MODERNISMO
Y MODERNISTAS

ART(19-20)"modernisme"[CAT]1949.Raf

MODERNISMO Y MODERNISTAS

MODERNISMO Y MODERNISTAS

POR J. F. RÁFOLS

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPANICO

EDICIONES DESTINO, S. L. - BARCELONA

PRIMERA EDICIÓN: OCTUBRE 1949

ES PROPIEDAD

Capítulo primero

DEFINICIÓN Y CRONOLOGÍA

Modernismo: movimiento intelectual que tiende a infiltrar las ideas nuevas o modernas en las letras, el arte y la sociología durante los últimos años del siglo XIX y los primeros años del siglo XX. (¿Será del caso aclarar que el modernismo que se estudia en el presente libro no tiene nada que ver — a excepción de derivar ambos del libre examen — con la corriente filosófica, pretendidamente reformadora de la Iglesia, condenada por Pío X en 1907?).

El modernismo de que vamos a tratar se desarrolló en varios países europeos. La España de lengua castellana recibe su influjo en el campo literario; sus artes plásticas, excepto en las creaciones de contados artistas, no suelen reflejarlo. La Cataluña estricta, en cambio, recibe y entremezcla tendencias ideológicas y artísticas del movimiento, formando con ellas un particular conglomerado que es el modernismo catalán. Son tan distintas las personalidades que en esta corriente desembocan que nada o casi nada de aglutinante podemos descubrir a menudo entre ellas; por lo cual, más que tratar del modernismo como supuesta escuela o tendencia, departiremos de los modernistas, fracciones de una abigarrada suma que al matemático más sagaz le fuera difícil poderlas reducir a común denominador, ya que a veces incluso unas con otras se contradicen.

De la tesis sociológica a la búsqueda de un sentido del misterio más o menos abstruso, más o menos demencial; de los restos de un naturalismo literario (que ha ido cediendo ya su importancia a otras nuevas escuelas) a un simbolismo y a un decadentismo de poé-

tico fulgor, habrá de todo ello algo en el total del modernismo en Cataluña; de una u otra de tales posiciones se percibirá el eco en determinado escritor, en determinado poeta o en determinado teórico de los que constituyen nuestro modernismo. Digamos sin embargo que una tendencia idealista dominará en gran parte de sus fases.

Digamos también aquí que Mallorca, catalana, estuvo tranquila y gozosa en los años del modernismo, oreando su poesía con la clásica madurez y las *corrandes* de sabor isleño. Digamos asimismo que en Cataluña, en sus letras vernáculas, no se extiende el modernismo al total ámbito de su extensión territorial. Vich, por ejemplo, seguirá con su «Catalunya Vella», mientras en Barcelona el maestro Morera titulará «Catalunya Nova» a la masa coral que funda y dirige; en Gerona debiéramos buscar, en todo caso, algo tardíamente, destellos modernistas en la prosa del poeta de Solius, Xavier Montsalvatje, y en la arquitectura y el decorativismo del catalanista y católico Rafael Masó y Valentí, que en un momento de efusión artística no niega su concurso ilustrativo al «Josafat» de Prudencio Bertrana. Ni Tarragona, patria de Yxart, ni las Borjas Blancas leridanas, que acunaron a José Soler y Miquel, tuvieron otros contactos que los que tales escritores representan con las corrientes del modernismo; tampoco las ciudades fabriles de nuestra provincia barcelonesa reciben influencias marcadas modernistas si descontamos las que trascienden a las pinturas del terrasense Joaquín Vancells y posiblemente a las de los compañeros de éste, los hermanos Viver; y, en el último período, la labor periodística y cultural del maestro Llongueras.

Es en Barcelona donde el modernismo catalán se concentra; y, por la voluntad de Rusiñol, también en Sitges, la población costera del mar azul, del cielo azul, de las casitas encaladas.

En música la grandiosidad de Wagner sedujo particularmente a los compositores de la época; si el célebre renovador alemán partía de leyendas, también en las leyendas catalanas debieron buscar los compositores adscritos al movimiento modernista inspiración y tema para sus creaciones. No precisamente de la arqueología, antes bien de la vida, de la poesía popular, de las canciones captadas en costas, en valles y en montañas, reciben impulso — por el excursio-

nismo — las obras musicales catalanas. Al influjo de Wagner seguirán las admiraciones por César Franck y por D'Indy; la sentida hacia este último, más viva aún por el trato personal que con los modernistas tuvo el maestro las dos o tres veces que a fines del pasado siglo visitó Barcelona. Asimismo se relacionarían con Chausson algunos de los compositores modernistas. Debussy debió ser ante ellos interpretado — como última novedad — por un descubridor de nuevos horizontes: el pianista Ricardo Viñes.

En pintura se suman, dentro del modernismo catalán, las corrientes impresionistas con las neoimpresionistas, con todo el renacer amoroso del oficio predicado por Morris y Ruskin en Inglaterra, con el destello prerrafaelista de los sucesores de la Hermandad londinense, con el simbolismo entre wagneriano y nietzschiano que va de Boecklin a Stuck; y con la despreocupación temática — abiertamente opuesta al aludido simbolismo plástico — que, si tuvo su origen en momentos artísticos algo lejanos, no fué por el impresionismo menospreciada.

La escultura derivará hasta cierto punto de la vitalidad rodiniana, bien que transpuesta, por ensoñadora aportación, a un mundo de dulces quimeras.

En la arquitectura, más que en las pequeñas artes aplicadas, la nostalgia por la belleza del pasado — nacida en el excursionismo — entroncará extrañamente con las novedades exornativas e incluso estructurales llegadas particularmente de Viena. Gaudí, en el apoteósico final de su vida, de un modo especial en la Casa Milá, determínase a derretir todas las búsquedas, influencias y ensayos en la crepitante pira de su vitalismo insólito.

Aunque muchos fueron sus contactos con el popularismo arqueológico, con la tradición, con la historia, no nos parece lícito inscribir el movimiento modernista catalán en las filas del catalanismo político. Si éste se basa, en el determinismo histórico, en Almirall y, en la tradición, en Torras y Bages, el modernismo arranca en buena parte de la quimera, del eterno devenir, de la ilusión indefinida, de los inabordables confines, de la *infinita oda* de Maragall, que a tantas mentes deleitan. A un sector de artistas plásticos substrajo Torras y Bages del «ideal sin ideal» referido por uno de los escasos disectores del fenómeno modernista y, con este sector y para

este sector, dió orientadora doctrina desde la consiliaria del «Círcol Artístic de Sant Lluc».

Si varios de los modernistas considerábanse a ellos mismos «supernacionales», no seremos nosotros quienes los adheriremos a la «Unió Catalanista», o intentaremos enlazarlos con las campañas electorales de la Lliga, o los consideraremos como espectadores de mitin del «Centre Nacionalista Republicà». Tan sólo el uso corriente del idioma catalán en la producción literaria modernista puede inducir al equívoco, pues no afecta esencialmente al conjunto del fenómeno la colaboración de determinados modernistas en tales o cuales periódicos de diversos sectores de la política catalanista. En música, temáticamente por lo menos, se presta a dudas sobre el caso parte de la producción del maestro Morera, y aun el «Orfeó Català» en su revalorización de las canciones populares, que conmueve y se adentra en lo más hondo de los sectores políticos más sanos. Por ello debemos ya desde ahora indicar que si en nuestro estudio pensamos ocuparnos del «Orfeó» será situando su noble valor artístico en enlace con el catalanismo y en coexistencia de trayectoria con el modernismo.

El prurito especial de los más representativos modernistas de Els Quatre Gats, de la revista «Pèl & Ploma» y del «Teatre Íntim» fué no prestar atención ni al determinismo histórico ni al determinismo geográfico, y embelesarse por completo en la sucesión de novedades ideológicas.

Con todo, consideramos de utilidad para el estudio del modernismo catalán, para la presentación de los más destacados modernistas nuestros, que se establezca, ya desde ahora, una sucesión de hechos, o, mejor, dos ordenaciones de efemérides: la primera con las que hacen referencia a los sucesos políticos y sociales españoles y a los vaivenes del catalanismo, y la segunda con las que hacen referencia al modernismo y a los modernistas, y aun a ciertas personalidades que sin entrar de lleno en el movimiento tienen relación con el mismo en una forma u otra.

Concretemos fechas-límite: El movimiento artístico de que vamos a tratar lo consideramos comprendido entre el año 1890, en que tuvo lugar en Barcelona la primera exposición del trío artístico Casas-Rusiñol-Clarasó, y la fecha de la muerte del pintor Isidro Nonell

(22 de febrero de 1911), o aquella de la muerte de Maragall unos meses más tarde; si quisiéramos dar años límite terroristas, fijaríamos los de la bomba del Liceo (1893) y de la Semana Trágica (1909); y si a fastos ciudadanos queremos referirnos (tal vez con buen sentido mnemotécnico a causa de la importancia de los mismos), partiremos de la Exposición Universal celebrada en Barcelona en 1888, y daremos fin a nuestro ensayo cuando tuvo lugar la fundación del «Institut d'Estudis Catalans», bajo la égida política del patricio Prat de la Riba, a comienzos de junio de 1907.

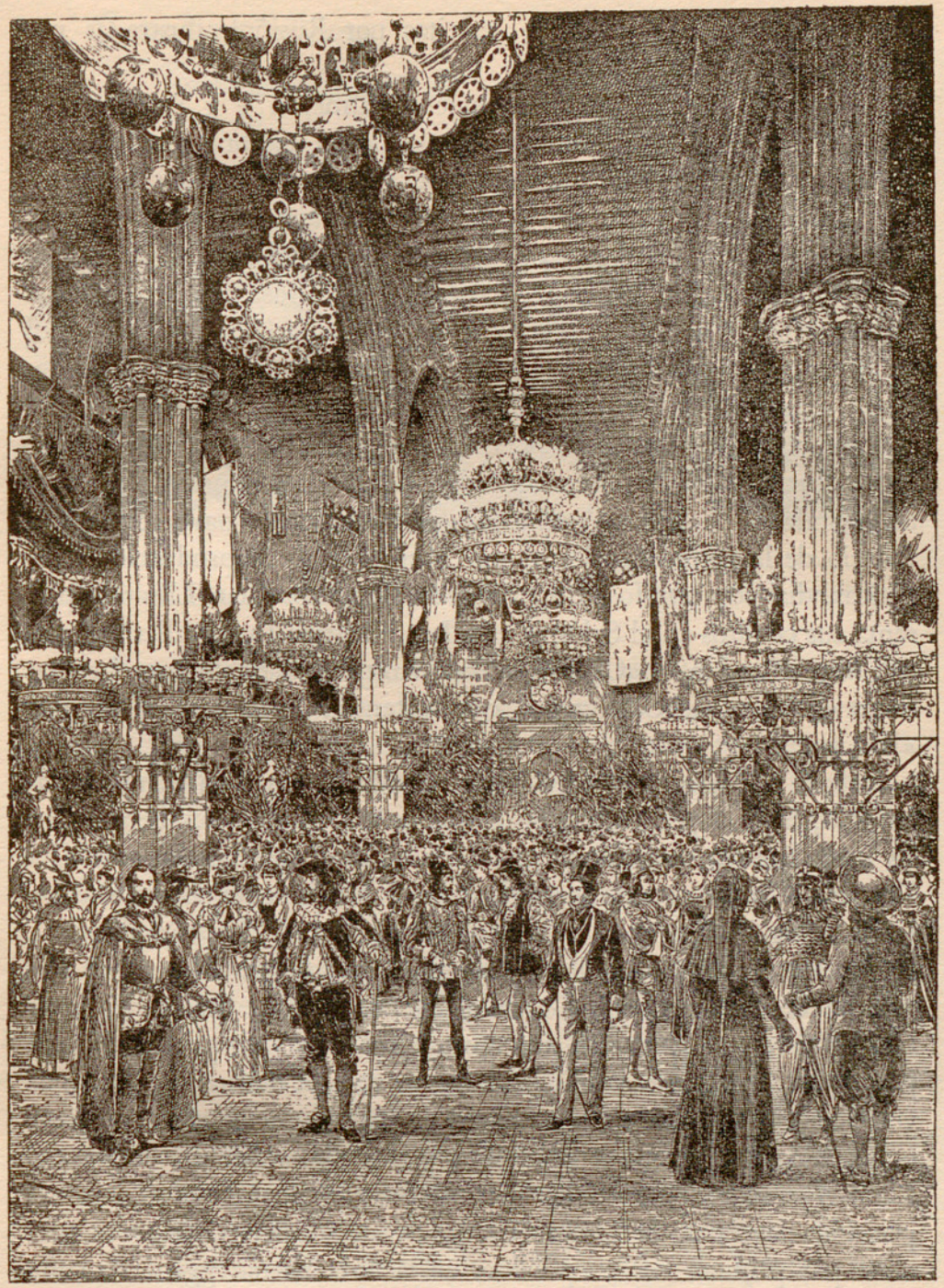
Vamos a ver qué es lo que acontece entre los años 1888 y 1907 ambos inclusive:

1888: Año de fiestas para Barcelona. Se celebra la Exposición Universal, bajo el impulso del Alcalde don Francisco de Paula Rius y Taulet; la inaugura doña María Cristina de Habsburgo al lado de su hijo, Su Majestad don Alfonso XIII, de dos años de edad, acompañándose de las infantitas Mercedes y María Teresa; el Presidente del Consejo de Ministros, don Práxedes Mateo Sagasta, ocupa el primer lugar en el cortejo de los Reyes; otro monarca, Oscar I de Suecia, está también en Barcelona; nuestra urbe vibra de júbilo; Gayarre, en el Liceo, canta «I Puritani» en la función de gala; doña María Cristina es doblada en realeza en los Juegos Florales; Menéndez y Pelayo los preside. Grandes espectáculos se celebran; se exhiben dos bellos panoramas: el panorama de Plewna y el panorama de Waterloo; unos prefieren el primero, a otros les place más el segundo; atracciones importantes son la Fuente Mágica y el Globo Cautivo. Visitan Barcelona Cánovas y Castelar: el primero, en el discurso que pronuncia en el homenaje que le rinden sus correligionarios, induce a la substitución de la benevolencia por el combate respecto al partido gobernante; Castelar en el Círculo Artístico hace una apología de la Catedral. Se encarga de la dirección de «La Vanguardia» Modesto Sánchez Ortiz; remoza el periódico; en sus páginas, José Yxart publica detenidos comentarios sobre las varias secciones de la Exposición. En ésta son particularmente celebradas dos obras del arquitecto Luis Doménech y Montaner: el Restaurante del Parque y el Hotel Internacional. Rusiñol inicia su labor periodística en el mentado cotidiano. El profesor Farinelli — en el Ateneo, presidido por José Coroleu — da una conferencia sobre Berlioz y Wagner. Jaime

Massó y Torrents publica el «Llibre del cor». Gaudí termina el Palacio Güell en la calle Nueva de la Rambla.

1889: Estalla un petardo junto a la puerta del primer piso de la casa de la Rambla de Cataluña donde viven los fabricantes señores Batlló; resulta herido un dependiente, el cual fallece a los pocos días. Instálase la compañía «Buffalo Bill's West» en Gracia. Cierra sus puertas la famosa Buñolería del Tío Nelo. En el Teatro Lírico actúa el célebre actor italiano Novelli y la Fortunacci, su esposa. Apasiona al público barcelonés el misterioso asesinato acaecido en Madrid, en la calle de Fuencarral; escribe Mañé y Flaquer con su delicioso retintín de adoctrinador incansable que «en la vista de la causa del proceso dióse el triste espectáculo de que señoras de las principales familias de Madrid llevaran allí la merienda a imitación de los baturros cuando asisten a la función de tarde»; es condenada a la última pena Higinia Balaguer, como autora del crimen. Sánchez Ortiz habíase hecho ruedo ya, con su singular don de simpatía, en las peñas literarias y políticas de Barcelona; se funda una Asociación de Pesebristas con Mañé y Flaquer en la presidencia honoraria, con Emilio Junoy y Modesto Sánchez Ortiz formando parte de la Junta Directiva. José-Luis Pellicer visita la Exposición Universal de París como enviado especial de «La Vanguardia», a cuyo periódico remite sus impresiones literarias y gráficas. El pianista Enrique Granados da sus primeros conciertos. Por Carnaval, en el Teatro Lírico, Baile de Trajes organizado por el Círculo Artístico; concurren a él los más destacados personajes de la primera etapa del modernismo, con disfraces a cual más histórico.

1890: Se aprueba la ley del Sufragio Universal: «la elección del padre de familia por sus hijos», diría Léon Bloy. Se celebra a pleno tumulto la Fiesta del Primero de Mayo; es el momento álgido de la Federación de las Tres Clases de Vapor de Cataluña; se implantan las ocho horas de jornada legal de trabajo. Muere Rius y Taulet. Prat de la Riba es elegido presidente del «Centre Escolar Catalanista». Crisis del Gabinete Sagasta; le sucede Cánovas. En el Salón Parés: exposición Barrau; primera exposición del trío Rusiñol-Casas-Clarasó. Miguel Utrillo actúa diligentemente como corresponsal de «La Vanguardia» en París; se ocupa, en largo artículo, del Salón de pintura y escultura de la Ville Lumière. Empiezan a ser publicadas



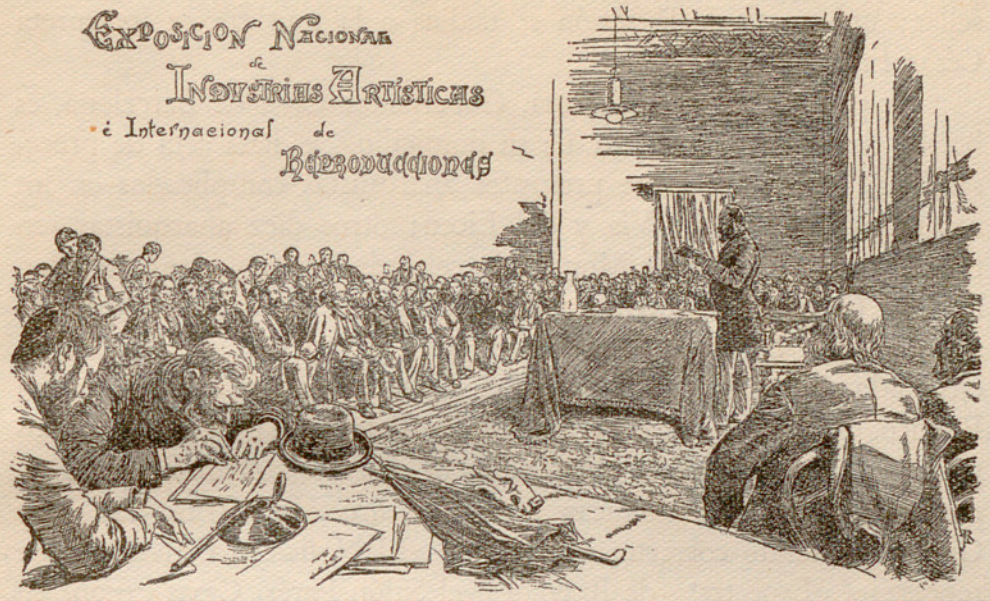
Baile de trajes en la Lonja en 1891. Dibujo de Nicanor Vázquez

las cartas «Desde el Molino», escritas por Rusiñol, ilustradas por Casas.

1891: En el Ateneo, homenaje a Salmerón y a Azcárate, en plena campaña electoral; contra las elecciones, celebran una reunión los obreros anarquistas, quienes atacan rudamente a todos los partidos; mayoría canovista. Segundo baile de trajes organizado por el Círculo Artístico, esta vez en el gran salón de la Lonja. Primera Exposición General de Bellas Artes. Segunda exposición, en el Salón Parés, de los tres catalanes — compañeros en París — Casas, Rusiñol y Clarasó; con las obras maestras del primero «Retrato de Erik Satie» y «Baile en el Moulin de la Galette»; con el cuadro de Rusiñol «Cementerio de Montmartre», que está expuesto en el Cau Ferrat. Inauguración de la primera sala del Museo de Pintura y Escultura en el Palacio de Bellas Artes; inauguración, en la nave central del Palacio de la Industria, del Museo Municipal de Reproducciones artísticas, dirigido por José-Luis Pellicer. El pintor Juan Llimona presenta sus cuadros en el Salón Parés. Los maestros Luis Millet y Amadeo Vives fundan el «Orfeó Català». Empieza a publicarse el semanario «La Veu de Catalunya», que sostendrá vivaces polémicas con «L'Avenç».

1892: En la asamblea celebrada en Manresa por la «Unió Catalanista», bajo la presidencia de Doménech y Montaner, se aprueban las bases para la constitución autonómica de Cataluña. Aparece «La Tradició Catalana» de Torras y Bages. Movimiento anarquista en Jerez de la Frontera, y ejecución de algunos de los complicados; huelga de mineros en Bilbao. Cae Cánovas; Sagasta forma el Ministerio de notables, con Gamazo, Montero Ríos, Moret, el almirante Cervera, Maura. Se inaugura en Madrid el primer templo protestante con acuse exterior del fin a que está destinado; protestas y contraprotestas entre los estudiantes; perora en un mitin la anarquista Teresa Claramunt; tumultos y corridas. «Tannhäuser» en el Liceo. Primera Fiesta Modernista en Sitges, consistente en una exposición de obras de artistas catalanes. El «Orfeó Català» se presenta por primera vez en público, en la Sala Bernareggi de la calle de Poniente.

