrente a la formación escalonada; como un reflejo en el terreno espiritual de lo que significaron en el cosmos materialista los primeros atentados ácratas que, rápidamente, antes enumeramos. Ya en el año 88, en «La Vanguardia», Federico Rahola (126) se ocupa de los paisajes de Rusiñol y a éste le llama modernista. El fundador del *Cau Ferrat* se ha ganado ya el título de corifeo del movimiento, con defectos y cualidades inherentes. El «modernismo» es, según Jaime Brossa, en 1892, «una reacción neo-idealista». Sobre su principal alentador, en 1895, escribe Salvador Canals: «Como Rusiñol no busca sus cuadros en las hojas muertas de un libro, ni en las líneas impasibles de un catálogo, sino que se las deja dictar por el propio copiosísimo sentimiento, todos sus cuadros son tristes: mira la catedral de Tarragona, y sólo vé las mujeres enlutadas que se prosternan ante el sepulcro en penumbra; pinta un violinista, y



de las cuerdas pintadas parécenos que vienen una de las penetrantes angustias de Chopin.» Sentimentalismo — desviación literaria — que a menudo abrasó los dibujantes decoradores, que en el caso de algunos que se dedicaban a ilustrar fué vencido sobre todo por las lecciones de Toulouse Lautrec, de Forain y de Steinlen, lecciones que nos llegaban con las revistas y los carteles y que al entrar en el siglo XX perdieron eficacia a causa de la tendencia simbolista, novedad promovida por Eugenio Ors, con Torres García, Galí, los hermanos Llongueras y el grupo de poetas y escritores de la primera *Catalunya*, la que dirigió Carner (127).

Ya es también a comienzos del siglo actual cuando en *Catalunya Artística*, revista que acogió numerosas muestras, principalmente poéticas, de los más briosos simbolistas, Claudio Omar y Barrera (128), hace la disección del modernismo. De *Les noves orientacions*, artículo que Omar publica en el número 90, correspondiente al 6 de marzo de 1902, transcribimos: «Lo hermoso es siempre hermoso cuando es verídico, y el exclusivismo del gris, por ejemplo, como todos los exclusivismos, niego que sea un medio de producir nada que resulte verdad ni siquiera simpático. Anublar una figura porque si, no es más que ensuciarla. Elevar la inspiración, contemplar cara a cara la Naturaleza, desprenderse del yugo del materialismo que embrutece, sentir holgadamente los goces del infinito, es empresa plausible y regeneradora; pero con ensueños, con notas peri-



patéticas, con líneas sùtiles y nublosas a todo pasto y siempre, no se va sino al acaparamiento de una determinada modalidad, precursora de la modorra de la inspiración y de la completa afeminación del Arte.» «Después de todo» — prosigue — «lo emblemático que el Arte cristiano crea, tiene su razón de ser en el corazón y en el entendimiento de la Humanidad, deriva de afectos y condiciones que son el sustentáculo del mundo, toca a las alturas esplendorosas de una Divinidad que precisamente para ser más comprensiva, y más amada, y más pròvida, se humanizó y llenó la tierra con la espléndida luz de la sabiduría inefable; pero un arte escéptico, misterioso, que todo lo subordine al aparato externo a pretexto de que solamente debe agradar a los ojos o debe excitar la imaginación para la inmediata delectación del espíritu, yo lo estimaré como un ideal sin ideal.»

Y, en el párrafo con que termina esta diatriba, Omar y Barrera concluye: «En una palabra, no son necesarios rebuscados afectos ni simbolismos pretenciosos para conseguir la armonía de todos los elementos estéticos sobre la materialidad de los organismos que pueblan y constituyen el mundo. Por tales caminos caben toda clase de idealizaciones, la apoteósica manifestación de todas las dignidades humanas, la exteriorización de todos los fervores y entusiasmos espiritualistas. La condición está en que se sientan clara, sintética y racionalmente los latidos de la naturaleza, en que se sepan distinguir las her-



mosuras de la obra de Dios para ofrecerlas a la delectación ajena, en que no se confunda lo fenomenal y deprimente con lo intensivo y emocional.»

Y en otro artículo titulado *El Modernisme*, del propio autor, inserto en la misma revista la semana siguiente (13 de marzo de 1902), seguimos leyendo: «La técnica, la parte mecánica del Arte, quieren que quede reducida a ínfimo lugar, a pesar de que si por alguna cosa son superiores Tolstoi, Ibsen y Maeterlinck, no es por el acierto y sublimidad con que inventan y conciben, sino por la factura, por la habilidad con que confeccionan, por la destreza con que desarrollan y combinan. El Modernismo, tal como lo entienden muchos, no es más que la caricatura de la estética; quizás a los ojos de la Historia será el barroquismo del siglo XIX. La entraña viva y manando sagre que Ixart pedía siempre, se ha convertido en un haz de nervios en excitación permanente. El visionario, el utopista, el maniático, el enfermo, son los tipos únicos que se adaptan a la novísima evolución artística; y el paroxismo, por estéril que sea, y la sugestión fatalista, por arbitraria que resulte, hallan adeptos fervorosos precisamente entre los que hasta ahora se envanecieron de no admitir otras fórmulas más que las que daban la verdad y la explicación de todos los fenómenos de la naturaleza.» Y también: «En la progenie del Modernismo caben perfectamente tanto los que provocan emociones fenomenales sin precedente positivo en la realidad, como los que de la realidad no examinan más

que los aspectos pestilentes, sensuales e irregulares. Entre el fatalismo determinista de las leyes naturales y el fatalismo simbólico sensacionista que ahora es moneda corriente, no se ve diferencia alguna, pues ambos se encaminan a arrancar de las inteligencias toda noción de lo sobrenatural y a destruir de la sociedad el orden moral que la sostiene y vivifica.»



## LOS ESCULTORES

En Cataluña por cada escultor — o por cada arquitecto enamorado del arte — había a fines de siglo XIX dos docenas de pintores. Podemos decir que los escultores representantes del movimiento modernista fueron los que iban a la zaga de Rodin, de Rousseau, de Bartholomé. No vemos en la escultura catalana de la época aquí estudiada — exceptuando acaso una «Maternidad» de Hugué que se conserva en el museo de Sitges — nada que de cerca ni de lejos nos traiga al pensamiento el exacerbado impresionismo del italiano Medardo Rosso. Tres figuras sobresalen: José Reynés, con el seguro y elegante estilo de las esculturas de cuerpo entero y de los bustos de mujer, a menudo retratos rebosantes de vida, y con el jugueteante movimiento de los niños; Miguel Blay (129), consagrado en el máximo prestigio del pontificado crítico de Casellas, cuando exponía, en 1893, *Els primers freds*, y que luego, por largo tiempo supo fundir en parte de su obra un encanto primaveral naturalista con un premeditado sentido decorativo muy *à la page* en el úl-



timo quinquenio del XIX — por ejemplo en la media figura femenina con un haz de flores que forma parte del Museo de Arte Moderno de Barcelona — y, sobre todo, José Llimona.

José Llimona y Juan Llimona evidenciaron un hermanazgo artístico de suprema tensión espiritual. José Llimona, en su vida escolar, ya sobresalió en la escultura; Juan Llimona, mayor en edad, estudiaba, como dijimos, la carrera de arquitecto, pero sentía grandes deseos de pintar. Habiendo obtenido José la pensión Fortuny para trasladarse a Roma, el hermano mayor acompañóle por voluntad paterna. En tierra italiana, Juan se dedicó de lleno a la pintura. José—como su hermano—trabajaba sin tregua, y su magnífico envío de pensionado es la real figura ecuestre de Berenguer el Grande. De vuelta a Barcelona, la labor de José se desarrolla en diversos aspectos: estatuaria religiosa, apología del trabajo, acariciamiento de la forma femenina. Una misma vital expresión, comúnmente suavísima — cuando corresponde al caso, enérgica —, es el encanto de la obra de José Llimona. La producción de este autor iba alcanzando, año tras otro, éxitos notables en las exposiciones internacionales barcelonesas, en las bienales colectivas de la Sala Parés y en las del «Círculo de San Lucas». Fué a fines del ochocientos y en una de aquellas exposiciones, que Llimona presentó el grupo (dos medias figuras de muchachita) representando «La primera Comunión». En este grupo el escultor supo establecer un puente de candor y de dul-



zura entre el mundo del Más Allá y el mundo corpóreo que nos envuelve. Sin trabar en nada su directo plasticismo, Llimona lo sublima de un idealismo, místico en este caso, como en otros casos es de depuración formal o de vital aliento. José Llimona, en «La primera Comunión», llega a manifestar el más alto enarbolamiento de las dos expresiones: el candor natural de ambas figuras infantiles y el divino resplandor de la Hostia que penetra el sentimiento del grupo. Ambas niñas ofrecen a la luz diversos planos de perfecta armonía: una, llena de unción, levanta la cabeza; la otra, recogida y cabizbaja — con las manos cruzadas ante el pecho —, permanece en anhelosa expectación.

Más o menos coetáneas de «La primera Comunión», son diversas estatuas sepulcrales realizadas por José Llimona, que le dan entrada, con el prestigio máximo, al más noble sentido del modernismo: profundidad de sentimiento y ondulante modulación que descansa en el estudio directo del natural. También datan aproximadamente de igual época otras obras de Llimona por completo decorativas: el báculo ofrecido por el «Círculo de San Lucas» al señor obispo de Vich, Dr. José Torras y Bages, y algunos pequeños objetos utilitarios (cafetera, tazas, etc.) de un modernismo exacerbado.

Reynés, Blay y Llimona, en el último decenio del Ochocientos, ya son hombres maduros. Clarassó corresponde también a este ciclo de la escultura catalana, aunque, en general, su obra no tiene estrecha



relación con las esculturas que crearon los tres artistas que acabamos de citar. Por otra parte, fué sobre todo personal, más que espiritual o artística, la comunidad de Clarassó con Rusiñol y con Casas. Nada une ni con el sentimentalismo vagamente morboso del fundador del museo suburense ni con la retina despierta del propietario y dibujante de *Pèl & Ploma* los relieves recortados — entretenimiento anecdótico — de Clarassó.

Eusebio Arnau (130) y Lamberto Escaler (131) pusieron su destreza artística al servicio de la decoración. Fueron los escultores auxiliares de los arquitectos, Eusebio Arnau en particular.

Otro escultor, Carlos Mani (132), es descubierto por Rusiñol en Tarragona, en verano de 1895. Al poco tiempo, Pedro Ferran, pintor también tarracense, amigo de Mani, obtiene una pequeña pensión con cuyo importe ambos se marchan a París. Allí los halla, entre privaciones, nuevamente Rusiñol — por aquel entonces inquilino de la casa burguesa de la isla San Luis — y por Rusiñol son protegidos. El pretendido trascendentalismo de Carlos Mani fué objeto, por un momento, de discusiones vivísimas ya bien entrado el siglo actual, cuando el escultor presentó, en la memorable exposición internacional Barcelona-1907, el enorme esbozo *Els degenerats*. Gaudí sirvióse de Mani para la labor escultórica del Templo de la Sagrada Familia.

Tampoco a Manolo Hugué corresponde situarlo en el Ochocientos más que por su escultura del *Cau*



*Ferrat* antes referida, por algunas de «mujer con la cabeza alargada como entonces era costumbre», según su frase, y por los muchos ratos que pasó en *Els Quatre Gats*. Llegado a París el día antes de la muerte de Carlos Casagemas, entre el arte y la bohemia debatióse mucho tiempo y no volvió a Barcelona hasta la segunda década de la actual centuria.

Pablo Gargallo (133), aragonés, natural de Maella, pero residente en Barcelona desde niño, publica en el número 26 de la revista *Juventut*, correspondiente al 9 de agosto de 1900, un pequeño poema en prosa, *Somni i realitat*, ingenuo esbozo juvenil en una disciplina creadora — las letras — que no siguió cultivando. La vocación de Gargallo fué para la escultura, y en la exposición organizada cuatro meses después por *Art i Patria* presenta una *Testa de noi*, una *Verge* y un *Nen pregant*. La revelación de este artista precisamente coincide con la agonía del siglo XIX, pero la levadura del «modernismo» reanimó con frecuencia la obra de Gargallo a lo largo de toda su vida.