1893: Martínez Campos, Capitán General de Cataluña, preside el desfile de tropas que forman en parada en la Gran Vía; el anar-



J. L. PELLICER — CONFERENCIA EN EL PALACIO DE BELLAS ARTES EN 1893

quista Paulino Pallás echa dos bombas, hiriendo al General; muere un guardia civil; varios heridos graves; son detenidos diversos anarquistas; Pallás es fusilado en Montjuich. Celébranse manifestaciones conmemorando las ejecuciones de anarquistas en Jerez de la Frontera; otras manifestaciones conmemoran la República. En la inauguración de la temporada del Liceo, mientras se representa el segundo acto de «Guillermo Tell», estalla una bomba; inmensa confusión; duelo ciudadano; veinte muertos y numerosos heridos. Empieza el Proceso de Montjuich. Guerra en Melilla por la construcción de un fuerte que ocupaba lugar sagrado para los musulmanes por contener restos de una mezquita arruinada; muerte del general Margallo; mando del general Macías; protestas de amistad a España; Martínez Campos, embajador extraordinario cerca del Sultán de Marruecos, pone fin al conflicto. La sociedad Catalana de Conciertos inicia sus tareas: intensifica el wagnerismo — preludios del «Tristán» y de «Los Maestros Cantores», cabalgata de las walkyrias —; da a conocer, con éxito, la introducción de «L'Atlàntida» de Morera. Inauguración del Círculo de San Lucas. Segunda Fiesta Modernista en Sitges; represéntase «La Intrusa» de Maeterlinck, traducida por Pompeyo Fabra y tomando parte en ella, como actor, Raimundo Ca-

sellas; una parte de la sesión se dedica a la música: se interpreta César Franck.

1894: Don Ramón Larrosa, Gobernador Civil de Barcelona, es herido de un balazo al salir de su domicilio. Se dicta acta de procesamiento contra diecisiete presuntos anarquistas complicados en los atentados de la Gran Vía y del Liceo; otros diez anarquistas son trasladados al Castillo de Montjuich, celebrándose seguidamente Consejo de Guerra; al amanecer del veintiuno de mayo son fusilados seis de ellos; Santiago Salvador, el autor del atentado del Liceo, es ejecutado en el patio de la cárcel. Se dicta una nueva Ley de Orden Público. Se estrena «La Verbena de la Paloma». Blay expone «Els primers freds», escultura adquirida por el Ayuntamiento. En el semanario «Barcelona Cómica» asume la dirección Carlos Ossorio y Gallardo, literato correcto, redactor de «El Noticiero Universal». Se representa «Espectres» de Ibsen. En el Salón Parés, Casas expone su «Garrote vil». El día 4 de noviembre se inaugura en Sitges el Cau Ferrat, trasladando al mismo procesionalmente, por la mañana, dos cuadros del Greco, y celebrándose por la tarde una sesión literaria que constituye la Tercera Fiesta Modernista. Gaudí termina el Colegio de Santa Teresa de Jesús en la calle de Ganduxer.

1895: Guerra de Cuba; en la batalla de Dos Ríos muere el poeta y patriota cubano José Martí; ley semiautonomista de Sagasta sobre la colonia; fracaso en Cuba del plan Martínez Campos. Cambio de Gabinete: a Sagasta sucede Cánovas, con Romero Robledo en Gracia y Justicia, Navarro Reverter en Hacienda y el General Azcárraga en Guerra. Pérdida en un temporal del crucero «Reina Regente». Cambó es elegido para la presidencia del «Centre Escolar Catalanista». Rebelión estudiantil en Barcelona por haber hecho borrar el Rector de la Universidad del cuadro de obras de texto las del catedrático De Buen incluídas en el «Index». Guimerá, presidente del Ateneo, lee el discurso «La Llengua Catalana»; gran alboroto; por suscripción entre amigos y admiradores se imprime a gran tiraje la peroración del dramaturgo. En el Teatro Lírico, tercer baile de trajes organizado por el Círculo Artístico. José-Luis Pellicer, «por incapacidad absoluta», según el tribunal, pierde las oposiciones a la cátedra de Dibujo del Natural y del Antiguo de la Escuela de Bellas Artes; desempeña Pellicer, en esta época, la presidencia de la «Unió

RAMÓN CASAS — EL EMBARQUE DE TROPAS

Catalanista»; recibimiento entusiasta a su regreso de Madrid; sesión de homenaje, en el Hotel de Ventas, con discursos de Doménech y Montaner y de Riera y Bertrán, y concierto por el «Orfeó Català». Juan Maragall publica su primer libro «Poesies».

1896: Weyler es nombrado Capitán General de Cuba. En Filipinas primeros intentos secesionistas; fusilamiento de Rizal. En Barcelona, la tarde que se celebra la procesión de Corpus de Santa María del Mar, inmediatamente después del paso de la Custodia por la calle de Cambios Nuevos, estalla una bomba; se abre el proceso; son puestos en libertad varios de los detenidos. Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, anunciada por cartel de Riquer; entre las primeras medallas Joaquín Vancells y Juan Llimona, éste por su «Tornant del tros»; entre las segundas medallas, Santiago Rusiñol. Isidro Nonell presenta sus dibujos de los cretinos de Bohí en el zaguán de «La Vanguardia». Jaime Massó y Torrents publica sus «Croquis pirinencs»; Santiago Rusiñol publica «Anant pel món», en un bello volumen salido de las prensas de «L'Avenç».

1897: Decreto de autonomía para Cuba, con disposiciones que desvirtúan las concesiones efectivas. El General Polavieja, con su salud quebrantada, y enfermo particularmente de la vista, embarca en Manila rumbo a España y es recibido en Barcelona con gran en-

tusiasmo. Son fusilados cinco anarquistas de los procesados por la bomba de la calle de Cambios Nuevos. Cánovas da por terminada la guerra de Cuba y Filipinas; pocos meses después, en el Balneario de Santa Águeda, es asesinado por el italiano Angiolillo, quien se dice ser vengador de los anarquistas barceloneses fusilados en Montjuich; el Presidente del Consejo de Ministros responde a las balas exclamando: «¡Dios mío! ¡Viva España!» Se suicida José Soler y Miquel. Se representa «La Fada» de Massó y Torrents y el maestro Morera, en Sitges. En los conciertos dirigidos por el maestro Nicolau en el Teatro Lírico se interpreta insistentemente Wagner («Tristán e Isolda», «El Anillo del Nibelungo», «Los Maestros Cantores de Nuremberg»). «El Verb Artístic»: conferencia del Dr. Torras y Bages en el «Círcol Artístic de Sant Lluc». Abre sus puertas la cervecería y sala de espectáculos Els Quatre Gats. «L'Avenç» edita una serie de canciones catalanas armonizadas por Morera, y con dibujos de Riquer, Juan Llimona, Santiago Rusiñol, Miguel Utrillo, Luis Bonnin y Jaime Pahissa. Rusiñol publica «Oracions»; Enrique de Fuentes, «Prosa»; Pompeyo Gener, «Amigos y Maestros».

1898: Aplicación de la autonomía en Cuba. Explosión interna del crucero-acorazado «Maine» en el puerto de la Habana, y de la cual se acusa sin fundamento a los marinos españoles; excitación en los Estados Unidos; declaración de guerra a España por Mac Kinley; éxitos norteamericanos; Paz de París, por Montero Ríos. Carta del General Polavieja con grandes ofrecimientos autonómicos; un sector catalanista se pone a su lado. Creación de la Capilla de Música de San Felipe Neri, dirigida por Millet. Exposición Regoyos en Els Quatre Gats. Sesión a la memoria de Puvis de Chavannes y de Burne Jones en el «Círcol Artístic de Sant Lluc». Rusiñol publica «Fulls de la vida». El «Teatre Íntim» estrena «Nocturn» de su fundador Adrián Gual. En el concurso para anunciar el Anís del Mono son premiados tres carteles de Ramón Casas; éste y también Juan Brull obtienen medalla de primera clase en la Cuarta Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, por «Salida de la procesión de Corpus de Santa María del Mar» y «Ensueño» respectivamente.

1899: Con el movimiento polaviejista, acercamiento de los catalanes a Madrid: Durán y Bas es nombrado Ministro de Gracia y Justicia; el Doctor Robert, Alcalde de Barcelona; Font de Rubinat,

RICARDO MARÍN — DE SOIRÉE

Alcalde de Reus. Joaquín Costa, desde su retiro de Graus, predica educación sólida y alimentación abundante («la escuela y la despensa»). «La Veu de Catalunya» se convierte en diario, con Raimundo Casellas de crítico artístico. Verdaguer publica «Santa Eulalia»; Riquer, «Crisantemes»; Enrique de Fuentes, «Estudis»; Pedro Coromines, «Les presons imaginàries». Aparición en Barcelona de «La España Negra», de Verhaeren y Regoyos. Estreno del epígrama sinfónico «Catalonia», de Morera, en el Teatro Lírico; estreno de «María del Carmen», de Granados, en el Teatro Tívoli. Estreno de «Tristán e Isolda» en el Liceo. Casas expone en el Salón Parés; Ramón Pichot, en Els Quatre Gats. En Sitges, Quinta Fiesta Modernista, con obras de Ignacio Iglesias y «L'alegria que passa», de Rusiñol y Morera. El Ayuntamiento de Barcelona acuerda conceder premios anuales a la arquitectura, coincidiendo con la idea expresada por José-Luis Pellicer en un artículo simultáneo. Empieza a publicarse la revista «Pèl & Ploma».

1900: Oposición entre el Gobierno español y la «Unión Nacional» fundada por Basilio Paraíso e integrada por las clases mercantiles de Valladolid; por ello el fundador, que había propuesto un programa de reformas más completo que el de Polavieja, da por fracasada la «Unión». Se constituye la «Lliga Regionalista»; el Doctor Robert es su primer presidente. Vives estrena «Euda d'Uriach». Juan Maragall publica «Visions & Cants»; Santiago Rusiñol, «El jardí abandonat»; Jaume Brossa, «Els sepulcres blancs»; Adrián Gual, su «Llibre d'hores».

1901: Elecciones para Diputados a Cortes; en Barcelona, triunfo de los regionalistas: Robert, presidente de la Económica; Alberto Rusiñol, presidente del Fomento; Doménech y Montaner, presidente del Ateneo; Torres, presidente de la Liga de Defensa Industrial y Comercial. En Madrid, escándalo clerófobo, en el Teatro Español, promovido por la primera representación de «Electra», de Galdós. Cuando llega a la Corte el Conde de Caserta, padre de don Carlos de Borbón, prometido de la Princesa de Asturias, es recibido a los gritos de «¡Que no se casen! ¡Viva la República!». Cambó es elegido concejal de Barcelona. Muere Mañé y Flaquer; muere el Obispo Morgades. Pi y Margall, en mayo, es llamado a Cataluña para presidir los Juegos Florales; en la gaya fiesta, «Els Segadors» y «La Marsellesa»; muere Pi en noviembre de este mismo año. Inauguración del «Teatre Líric Català»; Emilio Tintorer, desde el semanario «Joventut», hace una terrible campaña contra el mismo. Se funda la «Associació Wagneriana». Verdaguer publica «Aires del Montseny»; Casellas, «Els sots feréstecs»; Adrián Gual, «L'Emigrant» («drama de mundo»). Muere José-Luis Pellicer.

1902: Mayoría de edad de don Alfonso XIII. Huelga general en Barcelona. Muere el Doctor Robert. Dimisión de Sagasta y formación del Gobierno conservador presidido por Silvela. Fiestas de la Merced en Barcelona, impulsadas desde el Ayuntamiento por los catalanistas que no quisieron celebrar la mayoría de edad del Monarca. Gran engalanamiento urbano; el adorno y la iluminación de la calle de Fernando los proyecta el arquitecto Antonio Gallissá, ayudado por Jujol. Exposición de veintitrés cuadros de Sebastián Juñer-Vidal en el Salón Parés. Muere el poeta Mosén Jacinto Verdaguer. Riquer publica «Anyoranses»; Rusiñol, «El poble gris»; Víctor Ca-

¿Per què ha de comprar floretes
aquesta bona mamà,
poguent dur-ne com ne porta
un pom a cada costat?

RICARDO OPISSO — DIBUJO

talá, «Drames rurals»; José-María Roviralta, «Boires baixes». Gaudí termina Bellesguard.

1903: Gobierno Villaverde. Propaganda republicana de Costa, de Salmerón. Retirada de Silvela. Gobierno Maura. Merienda republicana en El Coll, con Lerroux. En el Monasterio de Poblet, bendición de la bandera, proyectada por Riquer, que ofrecen las mujeres catalanas a la «Unió Catalanista». Representación de «Edip rei» por los del «Teatre Íntim». Juan Maragall lee, desde su presidencia del Ateneo, «Elogi de la Paraula». Alejandro de Riquer reúne en lujosa edición sus ex libris. Se estrena la ópera «Follet» del maestro Granados. Se estrena «El Héroe», de Santiago Rusiñol. Cierra sus puertas la cervecería y sala de espectáculos Els Quatre Gats.

1904: Visita de Alfonso XIII a Barcelona; Cambó, en el Ayun-

tamiento, expresa al Rey las aspiraciones de Cataluña. Atentado contra Maura. Un grupo político se separa de la «Lliga Regionalista» y funda «El Poble Català». Convenio francoespañol sobre Marruecos. Estreno, en el Liceo, de «Los Maestros Cantores de Nuremberg». Campaña, en dieciocho sesiones, del «Teatre Íntim». Exposición del cuadro «La carga» en el taller de su autor Ramón Casas. Exposición Pidelaserra en el Ateneo Barcelonés. Joaquín Ruyra publica «Marines i boscatges»; Claudio Planas y Font, «Proses»; Enrique de Fuentes, «Tristors»; Xavier Viura, «Preludi»; José Carner, el «Llibre dels Poetes». Gaudí termina la Casa Calvet, en la calle de Caspe. La revista «Catalunya» reúne en un volumen, sobriamente encuadernado, una selección de artículos de Maragall.

1905: Se celebra en toda España el tercer centenario del «Quijote». Alfonso XIII, en París, es objeto de un atentado anarquista. Bombas y más bombas en Barcelona; el Consejo de Ministros acuerda la creación de una policía especial para nuestra ciudad. Ministerio Montero Ríos. Triunfo electoral de la «Lliga Regionalista»; *dinar de la Victòria;* asalto por el elemento militar de las redacciones de «¡Cu-cut!» y de «La Veu». Ministerio Moret. Domènech y Montaner dirige la construcción del Palau de la Música Catalana; Gaudí empieza la Casa Milá, en el Paseo de Gracia. Pompeyo Crehuet estrena «La morta» y «Claror de posta». Víctor Catalá publica «Solitut»; José Pijoan, «El Cançoner»; Rafael Nogueras Oller, «Les tenebroses».

1906: Conferencia de Algeciras, presidida por el Duque de Almodóvar del Río. Enlace matrimonial de Alfonso XIII y la princesa doña Victoria Eugenia de Battenberg, nieta de la reina Victoria de Inglaterra; Mateo Morral lanza a la regia carroza una bomba dentro un ramo de flores; dice Teodoro Baró, en el «Almanaque del Diario de Barcelona», que el mentado anarquista «era un intelectual y desequilibrado que había perdido la fe», y añade: «Casi todos los anarquistas de acción son intelectuales, lo que prueba que las bombas se cargan con utopías, y quienes las cargan son los Gobiernos que no reprimen la propaganda y la excitación al delito». El Consejo de Ministros acuerda presentar el proyecto de ley llamado de Jurisdicciones, para la represión de delitos contra la Patria y el Ejército; lo publica en la «Gaceta» del 24 de abril; en señal de protesta

contra esta ley, se organiza el movimiento de Solidaridad Catalana; en plena propaganda electoral, Cambó es herido de un pistoletazo. En el Teatro Principal, «Espectacles-Audicions Graner». En el Salón Parés, exposición Vancells; en la Casa Esteva, Figueras y Sucesores de Hoyos, exposición Juan Brull. Ruyra publica «El país del pler»; Carner publica «Els fruits saborosos».

1907: Maura en el Poder; se discute la ley de Administración Local. Gual dirige varias representaciones en el Teatro Romea. Gaudí termina la reforma de la Casa Batlló, en el Paseo de Gracia. La Asociación Wagneriana recoge en un volumen las veinticinco conferencias que han sido pronunciadas en su local desde 1902 a 1906. Representación en Barcelona, por Mimí Aguglia, de «La Figlia de Iorio» de D'Annunzio, con sumo deleite de la revista «Joventut». Se celebra la V Exposición Internacional de Arte, con aportaciones extranjeras valiosísimas. Prat de la Riba es elegido presidente de la Diputación de Barcelona.

Con la elevación de Prat de la Riba a tal cargo, con la creación por éste del «Institut d'Estudis Catalans», con la apertura al público, unos años más tarde, de la «Biblioteca de Catalunya», el político castelltersolense captura y da fin al modernismo, dispersa todo lo que del mismo considera funesto, valoriza cuanto de él reputa aprovechable y fructífero. Prat debió creer que, sea en un clasicismo de verdad, sea en un clasicismo forzado, toda actuación estatal en el clasicismo debe apoyarse. No vamos a estudiar en detalle la labor cultural de Prat de la Riba, las gestas, por tantos conceptos meritorias, del «Institut d'Estudis Catalans», las diversas actividades pedagógicas que desde la Diputación — como desde el Ayuntamiento — por aquellos días se desplegaron en Barcelona. Todo ello se sale ya del marco de nuestro ensayo.

Vamos ahora a relatar aquí, en lo que sea prudente, el enlace que con el modernismo pudiera tener el autor del presente libro.

Nacido yo el año inmediato siguiente al de la famosa Exposición Universal barcelonesa, nacido no en Barcelona, sino en plácida población costeña ponentina, mis primeras lecciones dentro el mundo de las imágenes me las dieron los grabados ingleses de la revista «El Camarada». Al igual que Xenius captara en «La Ilustración Ibérica» los primeros conocimientos sobre el prerrafaelismo y el impresio-

nismo, arrulláronme a mí, siendo muy niño, las figuraciones señoriles de dicho semanario infantil, publicado por el propio editor de «La Ilustración Ibérica», don Ramón Molinas, dirigido también por el cuñado de éste, don Alfredo Opisso (alma de la ilustración mentada), quien dejó rastro, por doquiera pasó, de su gusto selecto por la novedad en arte. «El Camarada» meció mi fantasía infantil entre una vida confortable y un campesino efluvio que agraciaba las composiciones y los paisajes aparecidos en sus páginas, que traducíase en los nenes y en las chiquillas de sus dibujos de tema propio, separados, pues, de las poesías y los cuentos que el estado mayor revisteril allí solía publicar; aquellos nenes y aquellas chiquillas de los camisones holgados y las manos en actitud de orar, o acaso jadeantes y jocundos entre las mariposas de los campos, o acaso descubriendo el dolor junto al lecho del enfermo o del menesteroso, o acaso prodigando sus cuidados a los animales amigos.

Sentado ante el armario guardador de mis juguetes, hojeaba yo cada día y volvía a hojear, aquella pequeña publicación incomparable, solamente substituída por el álbum en recio papel azuleño donde fuéronme pegados, por las dulces manos maternas, cromos, felicitaciones de Navidad, estampas de Epinal y varias viñetas ilustrativas de anuncios — con camillas y sillones ortopédicos — de la revista «The Lancet». «Blanco y Negro» desplazóme de la lírica iconografía anglosajona y de los colorines de Olivier-Pinot para atraerme hacia el tierno aristocratismo de la Corte en la Regencia de doña María Cristina.

Méndez Bringa, Huertas, Alberti, Regidor, alguna que otra vez Marcelino de Unceta, ilustraban «Blanco y Negro». Poca cosa me decían ni el tipo de cesante de Mecachis, ni el de pobre diablo de Cilla ni el de baturro de Gascón en sus historietas y chascarrillos. Hasta cierto punto Méndez Bringa llevábase mis preferencias. ¿Qué debió evocarme éste del mundo real y de ensueño del Retiro de Madrid, que yo no conocía aún directamente, pero que en sus infantes únicos preví, degusté en mi lozana emotividad? ¡Qué adentro debió llegarme aquella Maud rubia y sutil, dibujada por Méndez Bringa, que el corazón de Azorín ilusionóse a entregar al abrazo del sol de España!

Fué por las páginas de «Blanco y Negro» que el prerrafaelismo se vino a mis ojos: no con los auténticos ingleses renombrados, que en

el mundo del noble y puro arte habían librado la batalla por aquella misma dignidad y por aquel mismo fervor que en el mundo ilustrativo habían osado sostener los dibujantes, ingleses también, de «El Camarada», sino con los españoles Arija, Varela particularmente, y aquel singular Eugenio Chiorino que no he visto en sus obras en sitio alguno que no fuera la revista «Blanco y Negro».