La adolescencia del escultor Smith (134) es un fruto dulce y fresco, averiado luego por el exotismo aprendido en los dibujos de Aubrey Beardsley, dado a conocer entre nuestros artistas por Alejandro de Riquer, devoto poseedor del *Yellow Book*, fundado en 1894 por Aubrey Beardsley, y de los cuadernos que éste y Arthur Symons publicaron, en 1896, *The Savoy*.

En las exposiciones de arte, por algunas de ellas, con  
las cuales se celebraban congresos, como el de 1889,  
según se verá, y por los muchos otros que pasaron  
en el Gran Salón, llegados a París, el día antes  
de la muerte de Carlos Casagemas, entre el arte y  
la política, debieron haberse tratado y no sólo en  
Barcelona, sino en las exposiciones de la actual con-  
tinente europeo, y en las de América y Asia.  
Pablo Gargallo (1873), escultor, natural de Bar-  
celona, pero residente en Barcelona desde niño, publica  
en el número 26 de la revista "Journé", con-  
fundido al 9 de agosto de 1900, un pequeño por-  
tante en prosa, poema y teatro, que se titula — que  
vuelvo a ser discípulo creador — las letras — que  
no sigue el título. La vocación de Gargallo fue por  
la escultura, y en la exposición organizada en Bar-  
celona después por él, y París, presenta una "Re-  
ta de los tres", una "Voz" y un "Mar" que, la  
revelación de este artista, precisamente coincide con  
la época del siglo XIX, pero la fealdad del "ar-  
tismo" coincide con la época de las obras de Car-  
gallo a lo largo de toda su vida.  
La adolescencia del escultor Smith (1874) es un  
largo viaje y fresco, escrito luego por el exiliado  
aparecido en los dibujos de Aubrey Beardsley, dado  
a conocer entre nuestros artistas por Alejandro de  
Riquer, devoto poseedor del "Yellow Book", publicado  
en 1894 por Aubrey Beardsley, y de los cuadros  
que éste y Arthur Symonds publicaron, en 1890, The



## LOS DECORADORES Y LOS ARQUITECTOS

El decorativismo, que en plafones inmediatamente evocadores de los elementos naturales se manifestó sobre todo hacia el 95, fué expandiéndose en diversas manufacturas catalanas de carácter artístico. Los carteles, por el progreso mecánico en relación con las artes gráficas, reprodujeron fielmente dibujos para los cuales hicieron encargos — siguiendo la corriente de Inglaterra, de Francia y de Alemania — a personalidades notables (Rusiñol, Casas, Riquer, Utrillo, Gual...). El sello, el ex libris, el estandarte de las instituciones corales, patrióticas, políticas, aguzaron el ingenio de algunos de nuestros dibujantes y decoradores, a menudo para enlazar a un dejo tradicional los fantasiosos arranques de aquel «supernacionalismo» tejido con hebras recién llegadas de Alemania, de Francia y de Inglaterra.

Pascó había hecho nacer, en la Escuela de Lonja, el interés por las artes decorativas; había adiestrado toda una juventud con la palabra y también con el buen ejemplo de claras composiciones, entre las cuales podríamos citar con singular elogio las fa-



chadas Casas-Codina en el barcelonés Paseo de Gracia, lo suficientemente bellas para resistir la vecindad inmediata del gran edificio Milà, creación de Gaudí. Pellicer y Sanpere, por su parte, habían formado, en nuestra Barcelona de la post-Exposición, un museo más o menos metódico de Reproducciones Artísticas. Disipado el gran esfuerzo del certamen mundial, el concurso de Pellicer o de Pascó en empresas ornamentistas ciudadanas conceptuábase necesario. En las artes reproductivas más ligadas con una construcción amiga del adorno — la cerámica, el ensamblaje de salas, el esgrafiado y los muebles — también las obras de Pellicer y de Pascó, o de otros que les siguieron, tomaron buen lugar. La casa de mosaicos Escofet y Tejera reprodujo las composiciones decorativas de Pascó, de Font y Gumà; la casa Ballarín daba salida a los elementos ornamentales metálicos que Puig y Cadafalch proyectaba; la casa Esteva y Hoyos hizo mover dentro el serpenteo en que sobresalió José Llimona marcos y portacalendarios. La libertad modernista brilló en la joyería catalana, y en Barcelona tuvo gran éxito en los muebles. El verdadero iniciador de la personalista ebanistería catalana fué Francisco Vidal; y al poco tiempo obtenía consideración entre los mueblistas Juan Busquets, quien antes de entrar resueltamente en el «modernismo» compuso, como resumen de los trabajos ejecutados por la manufactura que regía, la arquilla presentada en la Exposición de Bellas Artes barcelonesa de 1898, una de las contadas obras



del «premodernismo» que posee el Museo del Arte Moderno de Barcelona. Después Juan Busquets entró en un modernismo franco, aprendido en Bélgica y en Austria en dubitativas posiciones, pero inyectado de personales ocurrencias: el modernismo movido de los muebles de Alberto Rusiñol y el modernismo puesto a raya de los muebles de Cambó.

Si pasamos de las artes decorativas menores al arte decorativo principal y utilitario que se llama «arquitectura» será oportuno recordar el traspaso entre una arquitectura historicista y una arquitectura lírica, traspaso representado por Doménech y Montaner, por Font y Gumà, por Fernando Romeu, por Puig y Cadafolch y por Antonio-María Gallissà. La obra de estos arquitectos manifiesta un vivo amor por la decoración buscada a menudo entre las corrientes coetáneas, no obstante haber nacido, en el aspecto constructivo, del sentido tradicionalmente catalán o de esplendorosas fases del arte arquitectónico de tierras extranjeras.

Creación aparte es la de un arquitecto más o menos contemporáneo de los referidos, Enrique Sagnier, cuya dúctil delicadeza artística se deja reblandecer por el «modernismo». Dotado como pocos para la composición, Sagnier abandonó temprano la preocupación personalista — reflejada en un magnífico chaflán de la barcelonesa calle de Gerona—, abandonó el ornamento sobrio, las monumentales cartelas, los huecos descomunales, el modelo de magno edificio señoreando el ensanche ciudadano, por la obra de sentido más



anónimo o premeditadamente influída de un arte mucho más propio del gusto aburguesado barcelonés. Si él con frecuencia quiso servir a las normas del arte gótico, si en otras ocasiones parecióle conveniente dejarse informar por las curvas perfumadas de las últimas facetas del arte monárquico de Francia, sea en uno o en otro caso, tanto como en el personal empuje de su juventud, Enrique Sagnier cautiva por su gran sentido compositivo, por su fuerza de lanzamiento, por su guirnalda de ténue adorno y jamás necesaria para ocultar fallas de los conceptos arquitectónicos esenciales.

Y con mucho más alta jerarquía que los arquitectos que en Cataluña hermanaron las reminiscencias del arte gótico con el floreamiento del modernismo, y con mucha más alta jerarquía que Sagnier, destaca la figura excelsa de Antonio Gaudí a fines de siglo.

Antonio Gaudí, al concebir su Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, fusionó lo mejor de las arquitecturas que a la suya precedieron.

La fuerza arborescente de los góticos y la hinchazón cupulativa de Bizancio se unen, compenetrándose inteligentemente, gracias al genio creador de aquel Gaudí complejo que pasa del decorativismo orientalizado de la casa de la calle de las Carolinas a la acerada precisión de la casa Güell, para entregarse después a todas las fases del modernismo arquitectónico hasta la resollante simplificación pétreo de la casa Milà en el Paseo de Gracia. El Templo de la Sagrada Familia es la obra donde Gaudí



resume la trayectoria. Si en la cripta el arquitecto salvó de la insignificancia gris el gran sueño dorado de Bocabella ligando con concreciones de su imaginación naturalista los haces de columnas e iluminando el sagrado recinto con la policromía de los ventanales decorados de angélicas figuras extraídas de la inocencia de un asilo (125), después alió — en lo alto — con la precisión mecánica una alucinación tonal y plástica que pugnó para manifestarse incessantemente mientras aquí en la tierra irradió el resplandor azul de su mirada.





ILUSTRACIONES

ILUSTRACIONES





FORTUNY

INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO



J.-L. PELLICER, por Casas  
(Barcelona. Museo de Arte Moderno)





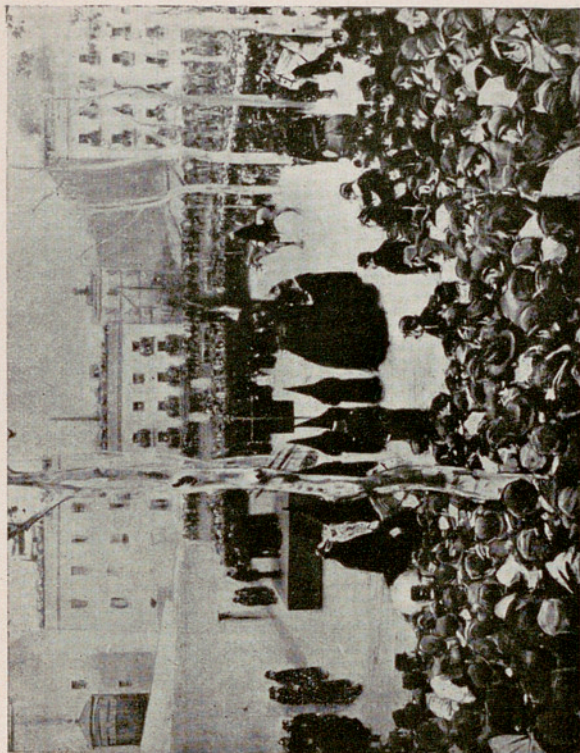
Ramón Casas: *Ball de tarda*  
(Barcelona, Círculo del Liceo)

INSTITUTO AMATEUR  
DE ARTE HISPÁNICO



Ramón Casas: *Dibujo*





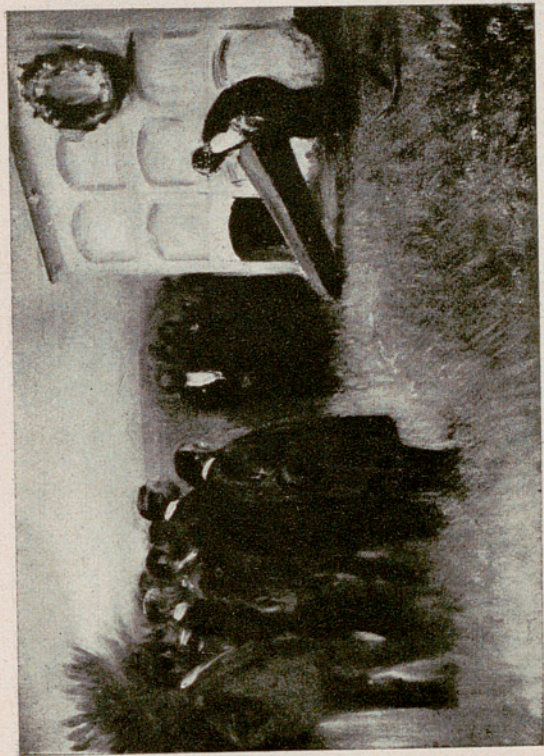
Ramón Casas: *Garrota vil*  
(Madrid, Museo de Arte Moderno)

INSTITUTO AMATLÉN  
DE ARTE HISPÁNICO



JOSÉ YXART





Ramón Casas: *El entierro de Casellas*

INSTITUTO AMERICANO  
DE ARTE HISPANICO



MIGUEL UTRILLO





Santiago Rusiñol disponiéndose a leer su discurso en el acto de colocar la primera piedra del monumento al Greco, en Sitges