Por los años de colaboración de Chiorino en el semanario madrileño, apercibí pasmado el eco de la representación en Sitges de «La Fada» — la ópera de Morera — y a mis oídos infantiles llegaron las palabras que, en el poema de Massó y Torrents, dirige el pastor al rabadán:

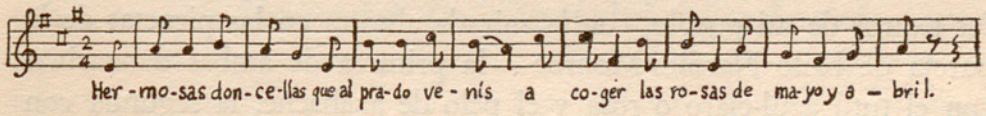
...Llavors, del llamp a la claror,
veuràs les bruixes
arremengades fins les cuixes,
escopint rates i fetor.

Sitges me subyugaba ya con su misteriosa *fada* y con su Cau Ferrat original que, gracias al guardián Ginés, podía visitar cuando a la blanca población iba desde El Vinyet, donde mis padres me llevaban por los días navideños a ver el Belén.

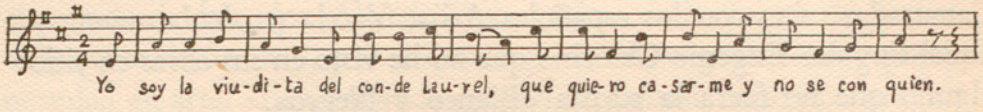
Sitges era, para mí, el símbolo de la ilusión y del arte. La ilusión había ido rozando, en mis primeros años, el cúmulo de papeles que indiqué, mas también — en la vida — los juegos y las rondas. Tradicionales tonadillas, coplas de actualidad más o menos relativa, otras de encanto perenne, eran las que daban ritmo al corro — al *ball rodó,* al *giro tondo* — de los jardines villanoveses donde mi sensibilidad desahogóse por los años 93, 94 y 95 del ya lejano siglo XIX.

¿Cómo no evocar, en esta biografía incompleta de mis años infantiles, la que fué la más encantadora tal vez de aquellas imborrables canciones?

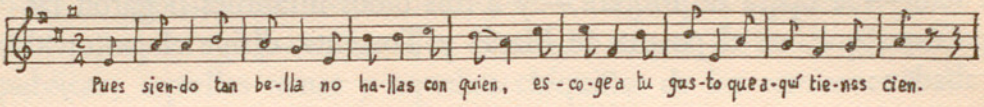
La rueda oscila; niños y niñas dibújanla, todos ellos entonando:



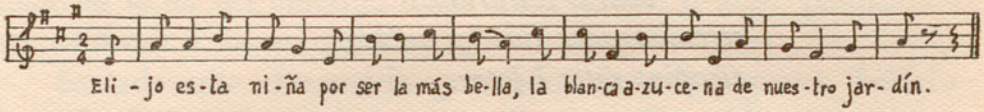
Y, en el centro, una voz fina, deliciosamente sutil, resquebra el gran silencio — que el nutrido corear incitó — para decirnos:



El corro prosigue el diálogo:



Y entonces la breve mujercita se determina a escoger:



¿Cómo serían esas niñas que en nuestros corros cantaban? Quiero evocar solamente, con todas sus letras, nombre y apellido de una de entre ellas, pueril fémina, con la cual sin duda jamás crucé palabra y que, sin embargo, debió concentrar mi noción del modernismo por aquellos mis tiempos pretéritos. Llamóse — ¿vive? ¿su faz terrena se esfumó para dejar espiritual ámbito a su faz eterna? —; llamábase Isabelita Vilá y debió absorber, con su físico reverberante de listeza, el *chic* de toda una generación. En ella se aunaban el encanto de las viñetas de «El Camarada» con el reflejo de Shannon, de Whistler, de los propios prerrafaelistas acaso, con algo de lo mejor que temáticamente pudiera haber en Méndez Bringa y con las siluetas femeninas e infantiles de Helleu. Inglaterra, Francia y España: supernacionalismo, que Marquina y sus amigos proclamaron. Isabelita Vilá simbolizaba el «gran mundo» de la pequeña Villanueva; me la represento movediza, envuelta en particular halo de espontánea distinción, con el antebrazo apoyado en la barandilla del palco de uno de los teatros de mi pueblo, con la mirada absorta en las piruetas de la pareja de baile Nardini-Monroe — la primera de ambas danzarinas con el tutú azul-claro o rosa y el pelo de azabache, la segunda con indumento negro invariable, sobre el cual las motas poliédricas de

azabache de verdad centelleaban — en el apoteosis final de alguna de las comedias de magia («Urganda la desconocida», «La pata de cabra», «Los polvos de la Madre Celestina»); o asistiendo tal vez, ella, a las aristocráticas reuniones del «Círculo Villanovés», o formando sin duda — modosa benjamina — en el femenino jurado, en la Corte de Amor Deportiva de las carreras de cintas del anual concurso ciclista de la Fiesta Mayor.

«Hispania», «Pèl & Ploma», más tarde «The Studio», representan posteriores aportaciones a mi formación; mejor: a mi información. El modernismo fué invadiéndome, con su tesoro de imágenes, el espíritu.

Muere Balaguer; Villanueva en masa concurre a su entierro; las casas ostentan negras colgaduras al paso del féretro; los faroles están encendidos, en plena luz diurna, envolviéndose con gasas en señal de duelo; yo, al lado de mi padre, figuro en el cortejo; diviso entre los concurrentes un caballero alto, barbudo, cenceño, cubierto con sombrero de anchas alas: se llama don Santiago Rusiñol. No es ya tan sólo el modernismo en las obras — los dibujos de Chiorino en «Blanco y Negro», los dibujos de Bonnin en «Hispania», las siluetas que captara Ramón Casas en París y que «Pèl & Ploma» reprodujo—; es la persona en carne y hueso de uno de los más destacados modernistas que a mis doce años les es dado conocer.

Por tales tiempos también, en uno de mis viajes a la capital de Cataluña acompañando a mi padre, vi en el Salón Parés las *gouaches* y los dibujos de Picasso: una de aquéllas, de asunto taurino, está expuesta en la salita de música del Cau Ferrat.

En las Fiestas de la Merced de 1902, mis familiares y yo con ellos nos trasladamos a Barcelona y residimos en el Hotel de España, dirigido en su casi total renovación por la fantasía alerta de don Luis Doménech, uno de los más salientes personajes del modernismo artístico.

Ni tampoco debió quedar desarticulada de mi formación modernista la Exposición Cabanyes en Casa Bertrán de Villanueva, ni menos la sesión inaugural de la misma. Cabanyes, ya formado, expone al mundo intelectual villanovés — limitadísimo — sus paisajes y figuras, ya tostados por el sol, ya humeantes de nostalgia. Fabré y Oliver, Emilio Comas y tal vez el poeta italiano Carlos Boselli, allí

residente, dirigen la palabra al público; Juan Nadal y Carlos Marrugat interpretan selectas composiciones a piano y violoncelo. Es ésta la única fiesta modernista de mi población natal; la sugieren las fiestas modernistas de Sitges.

En octubre de 1906, cuando paso a vivir en Barcelona para mis estudios de Facultad mayor, no ya más que la gritería relativamente pedagógica que para hacerme entrar en el caletre los teoremas adopta don Santiago Mundi, sino incluso más que la postura tranquila y atenta con que explica la Combinatoria don Miguel Marzal y Bertomeu, me interesan las exposiciones de pinturas del Salón Parés; de la Casa Esteva, Figueras y Sucesores de Hoyos; de las Galerías del mueblista señor Ribas, en la Plaza de Cataluña. Y en la primavera siguiente puedo darme el gustazo de conocer, sin salir de Barcelona, en la memorable V Exposición de Arte celebrada por el Ayuntamiento, los cartones de Puvis de Chavannes, las esculturas de Meunier, la sanguina de Burne Jones adquirida para el Museo, los cuadros de los impresionistas franceses.

Si el lector considera que cuanto acabo de decir me otorga algún derecho a tratar del modernismo, pase al resto del libro.

Capítulo II

«L'AVENÇ» Y «LA VANGUARDIA»

El pueblo español apesta de cultura desde que Lázaro-Galdeano fundó «La España Moderna» en 1889; una parte de sus profesores y de sus políticos nutrióse de escepticismo y de orgullo desde que Giner de los Ríos creó la «Institución Libre de Enseñanza», unos diez años antes. El libre examen a que aludimos en el anterior capítulo se va extendiendo. En Cataluña, en Barcelona, no ya de por los años inmediatamente posteriores a la Exposición Universal, sino desde la Revolución y en particular desde los tiempos del «Diari Català» — fundado en 1879 por Valentín Almirall —, el orgullo, el escepticismo, el enciclopedismo cerril, eran patrimonio de numerosos escritores catalanes. Cuando Jaime Massó y Torrents, casi en su adolescencia, comienza a publicar «L'Avenç», encabeza el primer número de la revista con apenadas palabras por la desaparición del cotidiano de Almirall, y después de participar a quien leyere que él y los demás redactores de la pequeña publicación periódica, velografiada por aquel entonces, pertenecen a «un partido avanzado» y que se apropian el lema de Clavé «Progreso, Virtud y Amor», añade que, para no dar lugar a duda sobre el calificativo de catalanista que la cabecera ostenta, le precisa dividir los catalanistas en dos bandos y definir, a su manera, los que ambos bandos integran: «Los unos — dice — son sectarios de las ideas más atrasadas y van en busca, valiéndose de lápidas y de pergaminos, de palabras anticuadas, para que los que ellos creen ignorantes no las entiendan; los otros vislumbran el astro luminoso de la Libertad, se hacen cargo de que las cosas cambian en el transcurso de los siglos».

Asocia Massó y Torrents a este «Avenç» inicial el pintor Ramón Casas; éste, a sus quince años, dibuja en la revista velografiada el claustro de San Benito de Bages, que con el tiempo pasará a ser propiedad suya, y como si con ello se propusiera demostrar ya su disposición al mecenazgo de revistas a que más tarde aludiremos, ofrece a su amigo Massó — si es que para mejorar «L'Avenç» le es preciso — una onza de oro que sus padres le dieron el día de su santo.

La mejora material no se hizo esperar; ya en 1882 la revista publicóse impresa; desde 1883 aumenta de tamaño; sigue apareciendo hasta fines de 1884. Largo colapso. En 1889 reaparece, hasta 1893, en que por un artículo furioso del redactor Jaime Brossa contra Pitarra éste toma tan serio disgusto que Jaime Massó y Torrents deja de editarla. Digamos que no siempre Massó y Torrents figuró como director de ella; un joven universitario compañero suyo, llamado Ramón-Domingo Perés, le causó tal embeleso con sus poesías y sus críticas que se ganó del fundador el traspaso de la dirección; y Perés, naturalista y pesimista, salpica las páginas de la tipográficamente bella y nítida publicación con sus poesías «Diabòliques», y, cuando Narciso Verdaguer y Callís desde «La Veu de Montserrat», a causa de ellas y del escepticismo macabro de «Vetllant un cadavre» de Guimerá, sale al ataque de «L'Avenç», su nuevo director contesta con la apología del documento humano, caro a los Goncourt y a Emilio Zola, y con la afirmación de que no debe atenderse a consideraciones morales o religiosas en «una revista que verdaderamente aspira a merecer el nombre de literaria».

Si «L'Avenç» no tiene límites en cuanto a heterodoxia, ¿distará mucho de esta posición la que adopta, desde el año de la Exposición Universal, «La Vanguardia»? Aparentemente sí; no en el fondo. Portavoz de la política liberal proteccionista, llevaba este periódico languidísima vida hacia la década penúltima de la pasada centuria. Mas cambia de crédito en el orden intelectual cuando asume su dirección Modesto Sánchez Ortiz, un joven andaluz sagaz y apasionado, quien profesa a los escritores catalanes reunidos en las peñas del Ateneo un cariño sin límites. Da la impresión, si hojeamos «La Vanguardia» en el memorable año 88, que en un comienzo el nuevo director no ha dado aún en el clavo de la transformación del periódico. Anuncia reformas sí, y sin embargo no se deshace del anuncio inicial

de un salón de espectáculos de baja estofa, aunque en el mismo actúe, durante cierto tiempo, el inofensivo pintor sin brazos M. Henau, quien, según se refiere en un suelto, «estudió dibujo y colorido en Bruselas, se perfeccionó en París, Londres, Roma y en todos sitios por donde ha ido pasando, y si como artista de circo pinta un cuadro en cinco minutos, arrancando a sus brochazos vigorosos efectos sorprendentes, en las soledades de su taller sabe demostrar que es un artista serio que hace con los pies lo que muchos otros que se dan tono quisieran hacer con las manos».

Es preciso que atraiga la simpatía de sus lectores, y de sus lectoras, «La Vanguardia», con la colaboración literaria. Determínase a encabezar ésta con una nota; dice: «En esta sección, que no se roza de cerca ni de lejos con la política del periódico, caben los trabajos de todo el mundo, sea cualquiera su color político, con tal que llenen la condición indispensable de ser de agradable y honesta lectura». E inmediatamente debajo de esta protesta de honestidad aparecen cuantas historias de bohemios y cortesanas la pluma magistral de Alejandro Sawa osara escribir. Los destellos de Hugo y la desvergüenza de Zola entremézclanse en ellas con el efluvio de la sensibilidad que Verlaine debió transmitir al autor al darle un beso en la frente — y se dice que Sawa desde entonces jamás se lavó la frente. Precursor en brillantez del vitalismo panteísta, que a buen número de modernistas sedujo, es por ejemplo el siguiente párrafo de su cuento titulado: «La musa moderna». En él una mujer brinda: «Tres brindis en uno; el primero, por la Vida; el segundo, por la Vida también; y el tercero, con el cual quiero dejar envuelto a los restantes, ¡otra vez por la Vida! —Así, brindo por ustedes, y por los otros, y por los de más allá, por todos, por ese gran germen universal y eterno, Naturaleza, génesis, fuerza creadora, principio y fin de todas las cosas. Por ese gran germen fecundado siempre con semilla de amor, que nos ha producido, que nos anima, que ha de devorarnos y en cuyo honor levanto la copa de la vida a la altura de mi cabeza — fundida amorosamente con todos los organismos del planeta, perdida de amor por ellos». Tras el pesimismo de Heine, de Bartrina y de Martí-Folguera — caro a los poetas del primer período de «L'Avenç» —, el vitalismo blasfemo.

En contrarresto con tales desafueros, con tales barbaridades, publicaba «La Vanguardia» artículos «para las damas», más caseros y

más recomendables, firmados por Josefa Pujol de Collado y daba relatos de la vida de sociedad, entre cursis e inconscientes. Así cuando en 6 de febrero tiene lugar un baile de alto copete, en el Teatro Lírico, el cronista del periódico se pone en funciones ya desde el vestíbulo y, en el ejemplar de la mañana siguiente, nos refiere que «las estatuas de Beethoven y Mozart esculpidas en mármol, que guardan la entrada, vieron deslizarse por los umbrales del templo de las musas a las más aristocráticas y bellas damas de Barcelona, para quienes fué el día de ayer — dice — día de gala». De por en medio de la nota que las beldades allí reunidas le sugieren, espigamos:

«La señora de Gras, que tiene el talento de repartir tan atinadamente el tiempo que después de consagrarse como amorosa madre con toda preferencia al cuidado de sus hijos, modelo de niños bien educados, puede concurrir a teatros y bailes de beneficencia, lucía un rico traje de cola de terciopelo morado, con delantero brocatel violeta, llamando mucho la atención un collar de brillantes y varias perlas de grandísimo valor.

»La señora de Roger un severo traje de raso negro. Su hija Aurora, otro, también de raso blanco, con delicados encajes y joyas de excelente gusto y precio: las hermanas de ésta, Leocadia, María y Antonia de seda blanco y tul prendido con junquillo; toda la familia, en fin, elegantísima.

»María Tubau, la predilecta actriz del público barcelonés, de terciopelo negro de excelente corte; llevado con la naturalidad y gusto que la hemos aplaudido tantas veces.

»La señora de Golferich, terciopelo marrón; y su bellísima hija, blanco con galones de oro. Ambas elegantísimas y muy admiradas.

»Catalina Taltabull de Goytisolo merece una corona por su gusto y elegancia; su traje blanco y sus joyas, muchas y buenas, dejaron un recuerdo difícil de borrar. Pepita Goytisolo lució también un lindo traje blanco.

»Lola Rubio, una de las señoritas que mejor bailan el vals, vestía, y le estaba muy bien, un traje rosa.»

Etcétera.

Sánchez Ortiz, sin embargo, pronto se salió con la suya: un día uno, otro día otro, logró que en «La Vanguardia» escribieran los críticos literarios, artísticos y musicales; los hombres de ciencia, los juris-

RAMÓN CASAS — EN EL CONCURSO HÍPICO

prender cómo Zola no ve más que suciedades, indecencias y crímenes en la Naturaleza y en el Pueblo. Esto no es pintar la realidad, sino la porquería». Cada novela de Zola era esperada ansiosamente por Yxart, o por Sardá, o por Ramón-D. Perés, y en cuanto a los españoles, la curiosidad de dichos críticos guardábase particularmente para con Clarín (que incluso físicamente tiene parecido con Zola), para con la Pardo Bazán, para con Galdós. Pereda formaba asimismo entre las primeras figuras literarias, Valera también. Pronto el naturalismo en la novela envejeció y los escritores catalanes más vivaces de la época — entre los cuales Maragall — se dan cuenta a no tardar de ello; Pereda, al parecer, ya no gustaba gran cosa a Yxart. Pasan los años, y por los de 1915 pudo decir Xenius: «Pereda no es naturalista; es un meticuloso constructor de belenes. Sus montañas son de corcho. Sus casitas de cartón. La nieve, harina; el agua, cristal; el mar un telón pintado, y los hombres y las mujeres, caricaturescas figuritas de tierra cocida». Y del supuesto aticismo de Valera, ¿qué cabe pensar? A principios del presente año, el estilo del literato andaluz ha sido hecho trizas por el juicio-bomba que Juan-Ramón Jiménez desde por sus Américas ha lanzado. «Es vacío y pedante a un tiempo — ha dicho —, como un mal vaciado de un mármol bueno».

Yxart y su primo Narciso Oller admiran perdidamente a Zola; éste prologa una de las obras del novelista de Valls; ambos y Massó y Torrents, coincidiendo en París, le visitan o se proponen visitarle; en la capital de Francia, por tal tiempo, vive doña Emilia Pardo Bazán; los tres catalanes presentan sus respetos a la autora de «Insolación», libro comentado larga y efusivamente por Juan Sardá: todo ello marca el momento álgido de la fiebre naturalista. Pero sea por afición hacia lo nuevo, sea por receptividad despierta y personal, también los críticos de «La Vanguardia» en el lustro inmediato siguiente a nuestra Exposición, al apercibirse de la baja del naturalismo, se sienten inclinados hacia el modernismo, que es la última palabra de la literatura... de entonces. Sardá a ello fué; cada uno de los más receptivos, desde «L'Avenç», desde «La Vanguardia», desde las lecturas a que se entregara en la quietud del hogar, se aplica a la comprensión de nuevas modalidades estéticas, busca nuevos autores hacia quienes dirigir los entusiasmos, y mientras los naturalistas franceses prosiguen en agrupar «documentos humanos», los críticos de Barcelona incli-

SEGONA ÉPOCA. ANY II.—NÚM. 12. BARCELONA, 31 DESEMBRE DE 1890.

L'AVENÇ

LITERARI * ARTISTICH * CIENTIFICH

REVISTA MENSUAL IL·LUSTRADA

L'HOME DE L'ORGA

MONÒLECH REPRESENTAT EN EL TEATRE DE NOVETATS, PEL NOTABLE ACTOR D. LLEÓ FONTOVA

Ilustrat de Ramón Casas.

(L'escena representa una golfa. No cap moble. Miseria per tot arreu. Surt l'home de l'orga am l'orga a coll; s'avança fins als llums, s'aixuga la suor, s'asseu sobre l'orga y diu:)

CAVALLERS, soch home mort. Soch tant mort com tots els morts. ¡May mes, may més no faré res de bo! Tinch la planeta ben tirada, per tots los dias qu'em quedan de viure, que no sé si serán pocs o seran més, però sé qu'hán de ser negres com un funeral dels bons.

Permètimme, *cavallers*, un esbarjo an el meu ensopiment.

Jo, un servidor, encare qu'em vegin l'orga, soch pobre, *massa* pobre, y pobre y tot, quand tinch una pena a dintre de la caixa, em sento com si tingués una broça ane la nina de l'ull, y tinch qu'esplicarla an algú qu'em comprengui, perquè si be faltat de paraulas de tant fer enrahonar l'orga y callar jo, tinch un natural, que si no esplico lo qu'em passa deseguida, després ja no hi soch a temps, y em queda un panteix

PRIMERA PÁGINA DE UN NÚMERO DE «L'AVENÇ»

nan sus preferencias ya a la dura psicología y sociología de Ibsen, ya al vago y decorativo pesimismo de Maeterlinck, ya a la minucia esteticista de Ruskin, ya al poético mesianismo de Nietzsche. El alta estima para con estos cuatro personajes será característica del modernismo catalán.

Yxart fué un intelectual a ultranza. Elemento destacado en las discusiones literarias, recitador excelente y por ello con derecho a criticar las escuelas declamatorias de Calvo y de Vico, conversador chispeante y enjundioso a un tiempo, mirada penetrante — en lo espiritual y en lo físico —, hijo de familia tarraconense distinguida, prefirió a la vida tranquila de su mansión ancestral el cuartucho inconfortable de la casa de huéspedes de Barcelona, con tal de poder dirigir las colecciones literarias que ponían en sus manos los editores, y poder asistir a los estrenos teatrales, y poder perorar en la peña, y poder visitar las exposiciones, pues si bien en el campo de la literatura fué por donde su sagacidad crítica se manifestó principalmente, también ha dejado huella Yxart en el campo de la crítica del arte plástico. El primer libro que dió a la imprenta es el que trata de Fortuny, y uno de sus trabajos más meditados debió de ser la conferencia que sobre crítica artística leyó en el Ateneo en 18 de febrero de 1888. Dijo en ella, con lucidez poco común: «La crítica, a mi juicio, ha de considerar toda obra plástica, no desde un punto de vista literario, sino plástico. Se trata de formas y no de pensamientos; de expresión y carácter de estas formas y no de carácter y expresión de un concepto puro. No hay que pedir, por consiguiente, asunto a un cuadro o a una estatua; pueden ser cuadro y pueden ser estatua sin asunto, porque la belleza plástica de la forma basta a la obra plástica».

En un álbum de confidencias de salón dejó escritos José Yxart los secretos de su alma: «Lo que más me cautiva en el hombre — nos dice — es la dignidad, la independencia de espíritu, la firmeza de carácter, el heroísmo; en la mujer, la gracia apasionada y viva». Confiesa — exageradamente sin duda — que el rasgo que domina en su carácter es la indolencia, la apatía. La vocación por las letras afirma que le subyugó siempre, y la felicidad la comprende con «independencia y gloria literaria». Su más alta ambición es «escribir bien»; como espectáculos que principalmente recrean sus sentidos nos cita el mar y las grandes multitudes; sus preferencias cromáticas las tiene para

J. L. PELLICER — GRAN VENTA DE AMERICANAS A PESETAS 6
Ilustración de un anuncio de «El Siglo», publicado en «La Vanguardia»

con los colores quedos, apagados, y, sin embargo, refiere que entre los pintores su adhesión más fervorosa la siente para con Rembrandt y para con Goya.

Las cartas de Yxart a Narciso Oller (publicadas en «La Revista», cuaderno de enero-junio de 1936) nos pueden seguir ayudando para perfilar el retrato del notable crítico. Esclavo de la lectura y de las imposiciones de su vocacional actividad, dejando muy en segundo término sus poesías y sus esbozos descriptivos, víctima de una afección laríngea que determinó su mortal tuberculosis, con la correspondiente afonía que iba agravándose, él, ni en tal estado, sabía desacostumbrarse de sus frecuentes viajes a Barcelona, y de la correspondiente mala instalación en nuestra ciudad, escudándose acaso en la conveniencia de recibir consejos médicos, para su dolencia, del Dr. Sojo, cuando en realidad era el amor a la literatura, la atracción de las

galeradas para corregir, el deseo de no cargar sobre otra persona — sus amigos Oller, Sánchez Ortiz o Sardá — esta labor, de otra parte tan intransmisible, en conciencia, para un escritor enamorado de su arte.

Sí, a fin de cuentas le gustaba más Barcelona que su Tarragona letárgica, y — con todo — en el fondo tan amada; e incluso más que el paisaje y la apacibilidad del Mas Barberá. «El campo — escribía a Oller — es hermoso pero muy monótono y voy creyendo que en nuestro sentimiento de la Naturaleza entra una gran dosis de arte e imaginación que le impide ser subsistente y permanente. Somos ciudadanos, somos artificiales, nuestra naturaleza es ya este sentimiento de arte, de trato, de confort, que nos han hecho otra alma; esto es tan naturaleza como la otra. Tenemos cerca ambas, bien; una sola cansa».

Hasta que no pudo más siguió con las alternancias entre la ciudad dormida y la ciudad alerta a la novedad intelectual, o entre la ciudad dormida y el campo, mas incluso cuando ya en plena afonía y siguiendo las prescripciones médicas se instaló en Ciurana, sin otras distracciones que la de llegarse hasta la cima de Prades un día de feria o la de bajar al Mas de les Moreres — en trato todavía con sus amistades —, llevóse consigo un libro de Zola, además de un libro de Max Nordau.

Mucho más parco que el que sostuvo con Oller es el epistolario de Yxart con Rusiñol — o por lo menos lo que del mismo se conservó en el Cau Ferrat. En los meses postrimeros de su vida, a que acabamos de aludir, se refiere al expresado viaje, antes de emprenderlo, en el fragmento que sigue de una carta a Rusiñol. «Te prometí que iría a verte antes de salir a curarme: he variado de intento y te diré por qué: no tengo ya tiempo, el verano huye; los fríos a montaña (donde voy) vendrán pronto; ya estoy perdiendo días; quiero marchar de prisa. Ya nos veremos más largo rato por septiembre». La dolencia le atosigaba.

Yxart continúa: «¿Dónde voy? No lo dirías. Si recibo una carta que estoy esperando me voy a Prades, a la cumbre de Ciurana; un capricho que tenía desde hace tiempo y que el médico ya no aprueba, sino que me lo prescribe. Es una aldea sobre un picacho aislado, como un pilón de azúcar sobre una mesa. En la cumbre, una planicie sin

RAMÓN CASAS — CASAS, CASELLAS Y RUSIÑOL

más sitio que para el pueblo: cuatro casas, una iglesia bizantina [sic], un sepulcro de una reina mora y un joven párroco, *catalanista* y amigo mío. Alrededor del pueblo, *cavernas, tan sólo cavernas;* allí no sube nadie, *parece Tarragona.* Al pie del picacho hay otro pueblo, y en el pueblo, una familia distinguida también de mi trato, y en la familia, una mujer preciosa: ¡tal como te digo: preciosa! Tendrá unos treinta y cinco años, un tipo que no está en los museos, no te la puedo comparar: ni es Rubens, ni es Botticelli, ni es Murillo; es de ahora... pero no de pintura: belleza natural extra artística, como ciertos paisajes: ¡una historia! ¡qué historia! Ni remotamente me propongo intentar nada: ¡Todo al contrario! ¡Pero... cuando me canse de arriba bajaré a verla! Esa facilidad entra por alguna cosa en la manía que me ha dado de marchar a montaña.»

Los fríos invernales lo echan de allí y lo fuerzan a reinstalarse en su querida y vilipendiada Tarragona, donde muere en la primavera inmediata; exactamente: el 25 de mayo de 1895. El adorador de Zola, el sensitivo de inflamable corazón, por los buenos servicios de un ilustre clérigo, lavó su corazón y su cerebro con las aguas penitencia-

les, recibió en el trance supremo — con litúrgica reverencia, con auténtico fervor — el *Corpus Domini nostri Jesu Christi.*

Con Yxart, Juan Sardá y Ramón-Domingo Perés (Sardá colaborando ya en «La Vanguardia» ya en «La Publicidad», Perés colaborando ya en «L'Avenç» ya en «La Vanguardia») fueron, por el lustro 91-95, los otros dos críticos literarios que en Barcelona alcanzaron más alto prestigio.

Juan Sardá, muy amigo de Yxart, dedicó a éste una necrología bellamente trabajada, literariamente pulcra, y al propio tiempo cordialísima, en el acto de ser descubierto, en el Ateneo Barcelonés, el retrato de quien hubo luchado a su lado por imponer escuelas o tendencias literarias. Esta evocación escrita por su fiel compañero será el cabal retrato anímico del escritor tarraconense, más que el otro — el pintado por Cusí — que aquel día descubrióse, en que a Yxart lo vemos representado en traje de etiqueta, leyendo la conferencia inaugural de curso en la propia docta entidad que él había presidido. Si queremos darnos cuenta mediante documento pictórico de cómo debió ser Yxart — en cuerpo y en espíritu — deberemos atenernos a la lograda figuración del amigo ante fondo nocturno que Rusiñol realizó con destino a la Galería de Tarraconenses Ilustres, del Ayuntamiento de Tarragona, donde puede verse.

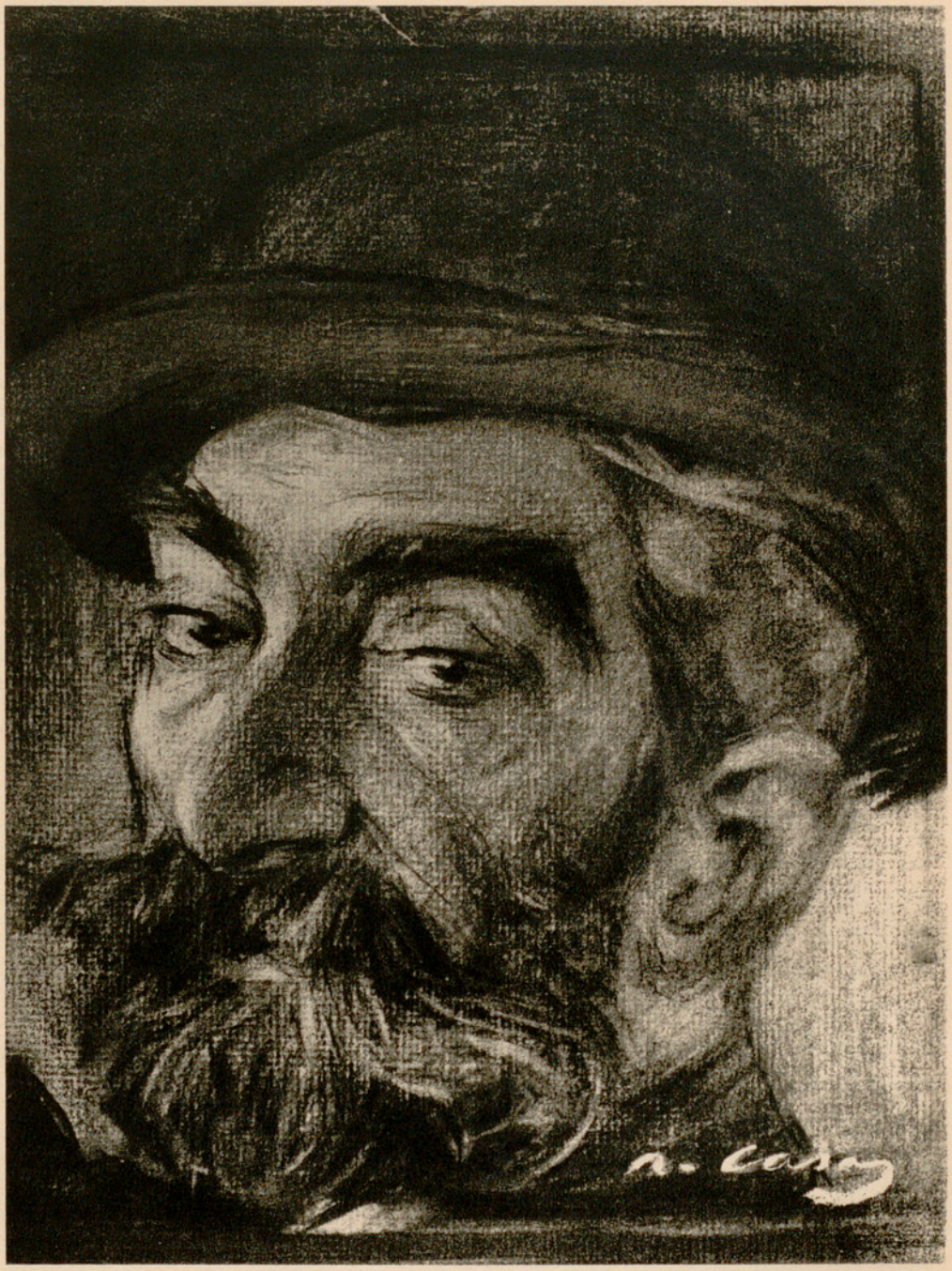
Juan Sardá, abogado en activo, mas también gran amante de las letras, actuó en posición pareja a la del referido José Yxart en cuanto al naturalismo y fué después comentarista entusiasta del amedrentador arte de Mauricio Maeterlinck. Éste, según él, «vuelve a lo que se llamó idealismo; mas no al idealismo académico y ramplón que pretendía mejorar la realidad depurándola y perfeccionándola, sino a otro idealismo más amplio y franco ajeno a toda materialidad, al idealismo de lo supra o de lo extranatural». Maeterlinck, añade, «se sirve del terror como única y suprema estética»; y, en frase más tajante, afirma Juan Sardá: «Maeterlinck es Shakespeare injertado en un neurasténico de nuestra época de originalidad a todo trance».

Ramón-Domingo Perés, director de «L'Avenç» en su primer período, fué también un devoto de Zola, como se ha dicho, en sus estudios críticos; recogió sus ensayos en varios volúmenes; recogió también en libros sus poemas y en uno de tales libros afirma que «Goethe y Heine han sido los grandes reformadores de la poesía moderna».

RAMÓN CASAS — RAMÓN D. PERÉS

RAMÓN CASAS — MODESTO SÁNCHEZ ORTIZ

RAMÓN CASAS — JAIME BROSSA



RAMÓN CASAS — JOSÉ-LUIS PELLICER

Perés vive en Barcelona, y hace pocos años publicó una «Historia de la Literatura».

Alejandro Cortada, otro crítico, debuta en «L'Avenç» con un estudio sobre Zola; en otro ensayo aboga por «el arte libre como reproducción de nuestra vida y nuestras aspiraciones y la defensa de la independencia individual y de toda clase de colectividades en medio de las grandes revoluciones futuras»; en un tercer ensayo nos participa que «el Pueblo, gracias a un momento de indecisión de la Burguesía, en la marcha progresiva de sus ideas ha acaparado toda la gran obra de la revolución y de la ciencia». Después de tan abstrusas afirmaciones se concentra principalmente en la crítica musical. Arguye efusivamente sobre «Las Bienaventuranzas» de César Franck, y débese a sus campañas la fundación de la Sociedad Catalana de Conciertos que tanto contribuyó a elevar el ambiente musical de Barcelona. Al parecer sería Cortada un gran devoto de Francia y de ahí que le apodaran *França xica,* pero también de toda novedad, lo que dió lugar a que asimismo le motejaran de «mandadero del modernismo».

Debemos citar aquí el Dr. Alfredo Opisso, aunque su nombre lo escribimos — o, mejor: «lo inscribimos» — anteriormente como director de «La Ilustración Ibérica» y de «El Camarada». Estamos en otra época ya, y aunque sea esporádica su colaboración en «L'Avenç», por su artículo sobre Taine como influyente en el naturalismo literario y en el determinismo científico podemos considerarle como intelectual que entra de lleno en el complejo de la expresada revista catalana. Además el Dr. Opisso pasó a la codirección con Ezequiel Boixet de «La Vanguardia» (cuando de ella se salió Sánchez Ortiz), publicando en el diario liberal barcelonés una serie de semblanzas de artistas catalanes, posteriormente agrupadas en volumen, que demuestran nuevamente su acuidad en materias artísticas.

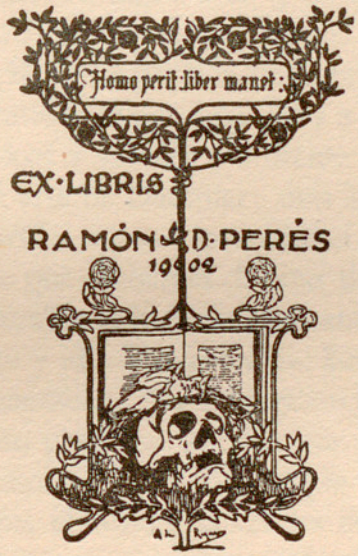
No ya desde el 88, sino desde mucho antes metióse José-Luis Pellicer en política y en apostolados artísticos. Tomó parte en la Revolución del 68; mucho más tarde fué elegido presidente de la «Unió Catalanista». El primero de tales datos podrá fijar, sin duda, su escepticismo religioso, del cual derivó la inspiración del siguiente párrafo final de una breve nota literaria de simple deísmo amorfo: «Nada me ha impresionado tanto como ver un árabe, al crepúsculo de la noche, apearse de su camello, echar una estera en el suelo y cumplir sus

preceptos religiosos sin menester libro ni utensilio, sin menester templo ni sacerdote». De lo segundo — del catalanismo certificado por su elevación a la presidencia de la «Unió», como si con ello desvirtuara aquella división que hicimos entre catalanistas y supernacionales o modernistas; aunque Pellicer no lo fué abiertamente modernista — deriva el ideal que le impulsara a toda la labor que llevó a cabo para la dignificación del arte dicho industrial o menor, en nuestra ciudad. Ni como pintor mediocre que fué, ni como dibujante honrado y exigente — de particular relieve en sus informaciones gráficas de tema bélico y en los dibujos ilustrativos de las crónicas que, desde París, mandaba a «La Vanguardia» en 1889 — no sería oportuno tratar en el presente libro de José-Luis Pellicer. Como constante luchador por un gusto — su gusto — en la decoración, como primer director entusiasta del primer museo concretamente artístico de Barcelona (el Museo de Reproducciones que estuvo instalado en el Parque), cabe, precisa, nuestro elogio de Pellicer, erudito artista sin el cual todo cuanto hubo dentro el modernismo catalán de sutilidad decorativa en las artes del libro, en las artes del metal, en las artes de la tierra, en los muebles, no tendría explicable punto de arranque.

Ya que en el arte plástico nos hemos metido nos parecerá la presente ocasión la más propicia para presentar la figura del crítico y novelista Raimundo Casellas, enlazada, por su labor periodística, didáctica en disciplinas artísticas, con la depuradora posición de José-Luis Pellicer que acabamos de evocar, enlazable en el plano novelístico con el naturalismo tantas veces mencionado en el presente capítulo. Casellas inicia su actuación de crítico artístico en «L'Avenç», a deseo de Sánchez Ortiz la prosigue en «La Vanguardia», y después, al pasar «La Veu de Catalunya» de semanario a diario, la continúa en el nuevo cotidiano del cual es nombrado redactor-jefe. Al raspante naturalismo literario de «El sots feréstecs» se suman en Casellas el amor particularísimo hacia el prerrafaelismo, el esfuerzo para comprender la pintura de Casas y Rusiñol a la llegada de ambos de París, la importancia central que consigue dar a la crítica artística, su colaboración en la Junta de Museos de nuestra ciudad, el acopio único de dibujos catalanes — antiguos y modernos — que coleccionó, la fundación de aquella «Pàgina Artística de La Veu», única y memorable en la historia de la crítica y de la información artística de Barcelona.

De sus apreciaciones quizá más intelectuales que sensitivas (y por lo tanto más confusas que francas), de su prolijidad en el comentario, bien podemos perdonarlo en gracia a las vocaciones artísticas que desveló y a la dignidad de su crítica de arte.

De cuanto acabamos de relatar puede inferirse el prestigio que tuvo Zola y con él su escuela, el naturalismo, en Barcelona. Constituye tal hecho el prólogo de esa gran tragicomedia de embrollo que resultará ser el modernismo literario en Cataluña. Se desarrollará en cuatro actos: el primero bajo el signo de Ibsen, con sus derivaciones del anarquismo y del teatro sociológico de Brieux precedido de conferencias médicas; el segundo bajo el signo de Maeterlinck, con los ojos en blanco de Casellas en «La Intrusa», las melenas grasientas, los descomunales sombreros, las chalinas, los anchos pantalones de Els Quatre Gats y las jóvenes cloróticas que perpetuara Sebastián Junyent; el tercero bajo el signo de Nietzsche, con las febrosidades de Maragall y el fin demencial de José-María Xiró; el cuarto bajo el signo de D'Annunzio, con los cinco gestos de Wanda Landowska, y el jorobado de Santa María de la Salute del discurso de Eugenio d'Ors en Gerona, con el secuestro de la personalidad naciente de Ismael Smith por Aubrey Beardsley, con el despilfarro de sensaciones de Ramón Vinyes en su «ardiente cabalgata».



Capítulo III

LUTETIA DOCET

La metrópoli del arte durante el siglo XIX había continuado siendo Roma, en opinión del profesorado de la Escuela de Bellas Artes instalada en la Lonja. Fué hacia los últimos decenios de siglo que los artistas catalanes, desentendiéndose de la corriente oficial, empezaron a decidirse a ampliar sus estudios en París.