INSTITUTO ESTADUAL  
DE ARTE HISPÁNICO

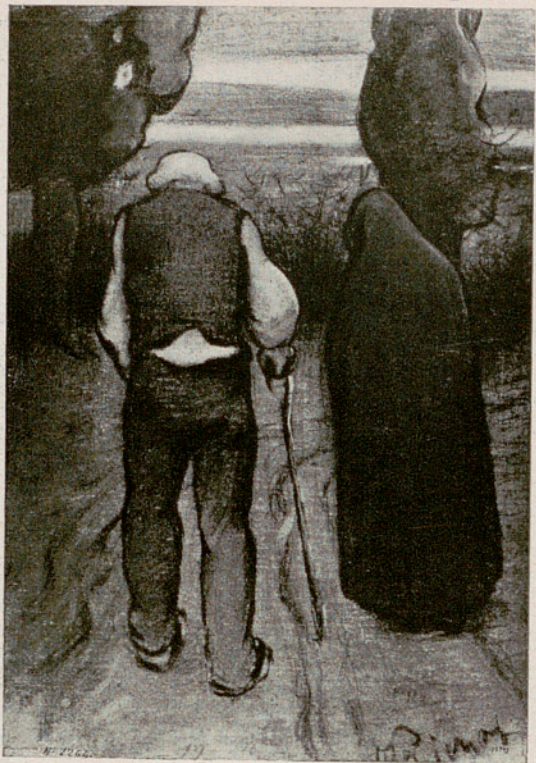


Juan Brull: *Inocencia*



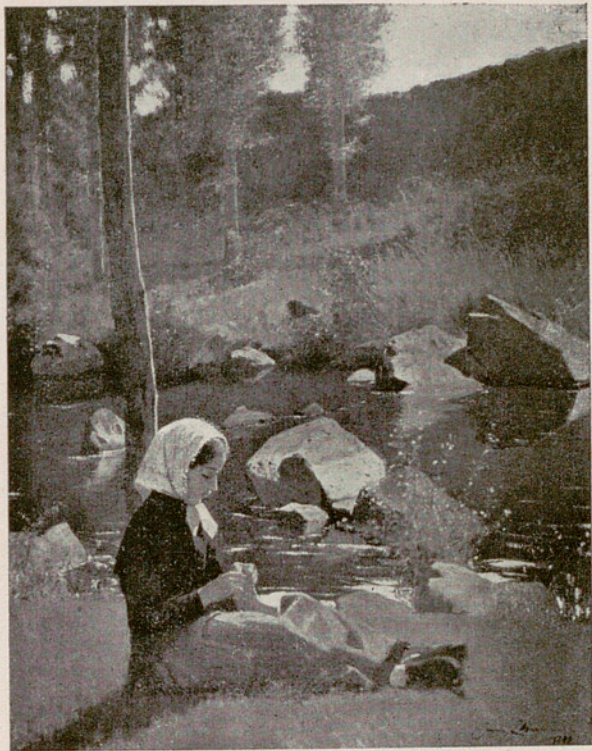


Sebastián Junyent: *Clorosis*  
(Barcelona. Museo de Arte Moderno)



Ramón Pichot: *Noviembre*  
(Barcelona. Museo de Arte Moderno)





Juan Llimona: *Fent mitja*

INSTITUTO AMERICANO  
DE ARTE HISPANICO



ALEJANDRO DE RIQUER





Francisco Gimeno: *El niño y el perro*  
(Barcelona. Colección Sala)



Joaquín Mir: *Los árboles altos*





Joaquín Mir, con un payés, en Aleixar



Luisa Vidal: *Estudio*





ISIDRO NONELL

INSTITUTO VANDERBILT  
DE ARTE HISPANICO



Isidro Nonell: *Estudio*  
(Barcelona. Colección Barbey)





Ignacio Zuloaga: *Libujo*  
(Barcelona. Museo de Arte Moderno)

MUSEO AMATEUR  
DE ARTE HISTORICO



EUGENIO ORS, por Casas  
(Barcelona. Museo de Arte Moderno)





José Llimona: *La Fe consolando al Dolor*  
(Cementerio de Masnou)

INSTITUTO AMERICANO  
DE ARTE HISPÁNICO



Gaudí: *Fachada de la Casa Batlló*  
(Barcelona, Paseo de Gracia)



NOTAS  
BIBLIOGRAFIA  
INDICES

BATCH  
ANTHROPOLOGY  
GEORGE



INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPANICO

## NOTAS

- (1) Antonio Gaudí, arquitecto, nacido el 25 de junio de 1852, en Reus. Falleció en Barcelona el 7 de junio de 1926.
- (2) Elías Rogent y Amat, arquitecto, nacido en 1850 en Barcelona, donde murió el 21 de febrero de 1897.
- (3) Luis Domènech y Montaner, arquitecto, nacido en 1850 en Barcelona, donde murió en 1924.
- (4) Antonio-María Gallissà, arquitecto, nacido el 9 de septiembre de 1861 en Barcelona, donde murió en 17 de abril de 1903.
- (5) Francisco Rogent y Pedrosa, arquitecto, nacido en 1864 en Barcelona, donde murió en 1898.
- (6) Fernando Romeu, arquitecto, nacido en 6 de diciembre de 1862 en Barcelona, donde murió en 30 de marzo de 1943.
- (7) José Font y Gumà, arquitecto, nacido en 23 de enero de 1859 en Villanueva y Geltrú, donde murió el 4 de julio de 1922.
- (8) Antonio Riba y García, escultor, nacido en 1859 en Tortosa. Falleció en Barcelona en 1943.
- (9) José Vilaseca y Casanovas, arquitecto, nacido el 10 de octubre de 1848 en Barcelona, donde murió el 19 de febrero de 1910.

- (10) José Pascó, decorador, nacido en mayo de 1855 en Sant Feliu de Llobregat. Falleció en Barcelona en 22 de junio de 1910.
- (11) José-Luis Pellicer, dibujante y pintor, nacido en 21 de mayo de 1842 en Barcelona, donde murió el 15 de junio de 1901.
- (12) Arcadio Mas y Fondevila, pintor, nacido el 12 de noviembre de 1851 en Barcelona. Falleció en Sitges el 31 de enero de 1934.
- (13) Dionisio Baixeras y Verdaguer, pintor, nacido en 22 de junio de 1862 en Barcelona, donde ha fallecido en 8 de septiembre de 1943.
- (14) Juan Llimona y Bruguera, pintor, nacido en 20 de junio de 1860 en Barcelona, donde murió en 23 de febrero de 1926.
- (15) Joaquín Vayreda y Vila, pintor, nacido en 1843 en Gerona. Falleció en Olot el 31 de octubre de 1894.
- (16) Santiago Rusiñol, pintor y escritor, nacido en 25 de febrero de 1861 en Barcelona. Falleció en Aranjuez en 13 de junio de 1931.
- (17) Eliseo Meifrèn, pintor, nacido en 24 de diciembre de 1859 en Barcelona, donde falleció el 5 de febrero de 1940.
- (18) Juan Pinós y Palà, pintor que solía exponer en Barcelona a lo largo de la postrera década del siglo XIX.
- (19) Román Ribera, pintor, nacido en 1849 en Barcelona, donde murió en 29 de mayo de 1935.
- (20) José Yxart y Moragas, crítico de arte y literatura, nacido en 10 de enero de 1853 en Tarragona, donde murió en 25 de mayo de 1895.
- (21) Mariano Fortuny y Marsal, pintor, nacido en 11 de



junio de 1838 en Reus. Falleció en Roma en 21 de noviembre de 1874.

- (22) Ramón Casas y Carbó, pintor, nacido en 5 de enero de 1866 en Barcelona, donde murió en 9 de febrero de 1932. Su modelo en París, Madeleine de Boisguillaume, empezó con Toulouse Lautrec.
- (23) Tomás Moragas, pintor, nacido el 14 de junio de 1839 en Gerona. Falleció en Barcelona en 20 de octubre de 1906.
- (24) Enrique Clarassó, escultor, nacido en 15 de octubre de 1857 en Sant Feliu de Castellar. Falleció en Barcelona en 27 de enero de 1941.
- (25) Miguel Utrillo y Morlius, pintor y crítico de arte, nacido el 16 de febrero de 1862 en Barcelona. Falleció en Sitges el 20 de enero de 1934.
- (26) Ramón Canudas, grabador, nacido en Barcelona. Compañero de Rusiñol en París. Falleció en Sitges en 22 de septiembre de 1892.
- (27) Modesto Sánchez-Ortiz, nacido en 1857 en Aljaraque. Director de «La Vanguardia» de Barcelona de 1888 a 1900; falleció en Madrid hacia 1937.
- (28) Acaso el pintor Luis Quer y Vicens, que exponía sus obras en Barcelona a mediados del decenio 1891-1900.
- (29) Pablo de Uranga, pintor, nacido en 1861 en Vitoria. Falleció en San Sebastián en 1934.
- (30) Ignacio Zuloaga, pintor, nacido en 26 de julio de 1870 en Eibar.
- (31) José-María Jordá, crítico de arte, nacido en 1870 en Barcelona, donde murió en 3 de marzo de 1936.
- (32) Juan Vicens, pintor, nacido hacia 1830 en Barcelona, donde murió hacia 1885.



- (33) Maurice Lobre, pintor, nacido en 1862 en Burdeos. Amigo de Casas y Rusiñol.
- (34) Laureano Barrau, pintor, nacido en 28 de diciembre de 1863 en Barcelona. Reside en Menorca.
- (35) Erik Satie, compositor, nacido en 17 de mayo de 1866 en Honfleur. Falleció en París en 3 de julio de 1925. Amigo de juventud de Rusiñol y Casas.
- (36) Mauricio Vilomara, escenógrafo, nacido en 1847 en Manresa. Falleció en Barcelona en 1930.
- (37) Alejandro de Riquer, marqués de Benavent y de Casa Dávalos, dibujante, pintor y escritor, nacido en 1856 en Calaf. Falleció en Palma de Mallorca en 1921.
- (38) Mariano Foix, dibujante, nacido hacia 1850. Falleció en Barcelona en 28 de marzo de 1914.
- (39) Juan Sardà, crítico literario, nacido en 16 de julio de 1851 en San Quintín de Mediona. Falleció en Barcelona en 4 de diciembre de 1898.
- (40) Ramón-Domingo Perés, crítico literario, nacido en 1863 en Limonar (Cuba), que colaboró asiduamente en «La Vanguardia» y dirigió la revista *L'Avenç*, en Barcelona, donde reside.
- (41) Ezequiel Boixet («Juan Buscón»), escritor, nacido en 1849 en Lérida. Falleció en Barcelona en 1917.
- (42) Raimundo Casellas, novelista y crítico de arte, nacido en 1855 en Barcelona. Se suicidó en San Juan de las Abadesas en 3 de noviembre de 1910.
- (43) Salvador Sanpere y Miquel, historiador de arte, nacido en 1840 en Barcelona, donde murió en 25 de septiembre de 1915.
- (44) José Soler y Miquel, escritor, nacido en julio de 1861



en Borjas Blancas. Se suicidó en Barcelona la noche del 20 al 21 de marzo de 1897.

- (45) José Roca y Roca, cronista de «La Vanguardia», nacido en 1848 en Tarrasa. Falleció en Barcelona en 1924.
- (46) Jaime Brossa, escritor, nacido en 1875 en San Andrés de Palomar. Falleció en Barcelona en 1919.
- (47) Narciso Oller y Moragas, novelista, nacido en 10 de agosto de 1846 en Valls. Falleció en Barcelona en 26 de julio de 1930.
- (48) Sobre Pereda, Yxart estaría de acuerdo con «Clarín» en las ardideces de hacia sus veinticinco años, cuando éste dijo que en *El buey suelto* «el estilo sin duda es fácil, abundante la frase, pero ni por casualidad conciso», y que con *De tal palo tal astilla* Pereda había escrito «una novela monótona, fría, inverosímil por querer seguir las huellas de escritores que tampoco han dado en el clavo». (*Solos de Clarín*; Madrid; primera edición: 1881.)
- (49) Juan Maragall, poeta y escritor, nacido en 10 de octubre de 1860 en Barcelona, donde murió en 23 de diciembre de 1911.
- (50) Pedro Corominas, escritor, nacido en 6 de mayo de 1870 en Barcelona. Falleció en la República Argentina en 1939.
- (51) Mossèn Jacinto Verdaguer, poeta, nacido en 17 de mayo de 1845 en Folgueroles. Falleció en Vallvidrera en 10 de junio de 1902.
- (52) Joaquín Ruyra, escritor, nacido en 27 de septiembre de 1858 en Gerona. Falleció en Barcelona a comienzos de 1939.
- (53) Joaquín Cabot y Rovira, crítico de arte y orfebre, nacido en 1862 en Barcelona, donde reside.