Separándose del empaque de las academias romanas, el arte no oficial francés determinóse a ponerse en contacto con la vida corriente del campo y la ciudad, prosiguiendo con ello, por lo que respecta a la pintura, la tradición que arrancando de los Le Nain, salta por encima de las frivolidades del siglo XVIII y se enlaza con el realismo de aquel Courbet, cuyo nombre (como se dirá luego) los anarquistas de Barcelona inscribirán en la portada de la revista «Ciencia Social». De Courbet pasa el sentido realista a Millet y a Corot; engarzado con los movimientos políticos y sociales y vibrante de plasticismo y veracidad, se manifiesta el arte de Daumier; más inclinado hacia lo anecdótico es el de Gavarni; nueva personalidad también del realismo es Eduardo Manet. Lo que acabamos de citar tiene una correspondencia relativa con el naturalismo literario que tanto amaron ciertos intelectuales de «L'Avenç» y «La Vanguardia». Los artistas pintores, que no están sujetos «técnicamente» por la lengua o por las lenguas del país en que nacieron (como pasa con los literatos que deben ponerse en contacto día tras día con el público del propio idioma, derivando del conocimiento del mismo el estilo y la belleza del estilo), están más libres, por principio, para correr mundo; y érase por las últimas déca-

das del siglo XIX, a que antes aludimos, que algunos pintores de Barcelona creyeron que en la Lutecia renovada aprenderían más y mejor el arte que en la Roma eterna. Fortuny ya formado plenamente triunfa en París, Martí y Alsina recibe de París saludables lecciones, Francisco Miralles y Román Ribera estudian también en París, no ya con un sentido académico, sino con un deseo de aprehensión de la vida del momento, de las más graciosas escenas urbanas, de la palpitación del tiempo, que hubiera dicho Xenius en sus juveniles años del «Glosari» de «La Veu», y tanto uno como otro de los dos últimos pintores antedichos realizan en París y en sus inmediatos períodos de reinstalación en Barcelona las obras más selectas que les fuera dable a sus temperamentos respectivos. A un deseo análogo de inmergirse en la vida de París, a una voluntad de superarse del limitado ambiente del Círculo Artístico, que había reemplazado ya por entonces — por el año 1890 — el Centro de Acuarelistas; de este Círculo Artístico que tuvo como principal fiesta del año anterior el baile de trajes celebrado en el Teatro Lírico por Carnaval, obedece que los dos jóvenes pintores Ramón Casas y Santiago Rusiñol se determinen a pasar largas temporadas en la capital de Francia. Miguel Utrillo, hombre de innúmeras posibilidades intelectuales, corresponsal por aquellos años de «La Vanguardia», como antes dijimos, sería un buen amigo con quien juntarse, en París, los dos pintores barceloneses. Ambos hijos de fabricantes, hallábanse en holgada posición para poder laborar en su arte sin estrecheces. Rusiñol, mayor de cuatro o cinco años que Ramón Casas, se había decidido a dejar el negocio de su casa. Ya antes de ir a París marchóse a Poblet para intensa campaña pictórica, desentendiéndose de dicho negocio en favor de su hermano Alberto. Gran actividad desplegó en Poblet, hasta al punto que en carta del escultor Clarasó, contestando a otra suya en que hacía relación de cuanto iba pintando, Clarasó decía: «Según los cuadros que dices llevas hechos, creerán que has puesto fábrica». A París también Rusiñol iba dispuesto a desplegar su laboriosidad pictórica. Casas por su parte, muchacho dotadísimo para la pintura, que había abandonado los estudios de bachillerato después del primer curso, que había trabajado (siendo adolescente) en el estudio barcelonés del pintor Juan Vicens, que había sido admitido (en anteriores temporadas pasadas en la Villa Luz) en

el taller de Carolus Duran; Casas, que tenía constantemente el pensamiento y la imaginación en la punta del lápiz, puso al tratar a Rusiñol la ilusión en una nueva fase pictórica en París, donde asimismo vivía por tal período el pintor catalán Laureano Barrau, y donde más tarde, y sucesivamente, sentarían sus reales los catalanes Manuel Feliu de Lemus, Hermen Anglada, José-María Sert, Xavier Gosé y Joaquín Sunyer.

¿Qué esperaba de París cada uno de estos artistas? Acaso concretamente, al partir de Barcelona, ninguno de ellos lo sabía. La reacción que lo que vieron en el ambiente y en los museos parisienses operó en cada uno, la conoceremos al analizar las obras respectivas.

1890, 1891: son las fechas de la primera exposición y de la segunda de Casas y Rusiñol acompañándose del mentado escultor Clarasó, en el Salón Parés de Barcelona; y de la exposición individual, también en el Salón Parés, de Laureano Barrau, la primera de ellas. Lo que Rusiñol y Casas dan a conocer a la Barcelona del año 90, anegada en los recuerdos del certamen universal y, entre los artistas, mecida por la fresca remembranza de la suntuosidad del baile de trajes del Lírico, para el cual Casas y Rusiñol — además de concurrir a él con sendos disfraces — habían pintado composiciones, a imitación de tapices, con temas humorísticos basados en frases populares catalanas; a esta Barcelona sin grandes inquietudes artísticas había de sonar falso lo que los barceloneses trajeron de París: cuadros y notas pictóricas caracterizados por la insignificancia de asunto.

Para vivir plenamente la vida bohemia, los dos pintores amigos se habían instalado en una inhóspita casa de la Rue de l'Orient. Residían en ella, con Casas y Rusiñol, Enrique Clarasó y un grabador barcelonés llamado Ramón Canudas, que estaba al servicio del gran dibujante Daniel Urrabieta Vierge. Si el ambiente no era alegre ellos intentaban alegrarlo; si a causa del mal tiempo pillaban un resfriado y el médico les recetaba una pócima, brindaban con ella desde las respectivas camas del desmantelado salón que hacía las veces de dormitorio y de taller. Cansados de tiritar esperaban ansiosos que el clima primaveral asomara. En 21 de marzo el frío seguía siendo intensísimo; el cielo preludiaba una nevada, mas nuestros artistas se dijeron: «Hace frío, pero no importa; estamos en primavera y lo vamos a demostrar». Y cogiendo un pote de pintura verde embadurnaron los tron-

RAMÓN CASAS — DIBUJO
Ilustración del artículo de Rusiñol «Jardins de secà»

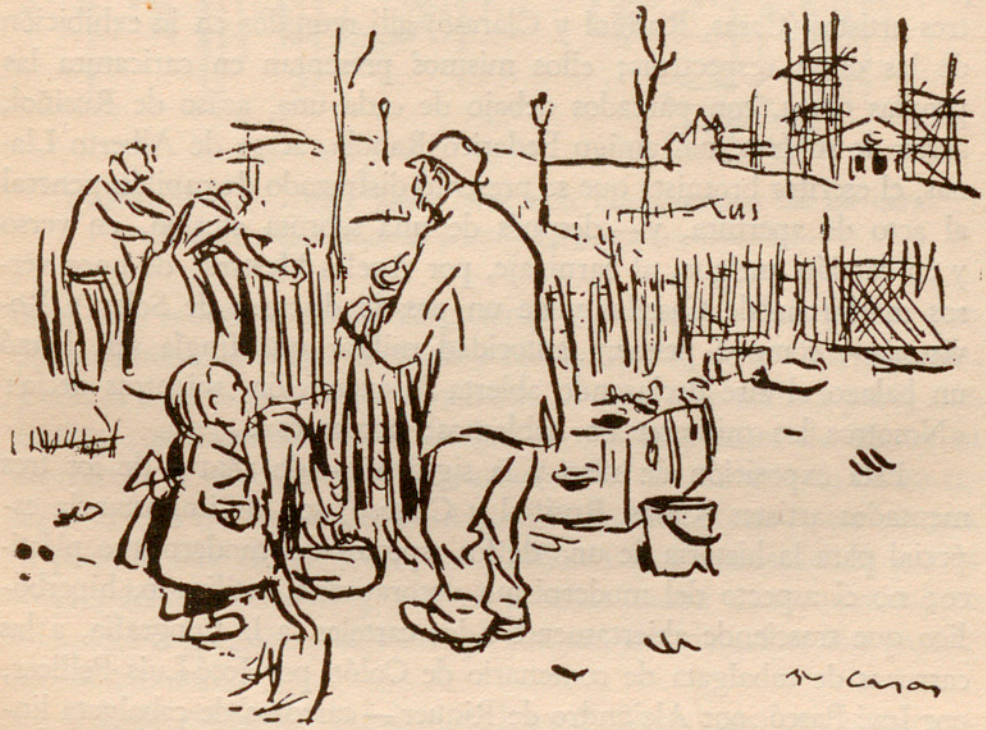
cos de los árboles del angosto patio y les encastaron hojitas de verde papel: «Será artificial, pero tendremos primavera», determinaron afirmar. Con el fin de ahuyentar impertinentes colgaron en el zaguán un monigote que daba la impresión de un ahorcado; Forain que los trató — y que parece debió influir con su personalidad artística en el dibujo de Ramón Casas — hablaba del inmueble ocupado por los cuatro catalanes como de «la casa del ahorcado».

No todo fué juvenil humorismo en la Rue de l'Orient. La gripe, que durante el crudo invierno había atacado a Casas y de la cual éste fué repuesto al poco tiempo de su vuelta a Barcelona como convaleciente, en Canudas entroncó con una afección pulmonar de la que no pudieron sacarle ni el piso más confortable que alquilaron Rusiñol y Casas juntamente con Utrillo en el Moulin de la Galette, ni el aire y el sol de Sitges, donde el joven grabador — tísico — terminó sus días.

La vida de los artistas catalanes en el mismísimo Moulin de la Galette de la cima de Montmartre es narrada por Santiago Rusiñol en una serie de artículos ilustrados por Casas que ambos enviaron a «La Vanguardia» en 1890-1891. Poco había escrito Rusiñol antes de

estas impresiones parisienses; según Massó y Torrents refiere, había publicado notas de crítica, anónimas, en los primeros números de «L'Avenç»; algún artículo, firmado, hubo escrito antes de los de referencia en «La Vanguardia»; sin embargo podemos considerar las cartas «Desde el Molino» de Rusiñol como la primera producción literaria de cierta importancia debida a quien, con el tiempo y principalmente en catalán, publicará innúmeros volúmenes de notas, novelas e impresiones artísticas, además de abundante literatura destinada al teatro. Son crónicas ágiles y animadas estas de Rusiñol «desde el Molino», acaso escritas mientras en el salón de baile anexo al piso de los catalanes el jolgorio y el estruendo estaban en sus momentos álgidos.

Comenta Santiago Rusiñol las costumbres montmartrenses: las fúnebres comitivas que iban hasta el cementerio próximo y el restaurante, con coronas de siemprevivas en la fachada, donde comían los enterradores; la gente del hampa que por allí transitara; las cancio-



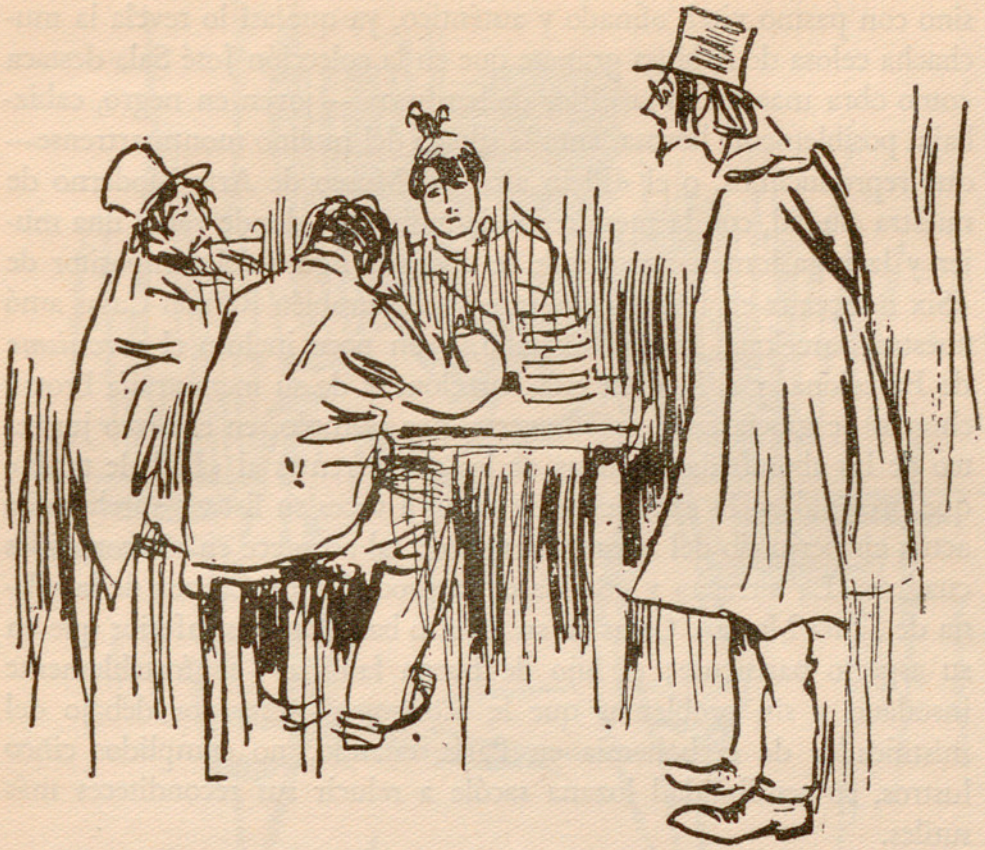
RAMÓN CASAS — DIBUJO
Ilustración del artículo de Rusiñol «Jardins de secà»

nes de Ivette Guilbert que a tal gente aludían; las sombras chinescas dirigidas por Caran d'Ache y las que, partiendo de éstas, dirigió Miguel Utrillo; la visita que hacen los catalanes a un puntillista, es decir a un neoimpresionista, que averiguaciones hechas, aseguraríamos que fué Maximiliano Luce; el *rendez-vous* que logran aquéllos de un afamado *pompier;* el *reveillon* en el piso del Moulin, con asistencia del mentado puntillista, de otros dos o tres pintores catalanes y del compositor Erik Satie que les llegara al corazón al improvisar en un viejo armonium... Los dibujos de Casas que acompañan el texto están hechos con una espontaneidad y un garbo sorprendentes.

Espontaneidad y habilidad son las características de las numerosas notas de color e incluso de las composiciones a mayor tamaño pintadas por Casas que junto con las obras de Rusiñol — éstas más nostálgicas y menos diestras — enojaron al común del público barcelonés cuando fueron expuestas en el salón de la calle de Petritxol. «La Vanguardia», según aludimos, celebró a toda pompa la apertura de la exposición. Sus redactores publican comentarios sobre cada uno de los tres artistas (Casas, Rusiñol y Clarasó) allí reunidos en la exhibición de las obras respectivas; ellos mismos presentan en caricatura las propias obras, con pareados debajo de cada una, acaso de Rusiñol, acaso de su fraternal amigo Federico Rahola, acaso de Alberto Llanas, el escritor bromista que se presentó disfrazado de capitán general al acto de apertura, y — después de una sabrosa alusión, en verso y en catalán antiguo, al barnizaje, por Apeles Mestres; de unos versos malísimos de Casellas y de un pesado discurso de Soler y Rovirosa —, como a primera autoridad militar que fingía ser, lanzó un balazo al aire declarando abierta la exposición, mientras decía: «Nosotros los militares no hablamos; actuamos».

Esta exposición de 1890 y la siguiente — de 1891 — de los tres mentados artistas (Casas, Rusiñol y Clarasó) son de importancia especial para la historia de uno de los aspectos del modernismo plástico; no el aspecto del modernismo decorativista, estilizado, hiperbólico que trasciende abiertamente a los carteles, a la tipografía, a las carrozas de cabalgata de centenario de Colón por José-Luis Pellicer, por José Pascó, por Alejandro de Riquer — carrozas de cabalgata lindantes en lo grotesco, pero que de esto se salvan por la inmensa buena fe y el fino sentido del arte de sus proyectistas —; sino el de otro mo-

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPANICO



RAMÓN CASAS — ERIK SATIE ANTE TRES CONCURRENTES DE UN CAFÉ
Ilustración del artículo de Rusiñol «La gent de l'esquena dreta»

dernismo, nostálgico, matizado, tremente, vagaroso, dulcemente quedo, amasado con el aire de París y con la tristeza de la vida bohemia, y con la tristeza de la vida puramente terrenal; no realista puro, sino realista condicionado; no enlazándose con la pintura de Manet ni derivando de ella, sino más bien relacionado con un arte de escasa categoría, bien que acaso (como observa Rafael Benet) no le sea extraña la personalidad de Whistler; en Ramón Casas sobresaliendo por la sorprendente habilidad y por el peculiar matiz entre aristocrático y finamente burgués, y en Santiago Rusiñol enturbiándose con un asomo de literatura.

El *bon vivant* que fué siempre Ramón Casas, masticando incesantemente el habano, presenta a la crítica tres aspectos que parecen inconciliables: amó París y supo ver París, no con provinciano sentido,

sino con pasmo vital, afinado y auténtico, ya que así lo revela la muchacha celosa de la blusa granate que en la colección José Sala destaca como obra maestra, o la «Flor de bardissa» — joven en negro, cabizbaja, posiblemente llorosa, ante la silueta del molino montmartrense— que reproducimos, o el «Plein air» del Museo de Arte Moderno de nuestra ciudad, con la mesa redonda individual donde yanta una mujer y la vaga lontananza donde se divisa la figura del compositor de «Six morceaux en forme de poire»; pero también Ramón Casas amó nuestra Barcelona, su ciudad natal, y un poco incluso el *xaronisme* de Barcelona, y si bien de esta Barcelona y de su menestralía brotan chorros de gracia como puede verse, por ejemplo, en el níveo jugueteo de las abombadas mangas de las concurrentes al «Ball de tarda» que presentó en la exposición de 1896, a veces su listeza aprehensora actúa en perjuicio del encanto artístico; tal acontece en sus conocidos cuadros «La terraza» y «Salida de la procesión de Corpus de la iglesia de Santa María». Casas en su aspecto barcelonés es inferior que en su aspecto parisiense; el hijo de buena familia — confortablemente instalado y sin problemas que le acongojen — está por debajo del mistificador de la bohemia en París, cuando, no cumplidos cinco lustros, su sensibilidad lozana sacóle a relucir sus reconditeces más sutiles.

Casas poco a poco disminuyó la duración de sus permanencias en la capital de Francia: el público barcelonés iba aflojando en las censuras, la crítica también. Acaso el mismo grave don Francisco Miquel y Badía hacía concesiones; Casellas, después de la versificada ironía vulgar que leyó en el acto inaugural de la exposición de 1890 — aunque no íntimamente convencido, tal vez —, va actuando de alentador de Casas como de Rusiñol y como de colaborador de las raras fiestas que los de «L'Avenç» y Rusiñol combinan para Sitges. Véase, pues, claro que la breve etapa grácil del Casas parisiense es hasta cierto punto excepcional en el pintor que él fué de retina inmensamente dotada, y que cuando esta retina no se pone al amparo del fino velo del ambiente de Montmartre reaparece su maestría de paleta y de pincel que había revelado en plena adolescencia, con todos los inconvenientes de una maestría técnica.

Pero además del juvenil momento feliz parisiense y además de los aspectos derivados de los duraderos períodos de inmersión en la vida

RAMÓN CASAS — DIBUJO

y en las costumbres barcelonesas, viene a complicar el estudio de la personalidad artística de Casas el tercer aspecto: el aspecto español, casi sin enlace ya con el parisiense, y sí en relación con todo lo que de más superficial pueda haber en el aspecto barcelonés. En el libro de Luis Cabañas Guevara «Cuarenta años de Barcelona» (libro que por sus datos vivos y directos nos vemos precisados a consultar, si bien no podemos recomendarlo totalmente, pues figuran en él algunas pá-

ginas lamentablemente descocadas) se citan de Ramón Casas, y en relación con los toros, las palabras siguientes: «A mí me gustan las corbatas de colores que detonan sobre los pecheros y las mulas empomponadas y los coches que suenan con los cascabeles, y creo que están muy bien los carteles chillones de Marcelino de Unceta y Daniel Perea». Y, comentando la frase, añadiremos que las notas de color de Unceta aparecen en «Forma», la revista propiedad de Casas, y que los carteles de Daniel Perea estarán si no allí en los figones de los pueblos y villorrios, cabe la carretera, donde Casas se apeará de su automóvil. Nostálgico ensueño, destreza excesiva, viveza y rotundidad a lo Marcelino de Unceta: la personalidad del pintor Ramón Casas — dentro su relativa importancia — es verdaderamente compleja.

Dícese que viviendo juntos en París, Casas y Rusiñol, pasaban días sin verse: el primero mañanero, el segundo noctámbulo, cuando uno se levantaba el otro no había llegado aún para meterse en cama, y a lo largo de la jornada cada uno iba al *motif* a pintar, y a la hora de la comida entraba cada uno en el restaurante más próximo. Ello explicará un poco la diversidad espiritual, incluso para temas análogos, entre los dos pintores. Dejemos por ahora cuanto se relacione con la fase prerrafaelista pictórica de Rusiñol — y, no hay que decir, con la fase literaria ruskiniana del mismo —; limitémonos a su pintura umbrosa realista; siempre ella lo es más turbiamente umbrosa que la pintura de Casas puede serlo en temas de día nublado. La de Rusiñol se enlaza más con la noche, la de Ramón Casas revela el ojo apto para deslindar entremezclados objetos con una visión certera de los límites: en la de Rusiñol el subjetivismo se sobrepone al objetivismo, en la de Casas a menudo acontece a la inversa. La pintura como tal quedará, pocos años más tarde, muerta en Santiago por la literatura; y desde entonces el pintor adocenado y el agridulce humorista, que ya coexisten en él, se irán fundiendo y confundiendo tristemente en lánguida e interminable agonía. Mas ello sería irnos demasiado lejos — cronológicamente — y faltan en nuestras palabras sobre la misión docente de Lutecia a los pintores catalanes las que hagan referencia a las enseñanzas que París proporcionó a Laureano Barrau, a Manuel Feliu de Lemus, a Hermen Anglada, a José-María Sert, a Xavier Gosé y a Joaquín Sunyer.

RAMÓN CASAS — ESCOGIENDO UN LIBRO

Al escribir estas líneas, el veterano pintor Barrau es de los pocos vivientes de cuantos aquí comentamos. Mostróse en plena vitalidad hasta las últimas exposiciones que de sus obras hemos visto. Ha tenido varios períodos pictóricos notables. Sería en 1891 que «La Ilustración Artística» homenajeaba sin cesar a Barrau: a veces lo que de éste publicaba eran temas campestres análogos a aquellos que a otro pintor español — discípulo de Degas —, Guiard, le placía evocar. Era éste el primer período afrancesado de Barrau, después que hubo pintado la enorme *machine* histórica «La rendición de Gerona», en que dichos temas merecían el honor de ser reproducidos. Gravitan acaso sobre ellos los influjos de las medianías de París: Dagnan-Bouveret, Bastien-Lepage... (estos nombres que nunca nos han interesado). Algo análogo aconteció posiblemente con Casas; por fortuna éste podía pasarse de maestros — con el taller de Carolus Duran le bastó y le sobró —; la atracción fascinadora del cromatismo disperso por su campo visual debió imantarle fuertemente.

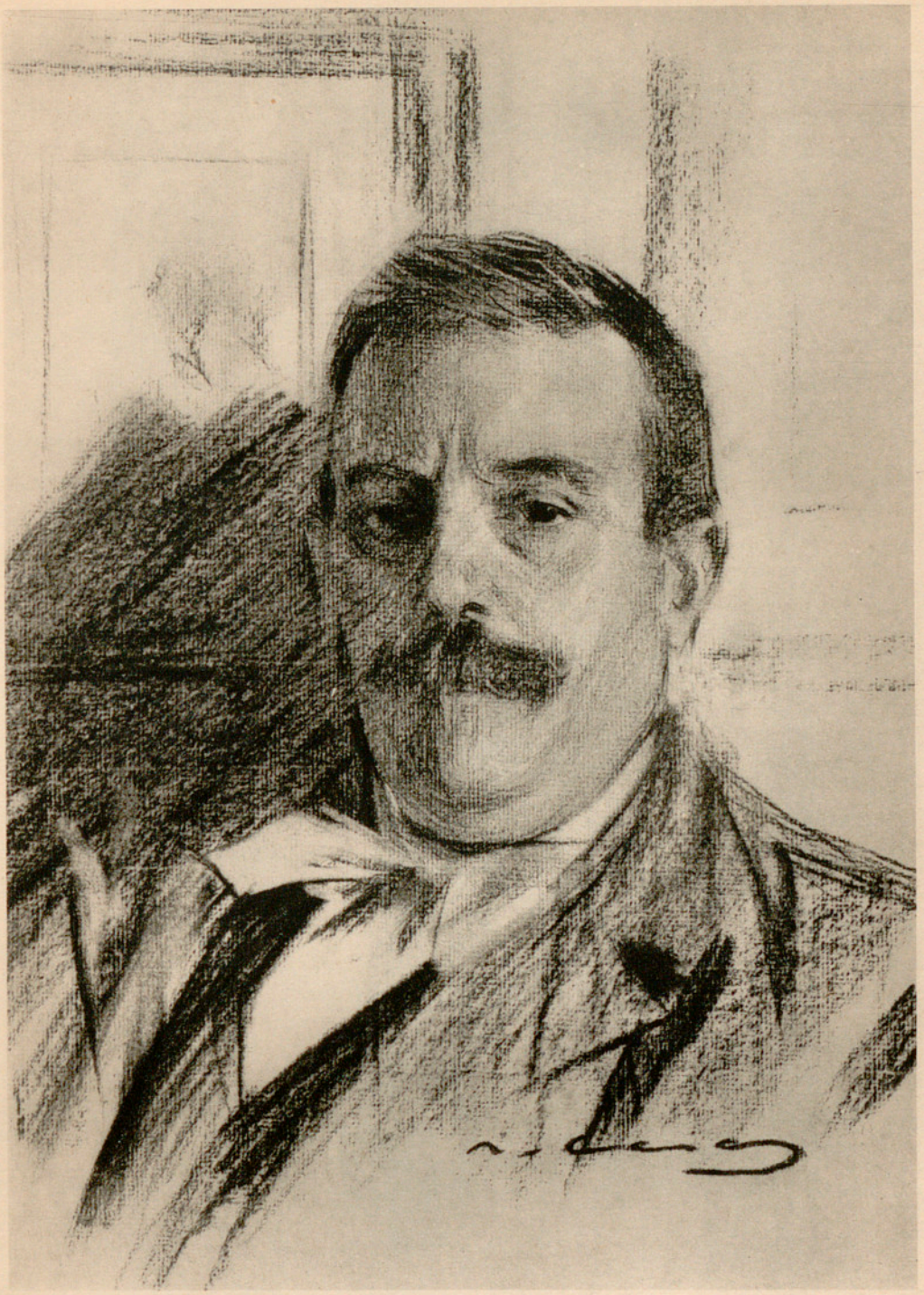
Presenta Barrau en una exposición de Madrid — unos diez años más tarde, hacia 1900 — «La femme de l'ouvrier», velada en su corporeidad esplendente. Entre Dagnan-Bouveret y Bastien-Lepage se había colado tal vez Carrière, tal vez Le Sidaner.

Pero el caso es que los grandes impresionistas — a pesar de las cartas «Desde el Molino» y de un artículo de Rusiñol aparecido posteriormente en «La Vanguardia», que revelan su conocimiento de varios de ellos — no influyeron al parecer en nuestros artistas; diríase que a lo mejor Renoir vivía no lejos del piso de Casas y Rusiñol, o no lejos del taller de Barrau, y sin embargo, no interesaría grandemente a ninguno de los tres.

Manuel Feliu de Lemus recibió altas lecciones de Lutecia. Presentóse en la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona de 1891 con una obra cristianamente socializante y de un realismo más o menos emparentable con el de la etapa juvenil de Juan Llimona: «L'escó del barri»; manifiesta en ella, todavía, un excesivo detallismo como el de Román Ribera en sus tiempos parisienses no superados. Diversos viajes y largos años de vida en París hacen de Feliu de Lemus no un supernacional a la abstracta, sino más bien un supernacional afrancesado, aunque con rasgos del siglo décimoséptimo español que debieron injertársele en sus visitas rein-

RAMÓN CASAS — JUAN MARAGALL

RAMÓN CASAS — SANTIAGO RUSIÑOL



RAMÓN CASAS — RAIMUNDO CASELLAS

RAMÓN CASAS — MIGUEL UTRILLO

cidentes al Museo del Prado; pero vemos en él, en ocasiones, más allá de todo su parisinismo mundano — o, quizás mejor, urbano — de sus temas, el retorno a la humildad que irradiaba de su *escó del barri* y que se enlaza a veces (por ejemplo en sus notas suburbiales o de humildes jardines) con ciertas fases de Ramón Casas, de Enrique Galwey, de Santiago Rusiñol.

Hermen Anglada Camarasa había estudiado en Barcelona con el paisajista, dibujante y escritor Modesto Urgell, a quien redobló — en los primeros paisajes que pintara — en minuciosidad y precisión, y de quien tal vez aprendiera determinados efectos lumínicos. Establecido en París, distínguese por las nerviosas y, con todo, soñadoras figuras femeninas de sus litografías, mas al propio tiempo — exacerbado, sin duda, por el resplandor bengaleante de los espectáculos nocturnos — se entregó principalmente a estudiar el cromatismo de la iluminación artificial. El Cau Ferrat posee un par de cuadros de tal primera época parisiense de Hermen Anglada; diríase que revelan la simpatía que hacia éste profesaría Santiago Rusiñol.

José-María Sert llegó a París — con un deseo de superación; o, si queremos, con un deseo de supernacionalización — en la época en que Besnard (admirado también por Rusiñol, según se desprende de la contestación a una carta suya por su gran amigo Federico Rahola) alcanzara singular prestigio. Y algo hay en su dibujo serpenteante, en su trazo envolvente, que con el ritmo formal de Besnard puede relacionarse, si no es que el simbolismo pictórico alemán (conocido del joven pintor por las revistas antes de dejar Barcelona por París) pueda reclamar supremacía respecto a las primeras influencias extranjeras sobre Sert.

Joaquín Sunyer residió largos años en París adscrito al postimpresionismo de Bonnard y Vuillard, y acaso con algún contacto con el pintor Charles Guérin en sus estudios de los jardines de Versalles. Ilustró algunas obras literarias con dibujos entre Lautrec, Steinlen y Forain, bien que con sentido particular de las proporciones humanas. Posteriormente, al volver a su Sitges natal, fué penetrado por la luz mediterránea, y después de un viaje a Italia afianzó su estructuralismo bajo el influjo de Signorelli.

Xavier Gosé, el último — cronológicamente — de los ocho artistas de los tiempos del modernismo distinguibles por el particular

arraigo en París; no pintor, éste, sino dibujante en el conjunto de su producción, pero sí pintor en sus espiritualizadas figuras femeninas a la *gouache* que, en innúmeras poses, colgó hacia 1902 en la *cimaise* del Salón Parés incitando al gracejo del dibujante Cornet, en «¡Cucut!», que arrancara de un visitante, al leer la firma, la exclamación: «este Gosé debe ser algún catalanista que escribe José con g»; Xavier Gosé, nacido en Lérida, dió por las reproducciones de sus obras la vuelta al mundo en revistas elegantes, enfermó de tuberculosis y en Lérida murió.

Capítulo IV

LAS CINCO FIESTAS MODERNISTAS DE SITGES

Episodios de la vida de Rusiñol inmediatos siguientes a su estancia en el Moulin de la Galette son los que a continuación expresamos: Viaje periodístico con Sánchez Ortiz a Consuegra, en ocasión de las inundaciones que allí acontecieron en 1891; descubrimiento de Sitges en octubre de 1891 y adquisición de unos inmuebles costeños, donde instaló el Cau Ferrat, según proyecto de reforma y adaptación debido al arquitecto Francisco Rogent y Pedrosa, y ateniéndose a un presupuesto de dos mil ciento dieciocho pesetas (12 de julio de 1893); primer viaje a Mallorca, con las correspondientes crónicas en «La Vanguardia» (1893); serie inicial desde París, en 1893, «Desde otra isla» (es decir, desde la isla San Luis, en el Sena), de las cartas que, con el andar del tiempo, formarán el tomo «Impresiones de Arte»; fiestas modernistas de Sitges...

Precisa atención suma en el cronista para poner en claro el embrollo de fechas y lugares que entre 1891 y 1896 se relacionan con Santiago Rusiñol, quien semeja estar investido del don de ubicuidad. Gracias a Roig y Soler, a Mas y Fondevila, y a Meifrén, que le habían comunicado el embeleso, llega a la Subur alba, embébese de su luz, respira su aire, y se siente complacido del trato franco y respetuoso para con él de los suburenses, expresado particularmente en la fiesta que éstos le dedican en 5 de enero de 1892 y que Rusiñol agradece con las palabras: «Lo que no dirán 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, don-

de es malvasía el vino, oro la costa, claridad el cielo, fuego las mujeres y todo nada en una atmósfera de vida y amistad.»

Pinta Rusiñol en Sitges obras tan sentidas como «La niña de la clavellina», y allí reinstala el Cau Ferrat, puesto que su colección de objetos artísticos la tenía ya instalada en Barcelona, en un taller del escultor Clarasó, en la calle de Muntaner, donde con Clarasó y Rusiñol reuníanse a menudo sus amigos Federico Rahola, José Yxart, Juan Sardá, Alberto Llanas y Raimundo Casellas, entre otros. El grupo se constituye en una suerte de sociedad con presidente y secretario; como presidente figuró Rusiñol, que es quien depositaba allí más antiguallas; de la secretaría encargóse José Llorens y Riu, ebanista y marchante de objetos antiguos, al parecer.

Destacaban entre el pot-pourrí de antigüedades del Cau Ferrat de la calle de Muntaner — muebles, tallas, pinturas, piezas de cerámica, panoplias con armas —, por la cantidad y por la importancia de algunos de ellos, los objetos de hierro; reducido en su capacidad el local (guarida, *cau*), atiborrado de hierros *(ferrat)*: de ahí el nombre que tomó.

Antes del aniversario de su descubrimiento de Sitges, Rusiñol ya es plenamente popular en la acogedora población, y como allí desea dar a conocer cuanto considere más notable del arte de Cataluña, empieza por organizar, en la fiesta mayor de San Bartolomé, es decir, en agosto de 1892, lo que él llama «primera fiesta modernista», consistente en una exposición de obras de artistas catalanes.

La adaptación del Cau va realizándose en 1893 y 1894. Antes de que sean trasladados los hierros que Rusiñol posee al inmueble neogoticizante suburense que se adentra en el mar, decídese a contar la historia de los mismos a la intelectualidad barcelonesa en el Ateneo, en 21 de enero de 1893. A fin de no desentonar del proceder seguido por los disertantes de la entidad — pues no estamos todavía en el 95 de «La Llengua Catalana», discurso presidencial de Ángel Guimerá —, lee en castellano (lo que promueve una protesta de sus compañeros de «L'Avenç») su amena disertación «Mis hierros viejos», amasada de cariño por las férreas piezas que ha reunido. Palpita de interés su referencia a los dos aldabones que en las inundaciones de Consuegra salvaron la vida a tres hombres; he ahí sus principales párrafos:

«... Sucedió esto en la terrible noche de la ruina de Consuegra. La tempestad empezaba. Negro el cielo y lanzando el agua acompañada de truenos incesantes; temblando la tierra con espanto, se oyó a lo lejos un rumor sordo que fué creciendo entre la oscuridad pavorosa. A la luz de los rayos vióse venir el agua en imponente avalancha y el pueblo entero tembló al primer choque, y un grito de espantó salió desgarrador de todas partes.

»Tres hombres venían perseguidos por la corriente. Desesperados, huían de la inundación sin saber adónde iban, guiados por el instinto, y a sus gritos de auxilio veían todas las puertas cerradas y sentían ya la muerte que arrullaba a sus espaldas.

»Hubo un momento en que se creyeron perdidos.

»El agua los lanzó contra una puerta y viendo en lo alto los dos góticos llamadores se asieron a ellos como a la postrera tabla de salvamento.

»Ateridos de frío, lo que vieron y oyeron desde allí es para morirse de espanto.

»A veces por la calle se oían débiles voces y pasaba un hombre agonizando asido a endeble madero y el agua lo arrastraba y sus lamentos se perdían en aquella oscuridad sin límites. De vez en cuando bajaba un caballo moribundo y erizada la crin y las narices abiertas buscando aire, iba siguiendo los vaivenes de la avasalladora corriente. Otras, venía pausadamente un buey hinchado y se detenía sobre el cieno. Una luz se apagaba, y era una casa que se hundía en el torrente. Callaba una voz, y era un ser más que dejaba de existir. Hombres, mujeres y niños se defendían gritando; sus lamentos formaban un coro terrorífico, las voces de socorro y los ayes de dolor repercutían como un eco supremo, y el agua corría indiferente, loca de orgullo y sublime de maldad, con toda la fuerza acumulada de su impulso poderoso.

»En tanto, asidos de la puerta llamaban los tres hombres con gritos desgarradores. Llamaron toda la noche, toda aquella noche sin límites, y como respuesta oían por dentro otros gritos que contestaban a los suyos y de vez en cuando sentían temblar la casa que a pedazos íbase hundiendo.

»Estando así amaneció.

»Rendidos, extenuados, medio muertos, oyeron por fin abrir

aquélla, que debió parecerles la puerta del paraíso, y con agua hasta el cuello los desprendieron de aquellos góticos aldabones.

»A ellos debieron la vida. Ellos fueron las argollas del puerto de su salvación, el áncora que en el temporal les libró de aquel terrible naufragio. Para ellos son aquellos llamadores dos ex votos; para mí, humilde coleccionista, serán los dos hierros mimados que guardaré con más cariño.»

Cordial, fraterna evocación de Ramón Canudas, de la cruz de su tumba y del inmueble parisiense de la Rue de l'Orient, donde el grabador tuberculoso residió con Rusiñol, es el fragmento que sigue de «Mis hierros viejos»:

«... Era una hermosa cruz de hierro que habíamos comprado con Canudas en un rincón de París.

»Vivíamos entonces en una callejuela de Montmartre. Una calle alumbrada con petróleo, tapizada de hierba, solitaria como un desierto. Entrábase por una tapia y encontrábase un jardín donde las plantas vivían tísicas, muriéndose de tristeza. Minado el terreno, descarnados los árboles y convalecientes las hojas, el aire corría gris por aquel patio y la noche llegaba antes que el día.

»Allí, en jardín tan solitario, plantó la cruz Canudas y cuidóla como un enfermo y encariñóse con ella como por triste y secreto presentimiento.

»Acabóse el invierno en aquel país del frío y vino al país del sol nuestro amigo moribundo, y vino la cruz también y sirvió para dar sombra a su tumba...

»Él es el único amigo de verdad que he visto marcharse del mundo, y la cruz, el único hierro separado de mi colección querida.»

Canudas fué enterrado en el cementerio de Sitges.

El día 10 de septiembre de 1893 se celebra en Sitges la segunda fiesta modernista, integrada por un concierto con obras de César Franck y de Enrique Morera, y la representación de «La Intrusa», de Maeterlinck, con Raimundo Casellas como intérprete (de excesiva teatralidad, según Cortada) del abuelo. Claro que el principal impulsor de este acto y sus análogos de Sitges era Rusiñol, mas el grupo modernista que se reunía en «L'Avenç» intervino en la organización de ellos. Vimos que Alejandro Cortada pasó en su máxima veneración de Zola a César Franck; por tal época estaría

entusiasmado con el organista de Santa Clotilde, y de ahí que una obra de éste sea interpretada en la segunda fiesta modernista suburense, en la cual «La Intrusa» de Maeterlinck vertida por Pompeyo Fabra al catalán de sus desvelos corrobora más aún que «L'Avenç» colaboró.

Rusiñol, en ésta su época de lanzadera, va a Mallorca por primera vez: revela a los lectores de «La Vanguardia» sus impresiones de la isla; márchase a París e instálase en «otra isla» — isla en el Sena —, en el Quai Bourbon, en un piso burgués donde pasará las temporadas 1893-1894 y 1894-1895; entre ambas sitúase el viaje de Rusiñol a Italia, con Zuloaga. Viven con él, en la primera temporada del Quai Bourbon, el periodista José-María Jordá, que allí ejerce la corresponsalía de «La Publicidad», y los pintores vascos Ignacio Zuloaga y Pablo de Uranga. Jordá será más tarde uno de los colaboradores literarios del «Teatre Líric Català», con Carlos Costa traducirá incesantemente para la escena, después biografiará a Casas en los asuetos del anticuario que fué en sus últimos años. El silencioso Uranga, una vez fué conocedor de la buena pintura francesa moderna, al silencio acopló la soledad, retirándose a una aldea de Guipúzcoa, Elgueta, donde se dedicó al paisaje. De Zuloaga se ha departido largamente en libros y revistas. Llevaban allí los tres pintores una vida intensísima. De la primera temporada — del primer invierno — de Rusiñol en el Quai Bourbon son diversos cuadros realistas, bien que con aquella umbrosidad a que aludíamos, reveladores de la inmersión del arte del pintor en el medio ambiente de París: «Miss Mac Flower», «La medalla», «La morfina», etc., conservados en el Cau Ferrat.