- (54) Francisco Miquel y Badía, crítico de arte y coleccionista, nacido en 1840 en Barcelona, donde murió en 28 de mayo de 1899.
- (55) José Cusachs, pintor y capitán de artillería, nacido en 18 de julio de 1851 en Montpellier. Falleció en Barcelona en 2 de septiembre de 1908.
- (56) Pedro Coll y Rataflutis, escritor, nacido en Barcelona. En 8 de abril de 1906, a la edad de cincuenta y seis años, falleció en París, donde era corresponsal de *La Veu de Catalunya*.
- (57) Juan Brull, pintor y crítico de arte, nacido en 24 de junio de 1863 en Barcelona, donde murió en 3 de febrero de 1912.
- (58) Sobre el suicidio y los últimos años de Casellas, Eugenio d'Ors escribió (en 1910) un evocador epílogo a *Etapes estétiques*. Entre otras cosas, dice: «Nosotros le habíamos traído a nuestra idealidad, y él ya combatía con nosotros. Él, que un día libró casi solo, en la crítica, la batalla en pro del realismo en el arte, ahora con nosotros luchaba contra el realismo y contra toda anécdota, y dirigía con nosotros la campaña en pro del arbitrarismo, de la estilización, de la composición, de la belleza perennal y clásica.»
- (59) Juan Roig y Soler, pintor, nacido en 1853 en Barcelona, donde murió en 9 de febrero de 1909.
- (60) Alberto de Sicilia Llanas, escritor, nacido en 28 de diciembre de 1840 en Barcelona, donde murió en 10 de diciembre de 1915.
- (61) El carpintero, ebanista o anticuario Llorens y Riu, amigo de Rusiñol, figuraba como «secretario» del *Cau Ferrat* de Barcelona.
- (62) Enrique Morera, maestro compositor, nacido en 1870 en Barcelona, donde murió en 11 de marzo de 1942.



- (63) Luis Labarta y Grañé, decorador y dibujante, nacido en 4 de abril de 1852 en Barcelona, donde murió en 29 de diciembre de 1924.
- (64) Pedro Romeu, *cabaretier* de *Els Quatre Gats* en Barcelona, donde murió en 1909.
- (65) Ramón Pichot, pintor, nacido en 1870 en Barcelona. Falleció en París en marzo de 1925.
- (66) Francisco Soler y Rovirosa, escenógrafo, nacido en 24 de junio de 1836 en Barcelona, donde murió en 27 de noviembre de 1900.
- (67) Aurelio Tolosa, pintor, nacido en 25 de julio de 1861 en Barcelona. Falleció en San Andrés de Llavaneras el 17 de enero de 1939.
- (68) En carta del 1.º de junio de 1893, Maragall escribía a Soler y Miquel: «...Mañé dice que soy un muchacho que *flane* por la calle y se va saltando y aplaudiendo detrás de cada música que pasa. Es muy justo. Pero, ¿por ventura esto no es lo más agradable?» (*Epistolari*, tomo II; Barcelona, 1931.)
- (69) Simbolismo y Decadencia, según Remy de Gourmont: «En tiempo de *Lutèce* [periódico parisino continuación de otro, *La Nouvelle rive gauche*, cuyo primer número había aparecido en 1882], Moréas se había impuesto a la atención menos quizá por su talento poético, todavía incierto como su misma lengua, que por la extranjería de su hablar, su pose insolente, su estrépito de jefe de escuela. Fué él quien creó la palabra *simbolismo*; pero, ¿acaso fué él quien lo impuso a la nueva literatura? La cuestión es oscura como el mismo significado del término acerca del cual semeja que poco se hubieran fijado en los primeros días. Apareció, me parece, por primera vez, en un artículo en que Moréas (*Le XIX Siècle*, 11 agosto 1885), respondiendo a la crónica de M. Paul Bourde, mira de explicar las



tendencias de los jóvenes poetas. Hasta allí el escaso público que se interesaba en estas discusiones les calificaba de *decadentes* y ellos no parecía que se sintieran zaheridos del mote, del cual incluso estaban orgullosos. A pesar de un periodiquillo efímero, *Le Symbolisme*, publicado en esta época por el propio Moréas, con Paul Adam y Gustave Kahn, el epíteto de *decadente* prevaleció por largo tiempo y tuvo incluso su hora de gloria con *La Décadence*, y con *Le Décadent*, sobre todo, que parece haber centralizado durante corto período el nuevo movimiento literario. Según que se dé a este movimiento tal o cual nombre, su importancia crece o decrece singularmente. *Decadente* no es más que el pasatiempo de los jóvenes que prolongan hasta el malestar el estado de espíritu de Baudelaire y, en vez de seguir su propio talento, se obstinan en laboriosas imitaciones, confunden lo oscuro con lo bello, lo desconocido con lo nuevo, lo singular con lo original. *Simbolista*, este mismo movimiento va tomando muy distinta apariencia. Manifiesta, por de pronto, altas pretensiones estéticas e incluso filosóficas.» (*Promenades Littéraires*, 4.<sup>a</sup> serie; París, ediciones del *Mercure de France*.)

- (70) Joaquín de Miró, pintor, nacido en 3 de febrero de 1849, en Sitges, donde murió en 18 de febrero de 1914.
- (71) Jaime Massó y Torrents, escritor, nació en 1863 en Barcelona, donde ha fallecido en septiembre de 1943.
- (72) José Reynés, escultor, nacido en 24 de febrero de 1850 en Barcelona, donde murió en 4 de junio de 1926.
- (73) Angel Ganivet, escritor, nacido en 1862 en Granada. Se suicidó en Riga, en 1898.
- (74) Pompeyo Crehuet, autor dramático, nacido en 1881 en Barcelona. Falleció en Sant Feliu de Guixols, en 28 de agosto de 1941.



- (75) Rafael Nogueras-Oller, poeta y periodista, nacido en 1831 en Barcelona, donde reside.
- (76) Ramón Surriñach-Senties, escritor, nacido en 23 de octubre de 1881 en Barcelona, donde reside.
- (77) José-María Xiró, pintor, nacido en 1878 en Barcelona, donde murió (demente) en 18 de julio de 1937.
- (78) Gaspar Camps, dibujante y pintor, colaborador de la revista *Album Salón* (1897-1907). Nació en Igualada en 1875; falleció en Barcelona el 21 de abril de 1942.
- (79) Isidro Nonell, pintor, nacido en 1872 en Barcelona, donde murió el 22 de febrero de 1911.
- (80) José-María Roviralta, escritor, dibujante y crítico de arte; barcelonés; director en 1897-1898 de la revista «Luz»; y, después, concentrado en grandes empresas industriales.
- (81) Luis Bonnín, dibujante y orfebre, nacido en 25 de abril de 1873 en Barcelona. Ha residido largo tiempo en Niza.
- (82) José-María Tamburini, pintor, nacido en 4 de diciembre de 1857 en Barcelona, donde murió en 1932.
- (83) Sebastián Junyent y Sans, pintor y crítico de arte, nacido en 27 de septiembre de 1865 en Barcelona, donde murió (demente) en 1915.
- (84) Francisco Torrecassana, pintor, nacido en 1845 en Barcelona, donde murió en mayo de 1918.
- (85) Enrique Galwey, pintor, nacido en 1865 en Barcelona, donde murió en 1931.
- (86) Acerca de Rusiñol escribe Maragall: «...La tristeza parece ser el resorte estético de nuestro poeta-pintor; el humorismo la *blague* tan característica de su personalidad, en muchas de sus obras, se nos figura simple



- distensión de unos nervios que han vibrado demasiado en la belleza de las cosas tristes; y el sentimentalismo enfermizo de que tantas veces su pluma o su pincel las ha revestido nos aparece como algo incompleto, como una vacilación, como un andar a tientas del artista y de su asunto predestinado que se buscan en las misteriosas obscuridades de la creación artística.» 20 - IV - 1900. (*Notas críticas de Literatura Catalana*; Barcelona, 1934.)
- (87) Hermen Anglada-Camarasa, pintor, nacido en 1872 en Barcelona; residente en Francia. No ha aparecido aun la monografía que abarque la trayectoria completa de Anglada, pues en el metódico estudio que le dedicó Hutchinson Harris, *The art of H. Anglada Camarasa* (publicado por *The Leicester Galleries* el año 29, en sobria edición de buen tono), quedó por analizar la protohistoria del artista, cuando antes de inmergirse en el aire reverberante del *music-hall* parisino, había interpretado meticulosamente las manchas atigradas de los cantos y las rocas del arroyo, y también los crepúsculos en chillido de incendio, posiblemente a la zaga de Modesto Urgell. El espíritu que anima la obra de Anglada, tanto en las composiciones de salas mundanas y de caballos calados de la lluvia nocturna, como en los grandes paneles a loor del etnos hispano, como en las posteriores visiones de Mallorca, aparece ya en sus paisajes juveniles, tan amorosos del nimio detalle que a su autor, entre las amistades (algo mordaces, por lo pueblerinas) que se granjeó siendo mozo en Villanueva y Geltrú apodábanle — muy gráficamente — *El Branqueta*.
- (88) Ricardo Urgell y Carreras, pintor, nacido en 1874 en Barcelona, donde murió en 1924. Hijo y discípulo de Modesto Urgell e Inglada, pintor y escritor.
- (89) Alejandro de Cabanyes, pintor, nacido en 1877 en Barcelona. Reside en Villanueva y Geltrú.



- (90) Eduardo Marquina, dramaturgo, nacido en 1879 en Barcelona. En su juventud frecuentó la redacción de *Pèl & Ploma*. Reside habitualmente en Madrid.
- (91) Ruskin y el «modernismo», según Maragall: «...Los discípulos de Ruskin se han llamado Rossetti, Burne Jones, William Morris, Hunt, Puvis de Chavannes [?], y han formado escuela restaurando un cierto idealismo en el arte, un cierto refinamiento en las industrias artísticas. y hasta un vago y delicado sentimentalismo social cuya huella permanecerá imborrable y fecunda en la evolución del espíritu humano. Todo esto es lo que se ha llamado *modernismo* y va desenvolviéndose entre burlas y veras, entre corduras y locuras, entre exageraciones y aciertos indelebles. ¿Adónde va? No lo sabemos. ¿De dónde viene? De visiones de ojos como los de un Ruskin, de un hombre que creyó transformar el mundo en un instante, que pareció haber movido sus brazos en el vacío, y que luego resultó haber imprimido un movimiento menos rápido de lo que él se figuraba, pero más firme y hondo de lo que las gentes creían. Porque, por más que se ría la gente, lo cierto es que, a la corta o a la larga, los poetas son los que mueven el mundo.» («El derecho de hablar». Barcelona, 1931.)
- (92) Félix Mestres y Borrell, pintor, nacido en 1872 en Barcelona, donde murió en 1933.
- (93) José Llimona y Bruguera, escultor, nacido en 8 de abril de 1864 en Barcelona, donde murió en 27 de febrero de 1934.
- (94) Enrique Sagnier y Villavecchia, arquitecto, nacido en 1858 en Barcelona, donde murió en 1931.
- (95) Enrique Serra, pintor, nacido en 7 de enero de 1869 en Barcelona. Falleció en Roma en febrero de 1918.
- (96) Tal vez pueda tener interés, acerca del apostolado del



principal animador del «Círculo Artístico de San Lucas», nuestra nota *Dues pintures de Joan Llimona, una damunt l'altra*, publicada en el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* en marzo de 1937.

- (97) Luis Graner, pintor, nacido en 1863 en Gracia. Falleció en Barcelona en 7 de mayo de 1929.
- (98) Joaquín Torres-García, pintor, nacido en 28 de julio de 1875 en Montevideo, donde fué a vivir hace algunos años, después de haber trabajado en Cataluña (Barcelona y Tarrasa), Nueva York, Fiesole y París.
- (99) Jaime Llongueras y Badía, decorador y dibujante, nacido en 1883 en Barcelona, donde reside.
- (100) Francisco de Asís Galí, pintor y pedagogo, nacido en 21 de noviembre de 1880 en Barcelona.
- (101) Eugenio Ors (*Xenius*), ensayista y dibujante, nacido en 28 de septiembre de 1882 en Barcelona.
- (102) Modesto Urgell e Inglada, pintor y escritor, nacido en 12 de junio de 1840 en Barcelona, donde murió en 3 de abril de 1919.
- (103) José Masriera y Manovens, pintor, nacido en 22 de enero de 1841 en Barcelona, donde murió en 31 de enero de 1912.
- (104) Francisco Gimeno, pintor, nacido en 4 de febrero de 1858 en Tortosa. Falleció en Barcelona en 22 de noviembre de 1927.
- (105) Ramón Martí y Alsina, pintor, nacido en 10 de agosto de 1826 en Barcelona, donde murió en 21 de diciembre de 1894.
- (106) Conocemos con este título global los paisajes que desde 1896 constituyeron ya para siempre la especialidad pictórica de Rusiñol; paisajes principalmente de Andalucía, Aranjuez, Gerona y Mallorca.