Remite Santiago Rusiñol, a «La Vanguardia», una serie de artículos, ilustrados por él y por Zuloaga, sobre la academia nocturna donde ambos concurren, la labor de sus compañeros, las visitas al Louvre... Complementan tales artículos, enviados desde el Quai Bourbón, acerca del París disciplinado, a aquellos que sobre la vida callejera y bohemia de la Villa-Luz había mandado desde el Molino de Montmartre. Por tales tiempos, Rusiñol y Zuloaga sienten ferviente admiración por el Greco, documéntanse, hablan de él sin tregua, quieren imitarlo, y precisamente por aquellos días hállanse en París un par de obras del pintor cretense — «San Pedro» y «Santa

Magdalena» —, de las cuales su posesor, el banquero Bosch, queriendo desprenderse, encarga gestione la venta a su amigo el pintor Barrau. Éste las da a conocer a Zuloaga, quien le dice que las lleve al Quai Bourbon; una vez depositadas en el piso donde habita Zuloaga, reafírmase en el entusiasmo compartido por Rusiñol, Uranga y Jordá, así como por los visitantes Erik Satie (entonces en pleno musical misticismo) y el pintor Mauricio Lobre. Rusiñol compra los cuadros, y, en el archivo del Cau Ferrat, la transacción queda registrada como sigue: «Recibí de D. Santiago Rusiñol mil francos, precio de dos cuadros del Greco, propiedad de D. Pablo Bosch. Laureano Barrau. París, 28 enero 1894».

Desde el Quai Bourbon, Rusiñol envía dos obras suyas a la Exposición General de Bellas Artes de 1894: «Lectura romántica» y «Una romanza»; Zuloaga, el compañero de Rusiñol por aquellos días, manda a la propia Exposición: «Portrait de ma concierge», «Une parisienne» y «Portrait de P. Uranga»; Casas: «Entre dos luces», «Flores deshojadas» y «El violoncelista».

El cuadro «Lectura romántica» es elogiado férvidamente en una carta al autor, en París, enviada por Casellas, quien le dice: «El corte de la tela ya es por sí una adivinación. Tan apaisada como es, da la impresión de la capacidad de la estancia y de la soledad de la figura de un modo portentoso. Además, la horizontalidad de las líneas la hace íntima, quieta, silenciosa; así como la armonía apagada de tonos le da aire de sueño distinguido. La figura acertadamente enlutada, de semblante vaporoso y como *détraqué,* y puesta con natural abandono, se aviene divinamente con aquel medio entre señorial y melancólico, donde semeja que hayan acontecido cosas tristes, historias misteriosas y aventuras novelescas de otro tiempo».

En «Una romanza» — tecleada por una modelo de nervioso rostro entre *bandeaux* — aparece, apoyado en el piano, el compositor Erik Satie que Casas y Rusiñol habían tratado, y habían retratado varias veces, en el Moulin de la Galette donde, como se ha referido, los dos catalanes vivieron, caprichosamente, una bohemia ficticia.

Mientras en Barcelona son adquiridas para el naciente Museo de Bellas Artes los dos cuadros de que acabamos de hablar, su autor y Zuloaga se marchan de París, dejando al silencioso Uranga la vigilancia de los «grecos», y se sumergen en el medievalismo y en el pri-

JOAQUÍN SUNYER — «TOILETTE»

morrenacentismo pictóricos de la Toscana. El viaje a Italia de ambos artistas no fué de simple información visual, sino de aprendizaje técnico mediante las copias que ejecutaban en los museos. Ascienden a catorce las realizadas por Rusiñol en Florencia y en Pisa, y que guarda el Cau Ferrat; algunas de ellas — las de Botticelli, Lorenzo di Credi y Cranach — de tamaño grande. Además este viaje fué incentivo de la cooperación por parte de Rusiñol a la corriente prerrafaelista que de nuestro modernismo forma parte. Tal cooperación consiste, para Rusiñol, en el transporte de Simone Martini y de Taddeo Gaddi al plano de la «religión de la Belleza», produciendo, como posibilidad máxima en su caso, los dos plafones de corte goticizante, «La Pintura» y «La Poesía», presentados a la Exposición General de Bellas Artes que tuvo lugar en Barcelona en 1896, pintados en el Quai Bourbon en la última temporada que viviría allí Rusiñol, conservados en el Cau.

Eran compañeros del fundador del taller-museo suburense en este su postrer período parisiense Miguel Utrillo y Alberto de Sicilia Llanas. Carlos Mani y Pedro Ferrán pasaron algunos meses en el piso burgués del Quai Bourbon.

El humorista Alberto de Sicilia Llanas no podemos imaginarnos a qué fuera a la capital de Francia. El caso es que residió en ella, y de su estancia en el Quai Bourbon queda un buen retrato suyo que pintó Rusiñol y que entró a formar parte de la Colección Bosch, de Barcelona (ahora Colección Salas), posiblemente a cambio de cantidades que el banquero Pablo Bosch entregaría a Llanas para hacerle más llevadera la vida parisiense. Dice *un señor de Barcelona* o su amigo y cronista, José Pla, que el trato diario de Llanas y Rusiñol en París determinó una influencia del primero sobre el segundo como escritor humorista; tal vez sea cierto. Otros adscriben Rusiñol al barcelonismo de Emilio Vilanova, y en el tercer número de «Catalunya» (la revista dirigida por José Carner), correspondiente a 15 de enero de 1903, leemos esta breve crítica que rebosa simpatía: «Resueltamente, debe filiarse Rusiñol entre los prosistas barceloneses, como Vilanova; tiene el giro de frase barcelonés, el vocabulario, la gracia barcelonesa; Rusiñol corre por un campo muy distinto del de «Jacobé», «Sots feréstecs», «Drames rurals», «De la vida»; o mejor dicho, no corre por un campo, sino por la Rambla, por la

calle de Fernando, y lo que escribe en Mallorca, y lo que escribe en París, recuerda la calle de Fernando y la Rambla».

Respecto a Mani y a Ferrán, trátase de lo siguiente: a Rusiñol le fué presentado en Tarragona, el año 94, el escultor local Carlos Mani, quien por sus posibilidades artísticas recibió del Municipio de aquella ciudad una pequeña pensión para ampliar sus estudios en París; fuese allí acompañado de su amigo el pintor tarraconense Pedro Ferrán, como si con la mísera suma y algún eventual refuerzo ambos pudieran subsistir en la capital de Francia. En ella les halló Rusiñol, muertos de hambre, ateridos de frío... Les acogió en el piso burgués de la Isla San Luis, pero al propio tiempo envió a «La Vanguardia» un tronante alegato contra el Ayuntamiento de Tarragona, que, según el escritor, había dejado en el abandono a los dos artistas. Partiendo de la calderada de patatas repetidamente cocidas que en los primeros meses parisienses sirvió a Mani y Ferrán para todas sus comidas, Rusiñol rotuló su artículo «La pasta hidráulica». Lo ilustró con los retratos que hizo de los dos indigentes pensionados. El Ayuntamiento de Tarragona puso el grito en el cielo por la diatriba de Rusiñol; dijo — y debió decir verdad — que las pensiones habían sido expedidas con puntualidad estricta..., pero no era menos cierto que con ellas no había para poder vivir dos hombres en París. ¿Quién era culpable de la delación? ¿Los ingratos pensionados? ¿Santiago Rusiñol, al interpretar erróneamente los hechos? He ahí la causa del conflicto, he ahí el intríngulis que ya no corresponde a nuestros tiempos descifrar.

Rusiñol pasó verano y otoño en Sitges, el año 1894; en 4 de noviembre celebróse la tercera fiesta modernista coincidente con la inauguración del taller-museo suburense. Para dar solemnidad a tal acto, los dos «grecos» adquiridos en París, que había custodiado Uranga en el Quai Bourbon durante el viaje de Rusiñol y Zuloaga a Italia, fueron llevados procesionalmente desde la estación al Cau Ferrat. El dibujante y figurinista de teatro Luis Labarta, a caballo, abría la marcha; detrás de éste, Pedro Romeu (de quien hablaremos como dueño de la cervecería barcelonesa de Els Quatre Gats) enarbolaba la bandera del Cau proyectada por José Pascó; seguían los dos cuadros montados en varas que sostenían los pintores Ramón Casas, Eliseo Meifrén, Ramón Pichot (seguidor de Rusiñol particularmente en

sus dibujos de tipos populares granadinos), Aurelio Tolosa, paisajista, y Juan Brull (cuya obra pictórica, así como su labor crítica desde la revista «Joventut», comentaremos en otro capítulo), Pellicer, el escultor Enrique Clarasó y el escenógrafo Francisco Soler y Rovirosa.

Miguel Utrillo, en su libro inédito «Història anecdòtica del Cau Ferrat», da una relación completa de los forasteros asistentes al acto; numerosos artistas e intelectuales catalanes concurrieron a la fiesta modernista; algunos de los concurrentes no manifiestan ciertamente en las obras respectivas el menor contacto — técnico ni artístico — con lo que pudiéramos llamar arte modernista: tal es el caso de Tolosa. Fueron a Sitges desde las figuras destacadas del primer momento como Yxart y los escritores que pudiéramos llamar premodernistas (puesto que no osamos incluir en el modernismo propiamente dicho a los devotos de Zola) como Oller, hasta los jóvenes amigos de Rusiñol como Pichot, pasando por Maragall y por Casellas. «Todos estaban allí — nos dice uno de los asistentes, don Aurelio Capmany —; es decir — añade —, todos menos los de «Sant Lluc». ¿Qué había pasado?

Deberíamos remontarnos a los años 1889, 1891, 1893, para imaginarnos lo que serían los fastuosos bailes de trajes del Teatro Lírico (el primero y el tercero) y de la Lonja (el segundo); lo que representaban en la vida barcelonesa corrientemente apacible, no turbada todavía por la bomba contra el general Martínez Campos (primer grave atentado anarquista), aunque la propaganda ideológica ya arreciara. El baile de 1889 hállase descrito al dedillo en el libro antedicho de Luis Cabañas Guevara. Por él sabemos cuáles fueron los disfraces de los aristócratas, de los artistas, de los intelectuales que al baile concurrieron, el donaire con que lucían el *travesti* determinadas damas y muchachas de la buena sociedad, y cómo don Eusebio Güell y Bacigalupi, de frac, destacaba entre el abigarramiento colorístico. Vemos, también, que al baile concurrieron disfrazados los hermanos Juan y José Llimona, pintor el primero (con traje de capitán de barco negrero) y escultor el segundo (con traje de artista del Renacimiento).

Juan Llimona probablemente por tal época ya había cambiado en su manera de pensar; de escéptico que antes fué tornóse — gracias a su trato con el médico José Blanch y Benet — católico ferviente; su hermano estuvo ideológicamente a su lado. Quizá en el año 89 hagan

la concesión de disfrazarse para no enturbiar el júbilo general de sus amigos. Repítese el jolgorio dos años más tarde, esta vez en la Lonja — el único baile de que se tiene memoria que allí se haya celebrado—; acaso se inicia la escisión entre los herederos de los despreocupados contertulios de los antiguos pisos o talleres más o menos artísticos — El Gavilán, el Taller Embut, etc. — y los artistas simplemente y puramente cristianos, consecuentes con su fe, amantes de la dignidad, de la seriedad, en sus obras. El tercer baile de trajes — del año 1893, en el Lírico — al parecer tuvo alguna consecuencia moralmente desagradable. Dos grupos se van perfilando: el uno — el más numeroso — está constituído por los intelectuales y artistas indiferentes o casi indiferentes en religión; el otro está integrado por un corto número de artistas confesionales. «Una cuestión de orden moral — escribe Juan Llimona — con motivo de un baile de máscaras — ¿sería ya de máscaras el baile del Círculo Artístico de 1893 y no únicamente de trajes? — motivó la escisión». Parece ser también que la disparidad se manifestó además, abiertamente, en cierta *caragolada* que organizaron en Montjuich los ateneístas amigos de Rusiñol para agasajarle por su conferencia «Mis hierros viejos», en cuyo homenaje uniéronse a aquéllos los miembros de una sociedad festiva titulada «La Chispa», y a consecuencia de ello en los brindis y discursos fueron sobrepasados los límites del decoro. El concejal D. Alejandro-María Pons estaba allí, telefoneó al Gobierno Civil a fin de que fuera disuelto el acto, se ocupó de ello el «Diario de Barcelona», y concertóse entre Pons, los dos Llimona y otros artistas la fundación del «Círculo Artístico de San Lucas», catalanizado en su título al poco tiempo. La nueva organización inicia sus tareas dentro el año 1893; sus fundadores no concurren, naturalmente, a la fiesta inaugural del Cau Ferrat, el siguiente año 1894.

Hubo un momento de pánico, en Sitges, acerca de la autenticidad de los dos «grecos» recién llegados; alguien la puso en duda, y fué preciso recurrir a la opinión de los más entendidos: al director del Museo de Artes Decorativas de Barcelona, José-Luis Pellicer; al escenógrafo Francisco Soler y Rovirosa, experto conocedor de escuelas pictóricas. Parece ser que, después de detenido examen, ambos respondiron afirmativamnte. De lo contrario, ¡qué plancha!

Segundo acto de la inauguración del Cau Ferrat: certamen li-

terario en que Rusiñol perora ensalzando el flamante local como a «refugio para abrigar a los que sienten frío en el corazón», y considerándose voz cantante de todos los intelectuales y artistas allí reunidos, dice enardecidamente: «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, podemos desbravarnos gritando lo que no osamos decir muchas veces rodeados del gran rebaño: que queremos ser poetas y que despreciamos y compadecemos a 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 D. Quijotes allí donde hay tantos Sancho Panzas que pacen, ni leer libros de encantado allí donde no se lee libro alguno».

Los trabajos del Certamen reuniéronse posteriormente en un pequeño volumen impreso en «L'Avenç»; los hay en verso y en prosa; son sus autores: Joseph Aladern, Raimundo Casellas, Manuel Font y Torner, Pompeyo Gener, José Yxart, José-M.ª Jordá, Juan Maragall, Narciso Oller, José Pin y Soler, Dionisio Puig, José Puig y Cadafalch, Federico Rahola, Juan Richepin, Manuel Rocamora, Santiago Rusiñol (con su discurso aludido) y Guillermo-A. Tell y Lafont. Un verdadero ciempiés comparable al sumario de la más disparatada revista. Comienza Joseph Aladern (Cosme Vidal y Rosich) con «El cant del minaire», cuya primera estrofa es como sigue:

El ferro que ahî arrencaves
avui va a la fundició.
Si ahir rogent te'l miraves,
negrenc avui té el colô.
Mentres tu de sang minvaves,
ell anava adquirint to.

Y cuya última estrofa dice:

Ja veus, doncs, per quin fi neix
el qu' aixî se veu tractat.

Ja saps, doncs, per què serveix
el ferro qu'has arrencat:
per ofegâ en tu mateix
l'idea de Llibertat.

¿Para qué seguir? Tal vez lo más grato de leer sea la poesía de Manuel Rocamora y la nota impresionista a base del predominio del blanco en su pequeño dormitorio, por José Yxart; no es de extrañar que éste — terriblemente afónico — se aburriera en el certamen y mucho más aún en lo que él llama irónicamente «la velada forzosa de los trobadores» que por la noche — después de la cena de doscientos comensales y del baile que tuvo efecto en el salón del Cau — se improvisó para pretendido solaz de los barceloneses en las horas que faltaban hasta el tren de la madrugada. «¡Yo no he visto nada más cargante, fastidioso y bestia!», exclama Yxart en carta a su primo Narciso Oller.

Esta interioridad de la fiesta y la *caragolada* de Montjuich revelan como no serían muy neoidealistas en sus bromas cuando menos algunos de los hombres de «L'Avenç», de «La Vanguardia» o del Ateneo, en tales años.

Tampoco la sesión literaria propiamente dicha interesó en realidad al notable crítico: «A mí el certamen me hizo el efecto — sigue escribiendo Yxart a Oller — de ver salir un abanderado muy arrogante y muy alto con un estandarte riquísimo, bordado de oro, seguido de una patulea de muchachos con trabucos viejos, escopetas de caña y sables de madera. He ahí el espléndido, rendido y alocado discurso de Rusiñol, el programa ardiente de un verdadero artista sincero, y sin freno, y después, las composiciones que... lo *realizaban:* las escopetas de caña!»

Yxart permanece unos días en Sitges con el portaestandarte del modernismo catalán, hasta cuando el dilecto amigo se decide a marchar a Barcelona para recoger a su hija María, pues aunque cause extrañeza, Santiago Rusiñol habíase casado hacia 1886 y separándose de su esposa después de haberle dado ésta una hija, se zambulló en la bohemia ficticia de la Rue de l'Orient y del Moulin de la Galette.

No con las peponas de trapo que arrastrábanse sobre la caja del piano del Cau Ferrat, sino más bien con un bebé de cuerpo articu-

lado y faz de porcelana celebraría por entonces María Rusiñol el bautizo de su muñeca, según consta en acta de la imitativa fiesta en un álbum donde firmaron los visitantes del museo particular de Sitges; tal vez aquella muñequita que acoge la niña en su regazo en una fotografía de la pequeña sala que abre su ventanal sobre el mar; un bebé Jumeau, tal vez, con el par de cordoncillos — encabezados por diminutas bolas de diverso color — que, algo confusamente, sonaran al tirar: *pa-pá, ma-má...*

De María Rusiñol niña quedan en el Cau una serie de fantasiosos dibujos; su infantil porte, su alba vestimenta, los registró Ramón Casas en una hermosa efigie que, muerto Rusiñol, pasó a la retratada.

En julio de 1895 visita el Cau Ferrat doña Emilia Pardo Bazán; en el mismo año, en 12 de agosto, tiene lugar en Sitges un concierto del «Orfeó Català»; y en 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 Loïe Fuller, iluminadas con linternas. En 1896, Ysaye y Chausson dan un concierto en Sitges; Rusiñol viaja por primera vez por Andalucía, acompañado de Arcadio Mas y Fondevila, Miguel Utrillo y un aficionado a la pintura, Macario Oller y Codoñet; publica sus notas literarias en «La Vanguardia».

El 14 de febrero de 1897 tuvo lugar en el teatro del Prado Suburense la cuarta fiesta modernista con el estreno de la ópera «La Fada», del maestro Enrique Morera, sobre un poema dramático del fundador de «L'Avenç», Jaime Massó y Torrents. Antes de la representación, la orquesta, dirigida por Morera, interpretó un poema sinfónico de la señorita Mercedes Vidal (hija del iniciador de la ebanistería personalista catalana, Francisco), y las «Danzas canadienses», de Gilson; seguidamente, Rusiñol pronunció «un tan elocuente como rusiñoliano discurso» (como dice Rafael Casanova en «El Eco de Sitges»), apologético de la música llamada por él modernista. Según «El Noticiero Universal», «al caer el telón fué el delirio lo que se produjo en el teatro». «Todos los espectadores, en pie, con el sombrero los caballeros y las señoras con los pañuelos, saludaban al maestro Morera, obligándole a presentarse en escena innumerables veces para recibir el homenaje de todos sus admiradores y amigos y

oír los vítores y demostraciones de cariño que atronaban la platea». Amanda Campodonico y Manuel Morales-Pareja (después comerciante en vinos y, en 1918, alcalde de Barcelona) desempeñaron las principales *particelle* de la ópera: las de Gueralda y Jausbert, respectivamente. El cartel anunciador del espectáculo lo dibujó Miguel Utrillo; las decoraciones las pintaron Rusiñol, Utrillo y Mirabent. «A las ocho y media salió de Sitges un tren especial en el que regresaron a esta ciudad las familias expedicionarias, sumamente complacidas de la fiesta a que habían asistido», leemos al final de la reseña del expresado diario barcelonés.

En 1897, Rusiñol pasa una temporada en Madrid con Modesto Sánchez Ortiz y Antonio Palomero. En su entusiasmo por el Greco, un día, conversando, dice que a su propuesta, en Sitges, sería erigida una estatua al famoso pintor. Ábrese una suscripción. Reynés realiza al poco tiempo la escultura. En 25 de agosto del propio año señálase en la Ribera suburense el sitio donde va a ser emplazado el monumento; celébrase solemnemente este acto, y Salmerón, el político republicano (ignorante, según decía Rusiñol, en arte), pronuncia unas palabras. El organizador espeta un nuevo discurso; habla modernísticamente, en plena euforia, como lo había hecho en la representación de «La Intrusa», o en el certamen literario, o en la representación de «La Fada». Figura entre el público del acto Ángel Ganivet.

Publícanse sucesivamente en sendos libros los artículos que Rusiñol hubo enviado a «La Vanguardia»: «Desde el Molino», en 1894 (el año de la inauguración del Cau); sus «Impresiones de Arte», en 1897, con dibujos de Zuloaga, Mas y Fondevila, Utrillo, Oller y el propio autor del texto. Imprímense en «L'Avenç» (la imprenta y editorial a que dió nombre y vida la ya desaparecida revista) los dos libros suntuosos de Rusiñol, «Oracions» (en 1897; con dibujos de Miguel Utrillo), y «Fulls de la vida» (en 1898; con dibujos de Ramón Pichot).