- (107) Joaquín Mir, pintor, nacido en 6 de enero de 1873 en Barcelona, donde murió en 27 de abril de 1940. = Faltaríamos a la equidad si no citáramos aquí otros dos personales paisajistas: Nicolás Raurich y Joaquín Vancells. Quizá en Raurich el tema de sus aguas estancadas (o de sus especiales bodegones), quizá el carácter equívoco — como de cartel — que diera a ciertos cuadros de pleno sol, no se adueñen de nuestra simpatía, pero su obra debe ser recordada por el real interés; unas veces de la pasta pictórica de quien ha sido (casual o premeditadamente) el último monticelliano del impresionismo en tono menor de Cataluña, y otras veces de la nostalgia de sus nocturnos que se enlazan con el sentimentalismo modernista. Joaquín Vancells es de todos los paisajistas de fin de siglo el equivalente al Sebastián Junyent de las composiciones con figuras. Igual fervor e igual emoción descubrimos en las mejores obras de ambos artistas. A lo largo de su gloriosa creación, Vancells fué renovando su paleta hasta hallar el bello grumo verde jugoso de cierto paisaje presentado en su postrera exposición barcelonesa: la que tuvo lugar en las Galerías Syra en enero de 1940. Nicolás Raurich nació en 1872 en Barcelona, donde reside; Joaquín Vancells nació en 1864 en Barcelona y ha muerto en 1943.
- (108) José Puig y Cadafalch, arquitecto, arqueólogo y político, nacido en 1869, en Mataró. Reside en Barcelona.
- (109) José Dalmau, pintor en su juventud; después anticuario y director de las *Galerías d'Art* barcelonesas que llevaban su nombre. Nació en Manresa, y falleció en Barcelona el 21 de septiembre de 1937, a la edad de setenta años.



- (110) Luisa Vidal, pintora, fallecida en Barcelona en 1918. Hija del decorador Francisco citado en la página 122.
- (111) Evelio Torent, pintor, nacido en 5 de abril de 1876 en Badalona. Falleció en 4 de octubre de 1940 en Barcelona.
- (112) Adrián Gual, pintor, dramaturgo y decorador; alma del *Teatre Intim*; nacido en 8 de diciembre de 1872 en Barcelona, donde reside.
- (113) Xavier Gosé, dibujante, nacido en 2 de julio de 1876 en Lérida, donde murió en marzo de 1915. Por largo tiempo trabajó en París desde 1900.
- (114) Ricardo Canals, pintor, nacido en 11 de diciembre de 1877 en Barcelona, donde murió en 1931.
- (115) Ricardo Opisso y Sala, dibujante, nacido en 20 de noviembre de 1880 en Tarragona. Reside en Barcelona.
- (116) Rubén Darío en *Els Quatre Gats*: «...Me dijeron que podía encontrar a Rusiñol en el café de los *Quatre Gats*. Allí fui. En una estrecha calle se advierte la curiosa arquitectura de la entrada de ese rincón artístico. Pasé una verja de bien trabajado hierro y me encontré en el famoso recinto con el no menos famoso Pere Romeu. Es éste, el dueño o empresario principal del *cabaret*; alto, delgado, de larga melena, tipo del Barrio Latino parisiense, y cuya negra indumentaria se enflora con una prepotente corbata que trompetea sus agudos colores, no sé hasta qué punto *pour épater le bourgeois*. Pregunté por Rusiñol y se me dijo que estaba en su mansión de Sitges; por Pompeyo Gener, que acababa de llegar de París, y se me dijo que a ése no le buscarse, pues solamente la casualidad podría hacer que le encontrara. Y como era día de marionetas, se me invitó



a ver el espectáculo. Los Cuatro Gatos son algo así como un remedo del *Chat Noir* de París, con Pere Romeu por Salís, un Salís silencioso, un gentilhombre *cabaretier* que creo que es pintor de cierto fuste, pero que no se señala por su sonoridad. Amable, él fué quien me condujo a la salita de representación. En ella no cabrán más de cien personas, decóranla carteles, dibujos a la pluma, sepias, impresiones, apuntes y cuadros también completos, de los jóvenes y nuevos pintores barceloneses, sobresaliendo entre ellos los que llevan la firma del maestro Rusiñol. Los títeres son algo así como los que en un tiempo atrajeron la curiosidad de París con misterios de Bouchor, piecitas de Richepin y de otros. Para semejantes actores de madera compuso Maeterlinck sus más hermosos dramas de profundidad y de ensueño. Allí en los Cuatro Gatos no están mal manejados. Llegué cuando la representación estaba comenzada. En el local, casi lleno, resaltaba la nota graciosa de varias señoritas, intelectuales se nos dijo, pero que no eran ni Botticelli ni Aubrey Beardsley, ni el peinado ni el traje enarbolaban lo *snob*. Abundaban los tipos de artistas del Boul' Miche; jóvenes melenudos, corbatas mil ochocientos treinta y otras corbatas. Los *bocks* circulaban, al chillar la vocicilla de los títeres. Naturalmente, los títeres de los *Quatre Gats* hablan en catalán, y apenas me pude dar cuenta de lo que se trataba en la escena. Era una pieza de argumento local, que debe de haber sido muy graciosa, cuando la gente ríe tanto. Yo no pude entender sino que a uno de los personajes le llovían palos, como en Molière; y que la milicia no estaba muy bien tratada. Las decoraciones son verdaderos cuadritos; y se ve que quienes han organizado el teatro diminuto lo han hecho con amor y cuidado. En el local suele haber además exposicio-



nes, audiciones musicales y literarias y sombras chinescas. Ya veis que el alma de Rodolphe Salis se regocijaría en este reflejo. Al salir volví a ver a Pere Romeu, quien puso en mis manos un cartelito en que se anuncia su *coin* de artista, en gótica tipografía de antifonario o de misal antiguo, y en la cual se dice que: *Aital estada és hostel pels desganats, és escó ple de caliu pels que sentin l'anyorança de la llar, és museu pels que busquin llemínadures per l'ànima; és taverna i emparrat, pels que aimen l'ombra dels pàmpols i l'essència espremuda del rahim; és gòtica cerveseria pels enamorats del Nort, i pati d'Andalussia pels aimadors del Migdia; és casa de curació pels malalts del nostre segle, i cau d'amistat i harmonia pels que entrin a aixoplugar-se sota els pòrtics de la casa. No tindran penediment d'haver vingut i si recança si no venen.* [Texto, sin duda, de Rusiñol.] «Ese cabaret es una de las muestras del estado intelectual de la capital catalana, y el observador tiene mucho en donde echar la sonda», concluye Rubén Darío, en primero de enero de 1899. («En Barcelona», artículo que forma parte de «España Contemporánea», tomo XXI de las «Obras completas».)

- (117) Darío de Regoyos, pintor, nacido en Rivadesella (Asturias) en 1857. Falleció en Barcelona en 1913.
- (118) Pablo Ruiz-Picasso, pintor, nacido en 25 de octubre de 1881 en Málaga. Pasó parte de la infancia en Galicia, la adolescencia y la primera juventud en Barcelona; después ha residido habitualmente en París.
- (119) Francisco Rierola, escritor, nacido en 1858 en Vich, donde murió en 1897.
- (120) Manolo Martínez-Hugué, escultor, nacido en 1872 en Barcelona. Ha vivido largo tiempo en París; des-



- pués volvió a Cataluña, habiendo residido en varias poblaciones.
- (121) Francisco Iturrino, pintor, nacido en 1864 en Bilbao. Falleció en Suiza en 20 de junio de 1924.
- (122) Jacobus Sabartés, escritor del grupo *Els Quatre Gats* y de la revista *Juventut* que, después de residir en América y de haberse eclipsado del mundo intelectual europeo, reapareció como secretario y apologista de Picasso.
- (123) Sebastián Juñer-Vidal, pintor paisajista, amigo juvenil de Picasso. Reside en Mallorca.
- (124) William Degouwe de Nuncques, pintor, nacido en 1.º de marzo de 1867 en Montherne (Bélgica), fallecido en Stavelot en 1934. En enero de 1902 expuso sus paisajes mallorquines en Barcelona.
- (125) Manuel Feliu de Lemus, pintor, nacido en 19 de febrero de 1865 en Barcelona. Falleció en París en agosto de 1922.
- (126) Federico Rahola y Trémols, escritor, jusiconsulto y economista, nacido en 18 de julio de 1858 en Cadaqués, donde murió en 10 de septiembre de 1914. Hacia 1890 publicaba críticas de arte en «La Vanguardia».
- (127) José Carner, poeta, nacido en 5 de febrero de 1884 en Barcelona.
- (128) Claudio Omar y Barrera, escritor, nacido en 28 de octubre de 1861 en Barcelona, donde murió en 25 de abril de 1931.
- (129) Miguel Blay, escultor, nacido en 4 de octubre de 1866 en Olot. Falleció en Madrid en 22 de enero de 1936.

- (130) Eusebio Arnau, escultor, nacido en 8 de septiembre de 1863 en Barcelona, donde murió en 31 de julio de 1933.
- (131) Lamberto Escaler, escultor y comediógrafo, nacido en 5 de febrero de 1874 en Villafranca del Panadés. Reside en Barcelona.
- (132) Carlos Mani, escultor, nacido en 1866 en Tarragona. Falleció en Barcelona en 1911.
- (133) Pablo Gargallo, escultor, nacido en 1881 en Maella. Falleció en Reus en 24 de diciembre de 1934, habiendo residido largo tiempo en Barcelona y en París.
- (134) Ismael Smith, escultor y dibujante, nacido en 1866 en Barcelona y que reside en Nueva York.
- (135) «Lo mismo que Degas al componer sus cuadros, se sirvió Gaudí de la fotografía en sus adornos floreal y figurista. Amante de la verdad de la vida actual y viendo en los destellos de belleza que contiene un dejo de la belleza eterna, las niñas de un colegio de monjas pudieron sugerirle la concepción de los espíritus angélicos. Gaudí las hará nacer alas sobre sus tiernos hombros, y ya que no puede evocarlas con la dulce ternura de sus juegos y canciones, pondrá en sus manos instrumentos músicos con que acompañen el Sanctus.» («Gaudí», de Folguera y Ráfols; traducción de Luys Santa Marina; Barcelona, Editorial Canosa, 1929. Comprueban lo transcrito las ilustraciones de las páginas 114 y 115 del propio libro).



## BIBLIOGRAFIA

*Arte Joven*, Madrid.

BAROJA (PIO): *Regoyos*, en *Ahora* de 24 enero 1931, Madrid.

BAS-GICH (JOAQUIN): *Els Quatre Gats*, en *D'ací i d'allà* de enero 1931, Barcelona.

BENET (RAFAEL): *Joan Llimona*, en *La Paraula Cristiana* de junio y julio 1926, Barcelona.

*Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*; especialmente en artículos de RAFAEL BENET, CARLOS CAPDEVILA, ESTEBAN CLADELLAS, JOSE MARIA JORDA, MANUEL RODRIGUEZ CODOLA y MIGUEL UTRILLO.

CASELLAS (RAIMUNDO): *Etapas estètiques*; dos volúmenes; prólogo y epílogo de EUGENIO D'ORS; Barcelona, 1916.

*Catalonia*, Barcelona.

*Catalunya*, Barcelona.

*Catalunya Artística*, Barcelona.

CLARASSO (ENRIQUE): *Notes viscudes*; Barcelona, 1931.

COROMINES (PEDRO): *Les presons imaginàries*; Barcelona, 1899. — *Del meu comerç amb Joan Maragall*, en *La Revista* de julio-diciembre 1935, Barcelona.

*Diario de Barcelona.*

*El Poble Catalá, Barcelona.*

ELIAS (FELIO): *L'Escultura catalana moderna*, Tomo II: Barcelona, 1928.

*Empori, Barcelona.*

*Festa Modernista del Cau Ferrat, Tercer any. Certamen Literari celebrat a Sitges el 4 de novembre de 1894.* Barcelona, 1895.

*Forma, Barcelona.*

*Hermes*, número de marzo 1918, dedicado a Regoyos, Bilbao.

YXART (JOSE): *Epistolari a Narcís Oller*, en *La Revista* de enero-junio 1936, Barcelona.

JORDA (JOSE MARIA): *Ramón Casas*, Barcelona, 1931.

*Juventut*, Barcelona: especialmente los artículos de SEBASTIAN JUNYENT y de JUAN BRULL.

*L'Avenç, Barcelona.*

*La Ilustración Artística, Barcelona.*

*La Renaixença, Barcelona.*

*La Vanguardia*, Barcelona; especialmente los artículos de SANTIAGO RUSINOL y de RAIMUNDO CASELLAS.

*La Veu de Catalunya*, Barcelona; especialmente los artículos de RAIMUNDO CASELLAS.

LLIMONA (JUAN): *El do de Déu*, con prólogo de RAMON RUCABADO; Barcelona, 1930.

*Luz, Barcelona.*

MARAGALL (JUAN): *Epistolari, II*; Barcelona, 1931.

*Mercure de France*, París; especialmente el ensayo de ANDRE BEAUNIER *Les Parnassiens et les Symbolistes*, publicado en el núm. II de 1901.



OPISSO (ALFREDO): *Arte y artistas catalanes*; Barcelona, s. f.

ORS (EUGENIO D'): *Picasso*; París, 1930.

*Pèl & Ploma*, Barcelona.

PLA (JOSE): *Vida de Manolo contada per ell mateix*; Sabadell, 1928.

PLANA (ALEJANDRO): *L'Obra d'Isidre Nonell*, con prólogo de EUGENIO D'ORS y estudios de FRANCISCO PUJOLS, RAMON RAVENTOS, RAIMUNDO CASELLAS, FRANCISCO VAYREDA, «JOAN SACS», JOAQUIN FOLCH Y TORRES y ROMAN JORI; Barcelona, 1917.

*Quatre Gats*, Barcelona.

REVERDY (PIERRE): *Pablo Picasso et son oeuvre*; París, 1924.

RIEROLA Y MASFERRER (FRANCISCO): *Dietari*, con proemio de RAIMUNDO DE ABADAL Y CALDERO; Vich, 1908.

ROVIRALTA (JOSE MARIA): *Boires Baixes*, con dibujos de LUIS BONNIN; Barcelona, 1902.

RUSIÑOL (SANTIAGO): *Desde el molino*, con dibujos de RAMON CASAS; Barcelona, 1894. — *Impresiones de Arte*, con dibujos de ZULOAGA, RUSIÑOL, MAS Y FONDEVILA, UTRILLO y OLLER; Barcelona, 1897. — *Fulls de la vida*, con dibujos de RAMON PICHOT; Barcelona, 1898. — *Oracions*, con dibujos de MIGUEL UTRILLO; Barcelona, 1897.

SEMPAU (RAMON): *Los victimarios*, con prólogo de EMILIO JUNOY; Barcelona, 1900.

SOLER Y MIQUEL (JOSE): *Escritos*, con prólogo de JUAN MARAGALL; Barcelona, 1898.

UTRILLO (MIQUEL): *Història anecdòtica del Cau Ferrat*; libro inédito, escrito por encargo de la Junta de Museos de Barcelona.

VERHAEREN (EMILE): *España negra*, traducción, colaboración y dibujos de DARIO DE REGOYOS; Barcelona, 1899.

#### AL CORREGIR LAS PRUEBAS

Agradecemos efusivamente a José Pla su amical y certera alusión al presente ensayo, inserta en el prólogo de su reciente obra *Rusiñol y su tiempo*. Ésta no figura entre las fuentes de información que preceden, pues a ellas recurrimos en 1936, que es cuando redactamos *El arte modernista en Barcelona*, mucho antes de que Pla hubiese escrito su libro enjundioso donde analiza a fondo la personalidad de Rusiñol.



INDICE ALFABETICO

- Abadal y Calderó (Ramón de), 83, 175.  
 Adam (Paul), 162.  
 ALEIXAR, 145.  
 ALEMANIA, 121.  
 Alfonso XIII, 32.  
 ALJARAQUE, 157.  
 Alma Tadena (Lawrence), 18.  
 Almirall, pintor del grupo de Sitges, 64.  
 Alsina Juan (Vicente), 42.  
 AMERICA, 171.  
 ANDALUCIA, 65, 88, 166.  
 Anglada Camarasa (Hermen), 9, 75, 109, 164.  
 ARAGON, 41.  
 ARANJUEZ, 156, 166.  
 Arcas (Pilar), 64.  
 Arnau (Eusebio), 118, 172.  
 Ascheri Fossati (Tomás), 42.  
 ASTURIAS, 170.  
 AUSTRIA, 123.  
 BADALONA, 42, 168.  
 Baixeras (Dionisio), 10, 15, 79, 84, 85, 89, 109, 156.  
 BARCELONA, 3, 5, 9, 12, 15, 17, 25, 29, 31, 39, 41, 44, 51, 55, 58, 59, 60, 63, 67, 69, 70, 75, 76, 91, 44, 98, 99, 103, 105, 106, 107, 116, 119, 122, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176.  
 Ateneo, 20, 59.  
 Ayuntamiento, 13, 14, 43, 103.  
 Calle de Cambios Nuevos, 42.  
 Calle de Caspe, 44.  
 Calle de Gerona, 123.  
 Calle de la Puertajerrisa, 94.  
 Calle de las Carolinas, 13, 124.  
 Calle de Montesión, 93.  
 Calle de Muntaner, 57.  
 Calle del Pino, 94.  
 Casa Batlló, 152.  
 Casa Güell, 124.  
 Casa Milá, 122, 124.  
 Casa Vicens, 13, 124.  
 Centro de Acuarelistas, 20, 39, 79.  
 Circulo Artístico, 39, 79.  
 Circulo Artístico de San Lucas, 10, 79, 84, 85, 86, 87, 89, 94, 107, 116, 117, 156.  
 Circulo del Liceo, 131.



- Colección Barbey, 148.  
 Colección Sala, 97, 143.  
 El Gavilán, 39.  
 Escuela de Bellas Artes (Lonja), 31, 84, 109, 121.  
 Exposición de Bellas Artes de 1898, 122.  
 Exposición Internacional de Bellas Artes de 1907, 32, 33, 118.  
 Exposición Universal de 1888, 11, 12, 13, 14, 25, 39, 40, 51, 84.  
 Iglesia de San Felipe Neri, 82.  
 Iglesia de Santa Ana, 82.  
 Iglesia del Pino, 82.  
 La Barceloneta, 13.  
 Las Atarazanas, 42.  
 Montjuich, 9, 42, 43, 44, 89, 98.  
 Muralla del Mar, 14.  
 Museo del Arte Moderno, 30, 32, 75, 90, 116, 123, 130, 139, 140, 149, 150.  
 Museo de Reproducciones, 40, 122.  
 Parque de la Ciudadela, 12.  
 Pasaje de San José, 93.  
 Paseo de Gracia, 94, 122, 124.  
 Plaza Real, 13.  
 Playa de Pequín, 96, 98.  
 Quatre Gats, 10, 93, 94, 98, 103, 105, 106, 107, 119, 161, 168, 169, 171, 173, 175.  
 Riera d'En Malla, 96.  
 Sala Parés, 7, 11, 20, 31, 35, 41, 74, 102, 107, 116.  
 Taller Embut, 39.  
 Teatro del Liceo, 41.  
 Templo de Sagrada Familia, 118, 124.  
 Baroja (Pío), 173.  
 Barrau (Laureano), 29, 89, 158.  
 Bartholomé (Paul Albert), 115.  
 Bas, procesado en Montjuich, 43.  
 Bas Gich (Joaquín), 173.  
 Bastien Lepage (Jules), 18, 26.  
 Baudelaire (Charles), 46.  
 Beardsley (Aubrey), 119, 169.  
 Beaunier (André), 49, 174.  
 BELGICA, 123, 171.  
 Benet (Rafael), 80, 173.  
 Berenguer el Grande, 116.  
 BILBAO, 171, 174.  
 Bisbal (María), 43.  
 BIZANCIO, 124.  
 Blanch y Benet (José), 80.  
 BLANES, 84.  
 Blay (Miguel), 10, 115, 117, 171.  
 Bo (Pablo), 43.  
 Bocabella (José María), 125.  
 Boecklin (Arnold), 76.  
 Boixet (Ezequiel), «Juan Buscón», 40, 158.  
 Bonnard (Pierre), 83, 107.  
 Bonnat (Léon), 18.  
 Bonnín (Luis), 71, 163.  
 BORJAS BLANCAS DE URGEL, 158.  
 Botticelli (Sandro), 169.  
 Bouchor (Maurice), 169.  
 Bourde (Paul), 161.  
 BRAFIM, Iglesia, 82.  
 Breton (Jules), 18.  
 Brossa (Jaime), 41, 43, 46, 110, 159.



- Bruant (Aristides), 93.  
 Brull (Juan), 9, 55, 60, 73,  
 133, 160, 174.  
*BURDEOS*, 158.  
 Burne-Jones (Edward), 165.  
 Busquets (Juan), 122, 123.  
 Cabanyes (Alejandro de),  
 766, 164.  
 Cabot y Rovira (Joaquín),  
 51, 159.  
*CADAQUES*, 171.  
*CALAF*, 158.  
*CALDAS DE BOI*, 95, 96, 98.  
 Calvell, contertulio de Rusi-  
 ñol, 63.  
 Cambó (Francisco), 123.  
 Camps (Gaspar), 70, 163.  
 Canals (Ricardo), 10, 93, 95,  
 97, 98, 168.  
 Canals (Salvador) 110.  
 Canudas (Ramón), 24, 157.  
 Capdevila (Carlos), 173.  
 Carlos V, 18.  
 Carner (José), 111, 171.  
 Carrière (Eugène), 27, 54.  
 Casa Ballarín, 122.  
 Casa Escofet y Tejera, 122.  
 Casa Esteva y Hoyos, 122,  
 119.  
 Casas (Ramón), 7, 9, 11, 19,  
 20, 25, 27, 29, 30, 31, 32,  
 33, 34, 35, 36, 39, 41, 42,  
 58, 60, 76, 83, 87, 88, 91,  
 94, 95, 103, 106, 107, 109,  
 118, 121, 130, 131, 132, 133,  
 135, 150, 157, 158, 174, 175.  
 Casellas (Raimundo), 9, 40,  
 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58,  
 60, 64, 85, 102, 103, 115, 135,  
 158, 160, 173, 174, 175.  
 Castelar (Emilio), 46.
- CATALUNA*, 46, 47, 48, 51,  
 57, 69, 70, 80, 81, 98, 110,  
 115, 124, 166, 167, 171.  
 Cladellas (Esteban), 173.  
 Clarassó (Enrique), 20, 24, 57,  
 58, 660, 117, 118, 157, 173.  
 «Clarín», Leopoldo Alas, 159.  
 Coll y Rataflutis (Pedro), 55,  
 160.  
 Collin (Raphael), 73.  
 Coquirot (Gustave), 107.  
 Corominas (Pedro), 47, 159,  
 173.  
 Cottet (Charles), 55.  
 Crehuet (Pompeyo), 67, 162.  
*CUBA*, 45, 158.  
 Cusachs (José), 52, 160.  
 Chausson (Ernest), 64.  
 Chopin (Frédéric), 111.  
 Dalmau (José), 94, 167.  
 Dante, 63.  
 Darío (Rubén), 168, 170.  
 Degas (Edgar), 26, 32, 81, 83,  
 172.  
 Degouwe de Nuncques (Wi-  
 lliam), 109, 171.  
 Denis (Maurice), 55, 107.  
 Dios, 66, 72, 112, 113 117.  
 Doctor Carbó, 29.  
 Doménech y Montaner (Luis),  
 12, 123, 155.  
 Duran (Carolus), 29.  
 Duran, pintor del grupo de  
 Sitges, 64.  
*EIBAR*, 157.  
 El Greco, 7, 9, 60, 65, 66, 101,  
 137.  
 Elies (Felio), «Joan Sacs»,  
 174, 175.  
 Escaler (Lamberto), 118, 172.



- ESPAÑA, 88, 106.  
 Espina y Capo (Juan), 65.  
 EUROPA, 40, 41, 46, 109.  
 Fabra (Pompeyo), 40.  
 Familia Soler, 107.  
 Feliu de Lemus (Manuel),  
 109, 171.  
 Ferran (Pedro), 118.  
 FIESOLE, 166.  
 Figueres, procesado en Mont-  
 juich, 43.  
 FLORENCIA, 54, 72.  
 Foix (Mariano), 40, 158.  
 Folch y Torres (Joaquín),  
 175.  
 Folguera (Francisco), 172.  
 FOLGUEROLES, 159.  
 Font y Gumá (José), 12, 122,  
 123, 155.  
 Font y Torné (Manuel), 63.  
 Fontseré (José), 12.  
 Forain (Jean Louis), 34, 35,  
 111.  
 Forment (Pedro), 64.  
 Fortuny y Carbó (Mariano),  
 18, 33, 51, 116, 123, 156.  
 FRANCIA, 17, 18, 25, 43, 46,  
 48, 69, 76, 81, 93, 106, 110,  
 121, 124, 164.  
 Franck (César), 59.  
 Fuller (Loie), 64.  
 Galdós (Benito Pérez), 45.  
 Galí (Francisco), 85, 111, 166.  
 GALICIA, 170.  
 Gallissà (Antonio María), 12,  
 123, 155.  
 Galwey (Enrique), 73, 79, 89,  
 90, 91, 95, 163.  
 Ganivet (Angel), 66, 162.  
 Gargallo (Pablo), 10, 119,  
 172.  
 Gaudí (Antonio), 9, 10, 12,  
 13, 14, 15, 79, 103, 103, 118,  
 122, 124, 152, 155, 172.  
 Gener (Pompeyo), 47, 63, 168.  
 GERONA, 156, 157, 159, 166.  
 Gimeno (Francisco), 88, 143,  
 166.  
 Giner de los Ríos (Francis-  
 co), 47.  
 Gómez (Simón), 73.  
 Gosé (Xavier), 95, 168.  
 Gourmont (Remy de), 161.  
 GRACIA, 166.  
 GRANADA, 33, 162.  
 Graner (Luis), 85, 91, 109,  
 166.  
 GRECIA o HELADE, 54, 66.  
 Gual (Adrián), 95, 121, 168.  
 Hermanos Llongueras (Juan  
 y Jaime), 111.  
 HOLANDA, 18.  
 HONFLEUR, 158.  
 Hugué (Mando Martínez),  
 106, 115, 118, 170, 175.  
 Hunt (William Holman), 165.  
 Hutchinson Harris, 164.  
 Ibsen (Henrik), 113.  
 IGUALADA, 163.  
 INGLATERRA, 18, 121.  
 Israëls (Joseph), 18.  
 ITALIA, 65, 71, 101, 102.  
 Iturrino (Francisco), 171.  
 Ixart (José), 9, 17, 19, 40, 41,  
 45, 46, 52, 60, 63, 64.  
 Jammes (Francis) 104.  
 Jesucristo, 18.  
 Jordá (José María), 27, 157,  
 173, 174.  
 Jori (Román), 175.  
 Juana la Loca, 18.



- Junoy (Emilio), 44, 175.  
 Junyent (Sebastián), 9, 73,  
 74, 75, 77, 139, 163, 167, 174.  
 Juñer-Vidal (Sebastián), 107,  
 171.  
 Kahn (Gustave), 162.  
 Labarta y Grañé (Luis), 60,  
 161.  
 LAGO NEMI, 14.  
 Laurens (Jean Paul), 18.  
 Le Sidaner (Henri), 89.  
 Leonardo de Vinci, 63.  
 LERIDA, 158, 168.  
 Lerroix (Alejandro), 44.  
 LIMONAR, 158.  
 Lobre (Maurice), 29, 158.  
 Llanas (Alberto de Sicilia),  
 57, 63, 160.  
 Llimona y Bruguera (José),  
 10, 79, 1166, 117, 121, 151,  
 165.  
 Llimona y Bruguera (Juan),  
 10, 15, 73, 79, 80, 81, 82, 83,  
 85, 89, 95, 110, 116, 141, 156,  
 166, 173, 174.  
 Longueras y Badía (Jaime),  
 85, 166.  
 Llorens y Riu, 57, 160.  
 Lluís (Silvestre), 42.  
 Macías Picaveas (Ricardo),  
 45.  
 «Madeleine» (Madeleine de  
 Boisguillaume), 27, 30, 157.  
 MADRID, 29, 32, 42, 65, 157,  
 165, 171, 173.  
 Museo de Arte Moderno,  
 31 42, 133.  
 MAELLA, 119, 172.  
 Maeterlinck (Maurice), 46,  
 48, 52, 113, 169.  
 Makart (Hans), 18.  
 MALAGA, 170.  
 MALLORCA, 66, 75, 91, 164,  
 166, 171.  
 Mani (Carlos), 118, 172.  
 MANRESA, 158, 167.  
 Mañach (Pedro), 106.  
 Mañé y Flaquer (Juan), 1661.  
 Maragall (Juan), 46, 61, 64,  
 159, 161, 163, 165, 173, 174,  
 175.  
 María, 81.  
 Marquina (Eduardo) 76, 165.  
 MARSELLA, Parque, 12.  
 Martí y Alsina (Ramón), 88,  
 166.  
 Martínez Campos (Arsenio),  
 41.  
 Martínez Cubells (Salvador),  
 14.  
 Marx (Karl), 41.  
 Mas García (Luis), 42.  
 Mas y Fondevila (Arcadio),  
 15, 57, 64, 65, 87, 91, 105,  
 106, 109, 156, 175.  
 MASNOU, 151.  
 Masriera y Manovens (José),  
 88, 166.  
 Massó y Torrents (Jaime),  
 65, 162.  
 MATARO, 167.  
 Maupassant (Guy de), 70.  
 Meifrèn (Eliseo), 15, 57, 58,  
 60, 87, 156.  
 MENORCA, 158.  
 Menzel (Adolf), 18.  
 Mestres y Borrell (Félix),  
 79, 165.  
 Millais (John), 18.  
 Miquel y Badía (Francisco),  
 51, 52, 54, 160.



- Mir (Joaquín), 91, 92, 93, 95, 109, 144, 145, 167.  
 Miró (Joaquín de), 64, 162.  
 Molas Durán (José), 42.  
 Molière, 169.  
 Monet (Claude), 26, 54.  
 Montaner (Ginés), 67.  
 MONTEVIDEO, 166.  
 MONTHERME, 171.  
 MONTPELLIER, 160.  
 MONTSERRAT, *Monasterio*, 81, 82.  
 Moragas (Tomás), 20, 157.  
 Moreás (Jean), 161.  
 Morera (Enrique), 59, 65, 160.  
 Morris (William), 165.  
 Mourlane Michelena (Pedro), 104.  
 Mucha (Alphonse Marie), 70.  
 Munkaczy (Mitzaley), 18.  
 Muñoz Degrain (Antonio), 14.  
 Navarro (Emilio), 43.  
 Nietzsche (Friedrich), 46, 47, 75, 76.  
 NIZA, 71, 163.  
 Nogueras Oller (Rafael), 67, 163.  
 Nogués Figueras (Antonio), 42.  
 Nonell (Isidro), 10, 11, 70, 93, 95, 96, 97, 98, 105, 106, 110, 147, 148, 163, 175.  
 NUEVA YORK, 166, 172.  
 Oliva (Ramón), 12.  
 Oliver, procesado en Montjuich, 43.  
 OLOT, 21, 156, 171.  
 Oller (Narciso), 41, 45, 63, 102, 159, 174.  
 Oller y Codoñet (Macario), 65, 175.  
 Omar y Barrera (Claudio), 111, 112, 171.  
 Opisso y Viñas (Alfredo), 175.  
 Opisso y Sala (Ricardo), 98, 105, 168.  
 Ors (Eugenio), «Xenius», 86, 111, 150, 160, 166, 173, 175.  
 Palacio Valdés (Armando), 45.  
 PALMA DE MALLORCA, 158.  
 Palomero (Antonio), 656.  
 Pallás y Latorre (Paulino), 41.  
 Pardo Bazán (Emilia), 45, 64.  
 PARIS, 9, 17, 18, 19, 21, 23, 26, 27, 29, 43, 55, 57, 58, 59, 60, 72, 73, 74, 75, 76, 83, 88, 95, 101, 102, 106, 107, 118, 119, 157, 158, 160, 161, 166, 168, 170, 171, 172, 174, 175.  
*Academia Gervex*, 27, 29.  
*Avenida Clichy*, 27.  
*Barrio Latino*, 168.  
*Boulevard Saint Michel*, 169.  
*Café Anglo-Americain*, 75.  
*Calle de l'Orient*, 24.  
*Calle Le Peletier*, 107.  
*Casino de Paris*, 75.  
*Exposición Universal del 1878*, 15, 18.  
*Hôtel Clichy*, 23.  
*Isla San Luis*, 27, 52, 65, 71, 101, 113.  
*Le Barc de Bouteville*, 107.  
*Le Chat Noir*, 169.



- Montmartre*, 9, 23, 24, 25, 25, 27, 41.  
*Moulin de la Galette*, 9, 24, 29, 40, 31.  
*Moulin Rouge*, 75.  
*Olympia*, 75.  
*Quai Bourbon*, 9, 27, 71, 72, 101.  
*Taberne Royale*, 75.  
 Partagàs y Lluch (Rosendo), 7.  
 Pascó (José), 10, 14, 60, 103, 122, 156.  
 Pellicer (José Luis), 7, 14, 60, 103, 122, 130, 156.  
 Pereda (José María de), 45, 159.  
 Perés (Ramón D.), 40, 45, 158.  
 Picasso (Pablo Ruiz), 10, 101, 105, 106, 107, 108, 170, 171, 175.  
 Pichot (Ramón), 60, 76, 94, 103, 105, 109, 140, 1661 175.  
 Pinós y Palà (Juan), 15, 156.  
*PIRINEOS*, 84.  
*PISA*, 72.  
 Plá (José), 175, 176.  
 Plana (Alejandro), 175.  
 Planach, procesado en Montjuich, 43.  
 Portas, agente de policía, 42.  
 Portet (Lorenzo), 43.  
 Pradilla (Francisco), 18.  
 Puig y Cadafalch (José), 93, 122, 123, 167.  
 Pujols (Francisco), 175.  
 Puvis de Chavannes (Pierre), 27, 54, 70, 72, 83, 101, 165.  
 Quer y Vicens (Luis), 27, 157.  
 Ràfols (J. F.) 172.  
 Rahola y Trémols (Federico), 110, 171.  
 Raurich (Nicols), 167.  
 Regoyos (Darío de), 10, 101, 103, 104, 110, 170, 173, 174, 176.  
*REPUBLICA ARGENTINA*, 159.  
*REUS*, 92, 155, 157, 172.  
 Reventós (Ramón), 175.  
 Reverdy (Pierre), 108, 175.  
 Reynés (José), 10, 65, 115, 117, 162.  
 Riba y García (Antonio), 13, 155.  
*RIBAS*, 20.  
 Ribera (Romàn), 9, 15, 17, 19, 52, 156.  
 Richepin (Jean), 169.  
 Rierola (Francisco), 102, 103, 170, 175.  
*RIGA*, 162.  
*RIPOLL*, 20.  
*Iglesia de Santa María*, 82.  
 Riquer (Alejandro de), 10, 39, 69, 70, 79, 85, 119, 121, 142, 158.  
 Rius y Taulet (Francisco de P.) 12.  
*RIVADESELLA*, 170.  
 Robert (Dr. Bartoolmé), 40.  
 Roca y Roca (José), 41, 159.  
 Rodin (Auguste), 55, 115.  
 Rodríguez-Codolá (Manuel), 173.  
 Rogent y Amat (Elias), 12, 155.  
 Rogent y Pedrosa (Francisco), 12, 39, 59, 155.  
 Roig y Soler (Juan), 57, 87, 160.  
*ROMA*, 17, 80, 116, 157, 165.



- Academia de España*, 18.  
 Romeu (Fernando), 12, 123, 155.  
 Romeu (Pedro), 10, 60, 93, 94, 161, 168, 169, 170.  
 Rossetti (Dante Gabriel) 74, 165.  
 Rosso (Medardo), 115.  
 Rousseau (Victor), 115.  
 Roviralta (José María), 70, 76, 163.  
 Rucabado (Ramón), 174.  
 Rusièol (Alberto), 58, 123.  
 Rusièol (Santiago), 9, 10, 11, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 34, 39, 41, 51, 52, 54, 57, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 73, 75, 76, 79, 83, 87, 88, 90, 91, 95, 101, 103, 104, 109, 110, 118, 121, 137, 156, 157, 158, 160, 163, 166, 168, 169, 170, 174, 175, 176.  
 Ruskin (John), 76, 86, 165.  
 Ruyra (Joaquín), 48, 159.
- SABADELL*, 175.  
 Sabartés (Jacobus), 107, 171.  
 Sagasta (Práxedes Mateo), 40.  
 Sagnier y Villavecchia (Enrique), 10, 79, 123, 124, 165.  
 Salis (Rodolphe), 169, 170.  
 Salmerón (Nicolás), 65.  
 Salvador (Santiago), 41.  
*SAN ANDRES DE LLAVANERAS*, 611.  
*SAN ANDRES DE PALOMAR*, 159.  
 San Bartolomé, 64.  
 San Felipe Neri, 82.  
 San José Oriol, 82.
- SAN JUAN DE LAS ABADIAS*, 20, 158.  
 San Pedro, 60.  
*SAN QUINTIN DE MEDIONA*, 158.  
*SAN SEBASTIAN*, 157.  
 Sánchez Barbudo (Salvador), 14.  
 Sánchez Ortiz (Modesto), 9, 25, 33, 40, 65, 157.  
 Sanpere y Miquel (Salvador), 7, 40, 122, 158.  
*SANT FELIU DE CASTELLAR*, 157.  
*SANT FELIU DE GUIXOLS*, 162.  
 Santa Magdalena, 60.  
 Santa Marina (Luys), 172.  
 Sardá (Juan), 40, 45, 103, 158.  
 Satie (Erik), 30, 158.  
 Sempau (Ramón), 42, 43, 44, 175.  
 Señorita Nantas, 72.  
 Serra (Enrique), 80, 165.  
 Serramalera (José), 14.  
 Serrano de Casanova (Eugenio-R.), 12.  
 Sérusier (Paul), 107.  
 Siemiradzky (Hendrik), 18.  
*SITGES*, 9, 57, 58, 59, 64, 66, 67, 72, 73, 87, 88, 115, 137, 156, 157, 162, 174.  
*Ayuntamiento*, 64.  
*Biblioteca Popular*, 101.  
*Cau Ferrat*, 9, 57, 59, 60, 61, 64, 66, 71, 72, 87, 101, 110, 118, 119, 174, 176.  
*Cervecería del Cau Ferrat*, 64, 72.  
*La Ribera*, 64, 65.  
*Prado Suburense*, 65.  
 Smith (Ismael), 119, 172.



- Sojo (Dr. Francisco de), 40.  
 Soler (Francisco de A.), 106.  
 Soler y Miquel (José), 40, 45, 46, 47, 48, 158, 161, 175.  
 Soler y Roviroa (Francisco), 60, 161.  
*STAVELOT*, 171.  
 Steinlen (Théophile Alexandre), 34, 70, 99, 107, 111.  
 Stevens (Joseph), 18.  
*SUECIA*, 18.  
*SUIZA*, 171.  
 Suñol (Esteban), 40.  
 Suriñach Senties (Ramón), 67, 70, 71, 1663.  
 Symons (Arthur), 119.  
 Tamburini (José María), 73, 163.  
*TARRAGONA*, 45, 63, 92, 118, 168, 172.  
*Catedral*, 110.  
*TARRASA*, 159, 166.  
 Teixidó (Juan), 42.  
 Tolosa (Aurelio), 60, 161.  
 Tolstoi (Lev), 113.  
 Torent (Evelio), 95, 168.  
 Torras y Bages (José), 79, 117.  
 Torres García (Joaquín), 54, 85, 111, 166.  
 Torrescassana (Francisco), 73, 88, 163.  
*TORTOSA*, 155, 166.  
 Toulouse Lautrec (Henri de), 34, 70, 81, 96, 99, 111, 157.  
 Uhde (Fritz von), 82.  
 Uranga (Pablo de), 27, 157.  
 Urgell e Inglada (Modesto), 7, 88, 164, 166.  
 Urgell y Carreras (Ricardo), 76, 164.  
 Utrillo y Morlius (Miguel), 23, 24, 25, 29, 35, 41, 55, 64, 65, 73, 93, 94, 102, 107, 121, 136, 157, 173, 175, 1766.  
*VALLADOLIR*, 105.  
 Vallmitjana (Venancio y Agapito), 12.  
*VALLS*, 159.  
*VALLVIDRERA*, 159.  
 Vancells (Joaquín), 167.  
 Vayreda y Casabó (Francisco), 175.  
 Vayreda y Vila (Joaquín), 15, 84, 89, 95, 156.  
*VENECIA*, 80.  
 Verdaguer (Mossèn Jacinto), 48, 159.  
 Verhaeren (Emile), 46, 48, 103, 176.  
 Verlaine (Paul), 46.  
*VSINET*, *Capilla de la Santa Cruz*, 55.  
*VICH*, 79, 170.  
*Capilla de las Hermanitas de los Pobres*, 82.  
*Escorial*, 82.  
 Vicens (Juan), 29, 157.  
 Vidal (Francisco), 122, 168.  
 Vidal (Luisa), 94, 146, 168.  
*VIENA*, 40.  
 Vierge (Daniel Urrabieta), 24.  
 Vilaseca y Casanovas (José), 14, 155.  
 Vilomara (Mauricio), 39, 158.  
*VILLAFRANCA DEL PANADES*, 172.

- VILLANUEVA Y GELTRU, Xiró (José María), 70, 76,  
57, 155, 164. 163.
- Viñes (Ricardo), 96.
- VITÓRIA, 157.
- Vollard (Ambroise), 107.
- Vriendt (Albrecht de), 18.
- Vuillard (Edouard), 107.
- Wappers (Gustave), 18.
- Weill (Berthe), 106.
- Whistler (James Mac Neil),  
54.
- Ysaye (Eugène), 64.
- Yxart (José), 9, 17, 19, 40,  
41, 45, 46, 52, 60, 63, 64,  
102, 103, 134, 156, 159, 174.
- Zola (Emile), 45, 70.
- Zorrilla (José), 46.
- Zuloaga (Ignacio), 10, 27, 29,  
71, 101, 102, 103, 109, 149,  
157, 175.

INSTITUTO AMATLIER  
DE ARTE HISPÁNICO



## INDICE GENERAL

|  |     |
|--|-----|
| <i>Dedicatoria</i> ... ..                      | 7   |
| La post-exposición del 88 ... ..               | 11  |
| Aprendizaje en París ... ..                    | 17  |
| Rusiñol y Utrillo ... ..                       | 23  |
| Ramón Casas, pintor y dibujante ... ..         | 29  |
| Panorama de la época ... ..                    | 39  |
| Posición de la crítica literaria ... ..        | 45  |
| Posición de la crítica artística ... ..        | 51  |
| Sitges y el <i>Cau Ferrat</i> ... ..           | 57  |
| El Simbolismo en la pintura y el dibujo ... .. | 69  |
| Juan Llimona y el Círculo de San Lucas ... ..  | 79  |
| Los paisajistas ... ..                         | 87  |
| Nonell, Canals y <i>Els Quatre Gats</i> ... .. | 93  |
| Contactos con no catalanes ... ..              | 101 |
| Disección del Modernismo ... ..                | 109 |
| Los escultores ... ..                          | 115 |
| Los decoradores y los arquitectos ... ..       | 121 |
| Ilustraciones ... ..                           | 127 |
| Notas ... ..                                   | 155 |
| Bibliografía ... ..                            | 173 |
| Indice de personas y lugares ... ..            | 177 |

INDICE GENERAL

|     |       |
|-----|-------|
| 7   | ..... |
| 11  | ..... |
| 14  | ..... |
| 21  | ..... |
| 26  | ..... |
| 30  | ..... |
| 32  | ..... |
| 34  | ..... |
| 37  | ..... |
| 39  | ..... |
| 40  | ..... |
| 41  | ..... |
| 42  | ..... |
| 43  | ..... |
| 44  | ..... |
| 45  | ..... |
| 46  | ..... |
| 47  | ..... |
| 48  | ..... |
| 49  | ..... |
| 50  | ..... |
| 51  | ..... |
| 52  | ..... |
| 53  | ..... |
| 54  | ..... |
| 55  | ..... |
| 56  | ..... |
| 57  | ..... |
| 58  | ..... |
| 59  | ..... |
| 60  | ..... |
| 61  | ..... |
| 62  | ..... |
| 63  | ..... |
| 64  | ..... |
| 65  | ..... |
| 66  | ..... |
| 67  | ..... |
| 68  | ..... |
| 69  | ..... |
| 70  | ..... |
| 71  | ..... |
| 72  | ..... |
| 73  | ..... |
| 74  | ..... |
| 75  | ..... |
| 76  | ..... |
| 77  | ..... |
| 78  | ..... |
| 79  | ..... |
| 80  | ..... |
| 81  | ..... |
| 82  | ..... |
| 83  | ..... |
| 84  | ..... |
| 85  | ..... |
| 86  | ..... |
| 87  | ..... |
| 88  | ..... |
| 89  | ..... |
| 90  | ..... |
| 91  | ..... |
| 92  | ..... |
| 93  | ..... |
| 94  | ..... |
| 95  | ..... |
| 96  | ..... |
| 97  | ..... |
| 98  | ..... |
| 99  | ..... |
| 100 | ..... |
| 101 | ..... |
| 102 | ..... |
| 103 | ..... |
| 104 | ..... |
| 105 | ..... |
| 106 | ..... |
| 107 | ..... |
| 108 | ..... |
| 109 | ..... |
| 110 | ..... |
| 111 | ..... |
| 112 | ..... |
| 113 | ..... |
| 114 | ..... |
| 115 | ..... |
| 116 | ..... |
| 117 | ..... |



Acabó de imprimirse este libro en los  
Talleres Gráficos de Vda. de J. Ferrer  
Coll, de Barcelona, calle Valencia, 197,  
el día 25 de octubre del año 1943.

## COLECCION BARCELONA Y SU HISTORIA

Obras publicadas

JOAQUÍN M.<sup>a</sup> DE NADAL: *Barcelonerías*. Agotado.

CARLOS SOLDEVILA: *Gracias y desgracias de Barcelona*.

AURELIO CAPMANY: *El Café del Liceo, el Teatro y sus bailes de máscaras*.

FRANCISCO PUIG Y ALFONSO: *Recuerdos de un setentón*.

RICARDO SUÑÉ ALVAREZ: *Estampas barcelonesas*.

YAGOCESAR: *Sabor y pintura*.

L. CAMÓS CABRUJA: *Retablo de la Barcelona preterita*.

JOSÉ F. RÀFOLS: *El arte modernista de Barcelona*.



En preparación

RAMÓN ALIBERCH: *Las casas señoriales de Barcelona.*

ALBERTO DEL CASTILLO: *De la Puerta del Angel a la Plaza Lesseps.*

JUAN LLONGUERAS: *Siluetas, evocaciones y recuerdos de mi primera vida musical en Barcelona.*

J. M. TALLADA: *La vida económica de Barcelona en el siglo XIX.*

F. P. VERRIÉ: *Los gremios barceloneses.*

R. LLATES: *Las fiestas populares barcelonesas.*

M. CAPDEVILA: *Las murallas de Barcelona.*

En preparación

AMON ALBERICH: Los castillos de la...

CASTILLO DEL CASTILLO: De la Puerta del...

M. TALLADA: La vida económica de...

P. VERRIS: Los castillos de...

CARTELLA: Los castillos de...

...

...

...

...

...

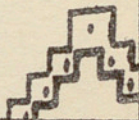
...

...

...



INSTITUT  
AMATLLER  
D'ART HISPÀNIC



ID. BIB: 18560

NUM. REG: 879

P





INSTITUTO AMATLLER  
DE ARTE HISPÁNICO

N.º Registro: <sup>12</sup> 879

Signatura: *Hist. Art.*

MODERNISTA

Sala *X*

Armario

Estante





Dibujo de Nonell

J.F. RAFOLS  
EL ARTE MODERNISTA EN BARCELONA