En 25 de agosto de 1899 tiene lugar, en El Retiro de Sitges, la última de las cinco fiestas modernistas celebradas bajo los auspicios de «L'Avenç» y de Rusiñol. De la imprenta «L'Avenç» sale una nueva revista, «Catalonia», publicada por Massó y Torrents y su socio Joaquín Casas-Carbó, éste concentrado — como Pompeyo

A. DE RIQUER — CUBIERTA DE LIBRO

Fabra — en cuestiones gramaticales catalanas. En «Catalonia» colaboran asiduamente algunos escritores jóvenes: Juan Pérez-Jorba, Ernesto Vendrell, Ignacio Iglesias. Iglesias, en su teatro, revela influencia ibseniana, pero en sus poesías a veces se inmerge en el popularismo, por ejemplo en la «Canço de Nadal»:

Pastors, bons pastors:
veniu a redós
del trist Jesuset
que plora de fred.
Anem-hi entonant, al so de la gralla,
meloses cançons de pau i consol,
que el Déu tot amor dorm sobre la palla
faltat de bolquers i sense bressol.

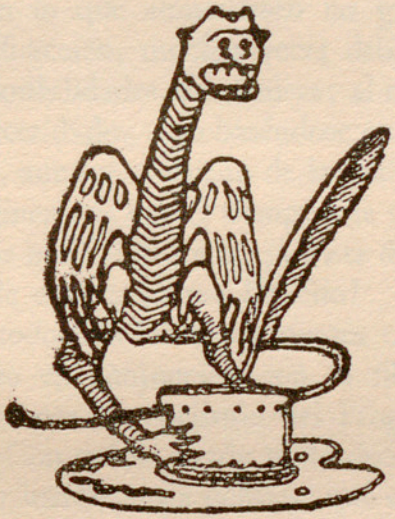
Una obra dramática, «Lladres!», y una comedia lírica, «La Reina del cor» (con música de Enrique Morera), debidas a la pluma de Iglesias, integran con «L'alegria que passa», humorada idílica de Rusiñol y Morera (ya estrenada pocos meses antes en Barcelona), y con un concierto de Joaquín Nin, el programa de la quinta fiesta modernista. Nin interpretó Scarlatti, Grieg, Alió, Gay y Morera.

Rusiñol va escribiendo para el teatro; pictóricamente diríase que se halla secuestrado por el encanto, asequible al público, de los jardines españoles. No busquemos inquietudes en sus nuevos cuadros; no busquemos sutil poesía en sus comedias, en sus dramas, en sus narraciones. No habrá en el teatro y la novela de Rusiñol más poesía que la que deriva de su humor particular y del ritmo de su barcelonesa cachaza indestructible. La aventura bohemizante de París, el viaje a Italia con Zuloaga, quedan en la lejanía, como de una vida anterior que tuviera su remate, su coronamiento, en las cinco fiestas modernistas suburenses. Quizá el estilo de Llanas, tal vez algo de Julio Renard, tal vez el legado de Emilio Vilanova (como opinan los de la revista «Catalunya»), tal vez únicamente una bonhomía atávica despliegan en él el chiste lento y algo ácido que caracterizará el común de sus innúmeras obras literarias.

Muy inferior a éstas va siendo con los años su pintura, perpetuamente obsesionada en una temática, la de los jardines que en di-

versos parajes españoles peninsulares y en la isla de Mallorca va pintando, en cada sitio según la estación del año que dé más realce a su encanto, con sentido sagaz en el corte del cuadro, pero sin emoción.

Los jardines de Santiago Rusiñol obtuvieron el beneplácito del público, y él, pese a lo trasnochador que siempre fué, no faltaba a la hora de sesión — a la hora escogida para cada uno de sus cuadros — al tema que a sí mismo se hubo impuesto. Ni los cármenes de Granada ni los huertos mallorquines persistieron en su repertorio lo que las fuentes y los álamos de Aranjuez, lo que la nostalgia gerundense. Todos los años, por breve temporada, Gerona le hospedó, pintaba en ella ya en los jardines señoriales recoletos, ya en el vesperal clima inolvidable del valle de San Daniel, ya — acaso — en la Devesa. Después, envuelto en humo y en la admiración provinciana, pasábase sus horas en el Café Norat, ante la juventud deambulante por la Rambla porticada.



Capítulo V

EL PROCESO DE MONTJUICH

En el motín que asesinó, en 1855, al escritor José Sol y Pedrís parece se iniciaron en Barcelona los crímenes de conflictos sociales. Armóse el motín por la importación de las máquinas selfactinas, que economizaban brazos, que incrementaban el capital sin mejorar a los trabajadores, que no aumentaron el jornal de los obreros en relación con lo que aumentasen las ganancias. Se cobra la clase dirigente la dirección, muchas veces debida no a inteligencia, sino puramente a posibilidades económicas; al obrero no se le atiende pensando en sus necesidades, sino basándose en el contrato hecho, en el jornal estipulado, aunque el dueño de la materialidad de la fábrica reviente de ganar dinero. Si con el tiempo esta situación ha mejorado, ha tendido algo más hacia la Justicia, ¡a costa de cuántas lágrimas, de cuántas envidias, de cuánta sangre ha sido!

Mezclemos a todo ello los movimientos obreristas engendrados por el materialismo en conjunción con la tibieza religiosa, movimientos fomentados por el espejismo del Progreso, por el progreso del materialismo... Con cuánta razón pudo decir Baudelaire: «No es particularmente por instituciones políticas que se manifestará la ruina universal, o el progreso universal; pues poco me importa el nombre. Será por el envilecimiento de los corazones.» Un año después de la muerte de Sol y Pedrís levántanse en Barcelona los obreros en huelga general, y la primera autoridad militar de Cataluña, Zapatero y Navas, emprende una represión durísima, combate a las organizaciones obreras. Se incrementa el espíritu de rebeldía; foméntase, en medio

de los disturbios políticos, la inconformidad proletaria. Al amparo del ambiente de la Revolución del 68, José Fanelli — amigo de Bakunín —, llegado a España, nombra los delegados en tierras ibéricas de la Asociación Internacional de Trabajadores. Robaudonadeu es quien presenta Fanelli a los grupos de obreros; José-Luis Pellicer, republicano federal dentro la política española, actúa como presidente del grupo catalán, bien que su principal animador fuese el tipógrafo Rafael Farga-Pellicer. Un maquinista barcelonés, Marsal y Anglosa, toma parte, en dicho año 68, en el Congreso que la Internacional celebra en Bruselas.

El Manifiesto Comunista se propaga particularmente a impulsos del médico Gaspar Sentiñón, seguidor de Carlos Marx, no de Bakunín. Asisten Sentiñón y Farga al IV Congreso de la Internacional, celebrado en 1869 en Basilea. El año siguiente, 1870, tiene lugar en Barcelona un «primer congreso obrero» en el Teatro Circo Español, cuyo escenario se engalana con enseres y emblemas del Trabajo; José-Luis Pellicer dirige tal ornato, pues ya sabemos la actividad diversa de este artista, siempre dispuesto a colaborar en toda obra de carácter político, o social, o socializante; él en cuya ideología hubo sin duda algo comparable con las doctrinas de un Morris o de un Ruskin que en la repercusión entre algunos familiares de los Hermanos Prerrafaelistas a veces alcanzaron trascendencia subversiva. Se forma en Barcelona una corriente obrera, entre comunista y ácrata, que no se halla desligada al parecer del cariz liberal-revolucionario, ni está muy distanciada tampoco del sectarismo masónico, o del sectarismo carbonario.

Se marcan dos tendencias obreristas en nuestra ciudad: una la marxista, con carácter centralizador; otra la bakuninista, con carácter federal; con Bakunín tuvo correspondencia Eudaldo Canibell, después redactor y tipógrafo de «L'Avenç», y pretendió tenerla, sin lograrlo, Pompeyo Gener, que figurará en «L'Avenç», en «Ciencia Social», en «Pèl & Ploma», en «Joventut»... Fruto de las actividades obreristas es la creación de cooperativas; una de ellas, la que funciona en Mataró en 1877-1882, domiciliada en un edificio *ad hoc* construído bajo la dirección de Gaudí. A partir del Congreso Obrero celebrado en el Circo Barcelonés en septiembre de 1881, toma cuerpo y va formando ambiente el anarquismo, mediante la propaganda de

hojas sueltas con textos de Kropotkin, Reclus, Juan Greux, Malato, Malatesta, Max Stirner. En Reus tiene lugar un certamen obrerista, en 1885, en el cual obtienen premios Celso Gomis, redactor de «L'Avenç», y el poeta Emilio Guanyavents, contable y corrector de pruebas de la propia revista. El año inmediatamente posterior al de la Exposición Universal, el Palacio de Bellas Artes de Barcelona es utilizado para la celebración de un congreso anarquista. La revolución ideológica desembocará en la preconizada ayuda de la acción. Otro hombre de «L'Avenç», y después de «Ciencia Social», Jaime Brossa, dice: «La cohesión de fuerzas ha de buscarse a la par en la crítica negativa y destructora y en la unión por la acción, persiguiendo con saña las plagas de la época presente.» En 1890 se instituye la fiesta protestataria del 1.º de Mayo; en Barcelona se celebra ordenadamente un mitin en el Tívoli; después, una manifestación desciende por las Ramblas. Empiezan varias huelgas; el 4 de mayo se descubren cuatro bombas delante del Fomento del Trabajo Nacional. El 1.º de Mayo o en los días siguientes del año 91, estallan petardos; uno de ellos en la puerta del Gobierno Civil. En 1892, a causa de estar Barcelona en estado de guerra, no hubo 1.º de Mayo. Al iniciarse el año 1893, mitin anarquista en la Plaza de Toros. Si la conducta a seguir no apareciera bien clara en los discursos, ya cuidarán los propagandistas extranjeros de que la aprendan al oído uno a uno los obreros, o de que se enteren bien los grupos anarquistas constituídos regularmente por solo cuatro o cinco compañeros reuniéndose en un café o en un centro de trabajadores. El anarquista italiano Miguel Ángel Rainaldi (Angiolillo) se pone en relación con los impresores de «L'Avenç» (según refiere Manuel Reventós en su libro «Els moviments socials a Barcelona durant el segle XIX», del cual hemos tomado gran parte de los datos que anteceden). ¿Sabían los directores de la revista la inmersión de Angiolillo entre el personal tipógrafo de la casa? Y, en caso de saberla, ¿dábanse cuenta con claridad de quién era y de lo que representaba? No somos nosotros quienes puedan dar segura respuesta. Juégase a ideas: a la dirección de la revista, en este plano, nada la espanta; justificó «por su valor literario» el funesto escepticismo de determinada poesía de Ángel Guimerá; Darwin, Zola, Renan, son objeto — en las páginas de «L'Avenç» — de laudatorios ensayos; conquista el primer lugar entre los redactores

el joven anarquista Jaime Brossa; toman caracteres de sendos acontecimientos, en Barcelona, los estrenos de las obras de Ibsen y, dentro un círculo más limitado, los de las obras de Brieux; el modernismo está en su auge; «lo que importa — dicen — es la novedad, la modernidad de las ideas». Entretanto, los obreros, embrutecidos por el trabajo sin amor, aspiran, tanto o más que los intelectuales, a un neoidealismo también y los propagandistas de sus centros les ensalzan la revolución social, que determinará — según ellos — la eclosión de un nuevo orden, de una feliz Arcadia, de un mundo sin dolor y sin distinciones de clases.

La atmósfera está caldeada: pueden empezar los crímenes. Éstos los hemos referido ya en el registro de efemérides; sin embargo, encaja aquí la rememoranza con nuevos detalles.

El día de la Merced de 1893, por la mañana, en la Gran Vía, hay singular animación. El gentío se alinea; la policía se concentra; transitan los vendedores ambulantes de pitos de madera, de chufas y cacahuetes, de molinillos de viento. Aparece el capitán general don Arsenio Martínez Campos, dispuesto a revisar las tropas en parada; sitúase, con su escolta, en el cruce del ancho paseo con la calle de Muntaner. De súbito se oyen dos explosiones; rápidamente la multitud se repliega, en busca de refugio, en las entradas de las casas, en la Universidad, en las calles transversales. El general resulta levemente herido en una pierna por una de las dos bombas Orsini lanzadas al grito de «¡Viva la anarquía!» por el obrero litógrafo Paulino Pallás, alma del grupo anarquista del Café Catalán, sito en la carretera de Sans. Muere un guardia civil. Pallás se deja prender; no opone resistencia alguna; juzgado sumariamente, se le condena a muerte en octubre; en el momento antes de ser ejecutado exclama: «¡La venganza será terrible!»

Pocos días después se inaugura la temporada del Liceo. Se representa la ópera «Guillermo Tell». En mitad del segundo acto, una bomba lanzada desde el quinto piso cae en la parte derecha de la fila catorce de la platea y, al estallar, llena aquella fila y las más próximas, parte del anfiteatro y todos los pisos de víctimas sangrientas. Numerosos espectadores quedan muertos en el acto, otros pueden salir; los salones del Círculo del Liceo se convierten en hospital; los médicos multiplican sus auxilios; el cura párroco del Pino y otros sacerdotes

asisten a los moribundos; las farmacias vecinas van llenándose de heridos; éstos pasan del centenar; los muertos ascienden a veinte. Hacia la misma fila catorce hállase otra bomba sin estallar.

El suceso causa profunda indignación en la urbe. Se suspenden las garantías constitucionales y se proclama el estado de sitio. El público habitual de los teatros deja de asistir a ellos. Cuando, dos meses después, abre sus puertas el Principal, el escritor vicense — vigía del vivir barcelonés — Francisco Rierola anota en su «Dietari»: «Diríase que la gente acomodada experimenta pavor y no acude todavía al espectáculo público; hay para tiempo aún hasta que palcos y butacas vuelvan a presentar el florecer pomposo de pasados inviernos. Los trajes color de rosa, los blancos que se coronaban con bustos escotados y relucían con el resplandor de los brillantes, han huído por larga temporada. Damas y doncellas que no sentían miedo ni respeto por las miradas lúbricas, experimentan hoy inquietudes en la piel al figurarse que en sus desnudos hombros se pueda fijar la mirada encendida de un anarquista. Los diamantes que servían de espejillos para deslumbrar a los hombres, se esconden para que su brillo no hiera la vista de un descamisado.»

En enero de 1894 es agredido el Gobernador don Ramón Larrosa. A las órdenes de los tenientes de la Guardia Civil, Peña y Portas, son detenidos los anarquistas y los presuntos anarquistas; se pueblan de presos las cárceles, y también el crucero «Navarra», anclado en el Puerto. Con todo, hasta pasados nueve meses no se averigua el paradero del autor del atentado; se llama Santiago Salvador, es detenido en Aragón, y como el juez de Zaragoza que le toma declaraciones dice de él que «tiene buen corazón y que lo que tiene desarreglado es la cabeza», Rierola, profundamente indignado, exclama:

«¡Buen corazón!, ¡¡buen corazón!!... Salvador. Éste, el hombre de buen corazón, una noche, cuando el Liceo estaba lleno a rebosar y todo eran armonías, la luz, las galas, la voz de los cantantes y la música que a toda orquesta dejaba manar chorros de notas con que Rossini llenó páginas perdurables; él, desde el quinto piso, lanza dos bombas, una que quedó amenazadora bajo una silla, pero sin causar daños, y otra que reventó rompiendo todas aquellas armonías, llenando de pavor los corazones, tiñendo de sangre sedas, damascos, dorados y mármoles, deshaciendo carne, troceando huesos,

dejando una veintena de cadáveres horriblemente desfigurados, entre ellos los de un notario joven, su esposa, sus hermanas y una cuñada puesta de largo aquel día; el de un extranjero que llegaba para encargarse de un negocio; el de dos novios, el de una hermana de una artista que, procedente de Italia, iba a cantar allí mismo... Todo el mundo se acuerda de aquella noche espantosa, sangrienta, de la cual muchos guardan en el corazón todavía el sobresalto y las congojas, y muchos muestran todavía las heridas mal curadas... Y quien todos esos horrores hizo, aquel que tan malas entrañas tuvo para abortar tantas desdichas, ¡ahora dicen que tiene buen corazón!

»Y todo, ¿por qué? Porque ha acariciado a su hija, porque ha tenido un momento de ternura, como lo tienen todos los hombres, como lo tienen las fieras más salvajes. Que no lo sepan los maridos que vieron muertas manando sangre las esposas, los padres que allá en sus brazos sintieron los últimos estremecimientos de las hijas a quienes la bomba había muerto en flor. ¡Que no lo sepan!»

José Yxart, pese a su liberalismo, no se abstiene de escribir a Oller: «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 dei huevo, en el cuartel general, en la buhardilla de los desaseos de Europa.»

Santiago Salvador es condenado a la última pena. Después de una fingida conversión, muere al grito de «¡Viva la anarquía!», como Pallás, en 1894. Se promulga una Ley de Orden Público.

Con todo, el sector más intelectual del anarquismo lanza mensualmente «Ciencia Social», a partir de octubre de 1895. Un joven abogado, Pedro Corominas, parece ser su redactor-jefe. Un destacado escritor del último año de «L'Avenç», Jaime Brossa, entra en la nueva revista. Anselmo Lorenzo y Ricardo Mella publican en «Ciencia Social» sus elucubraciones; Mella inserta como folletín su traducción de «Die Weber», de Hauptmann. Pompeyo Gener ofrece para sus páginas unas cuartillas heréticas menospreciadoras del cristianismo y ensalzadoras del paganismo; Miguel de Unamuno (de «La España Moderna») escribe dos artículos en la publicación anarquista; otro trabajo inserto en ella lleva la firma de Pedro Dorado Montero. La cubierta de «Ciencia Social» se decora con pésima orla debida a la pluma del calígrafo Eudaldo Canibell, redactor que fué del pri-

RAMÓN CASAS — LOS PERIODISTAS INFORMANDO SOBRE LA EJECUCIÓN DE UN REO

mer «Avenç»; figuran en ella sendos cartelones con los nombres de Courbet, Proudhon, Darwin, Marx y Bakunín.

Jaime Brossa — alto y erguido, de luenga barba ensortijada, tez moreno-rojiza y brusco andar — lleva su ímpetu intelectual al estilo literario de sus afirmaciones cortantes. Dice, por ejemplo: «Cuando una juventud aprueba o sanciona todo cuanto ha hecho y sancionado la generación anterior, lleva en sí misma el germen de una generación muerta.» O bien: «El mayor ideal que actualmente pueden tener el poeta, el novelista y el dramaturgo es que al mismo tiempo que dejan fecundar la propia imaginación por el espectáculo de la vida, al estampar en la obra el timbre individual, véase en ella la

vaga y febricitante inquietud de una vida nueva, como consecuencia lógica e inmediata de haber tenido compendiosa y profunda conciencia de la realidad.» Y en breves frases: primera, «El pasado sólo debe servirnos de enseñanza para curar nuestros defectos»; segunda, «Si la evolución honda de las letras catalanas no la hacen los autores, deberán hacerla los críticos.» O a modo de apotegma del «supernacionalismo»: «La fuerza de la patria intelectual afloja las ataduras de la patria objetiva.»

De su paso de lo general a lo dialécticoconcreto, al ataque crítico personal, véanse las muestras elocuentes que siguen.

Sobre Pitarra:

«Federico Soler es la individualización más definitiva de la poesía mediocre accesible a la inteligencia más tosca. Es la muestra más grande de la facilidad incorrecta.»

Sobre el maestro Pedrell:

«Pedrell es un artista crítico, no un artista creador ni un crítico artista. Tiene un alma que siente el arte como cualquier aficionado inteligente y erudito; carece de inspiración, no puede producir; y cuando oficia de crítico no lo hace con arte ni con ingenio.»

Sobre Zorrilla y en elogio de los místicos:

«Zorrilla continúa la tradición que dejaron los poetas clásicos españoles que de la Naturaleza sólo sacaron una retórica fría y ampulosa, jamás belleza de plasticidad impecable. En la literatura clásica castellana quien desee sentir una emoción honda por medio del arte debe recurrir a los místicos.»

A veces se limita a la simple observación provocada por la lectura, por ejemplo al atestiguar: «En el fondo de las obras de Flaubert, Zola y los Goncourt no se ve la voluntad resultante del raciocinio sino la impulsión del instinto como regulador de las acciones humanas, acabándose en que la sociedad se mueve por un determinismo fatal».

No deja de ser curioso el desconocimiento de Pablo Verlaine entre muchos de los modernistas catalanes. Observa Luis Cabañas Guevara que jamás en su largo trato con Rusiñol le oyó mentar al poeta de «Sagesse»; no recordamos traducción alguna de sus poesías ni en «L'Avenç», ni en «Pèl & Ploma», ni en «Joventut». A propósito de su muerte es levemente citado por Rierola en su «Dietari», y en «Ciencia Social» por Jaime Brossa, quien, como ibseniano que es,

se estrella cuando dice del «pobre Lelián»: «Sus sentimientos como hombre y como poeta son incompletos, no ha cantado ningún ideal grande, no ha visto nada más allá del horizonte moral ordinario, y sus delicadezas y sus ternuras y sus melancolías han sido el acompañamiento de pequeñeces sentimentales, de *faits divers* aventureros y de pasiones fracasadas. Por último, fué un vencido; no hay heroísmo en su vida; y como coronación de su espíritu rastrero ahí está su conversión a un catolicismo sensual, propio de gente baja e inculta».

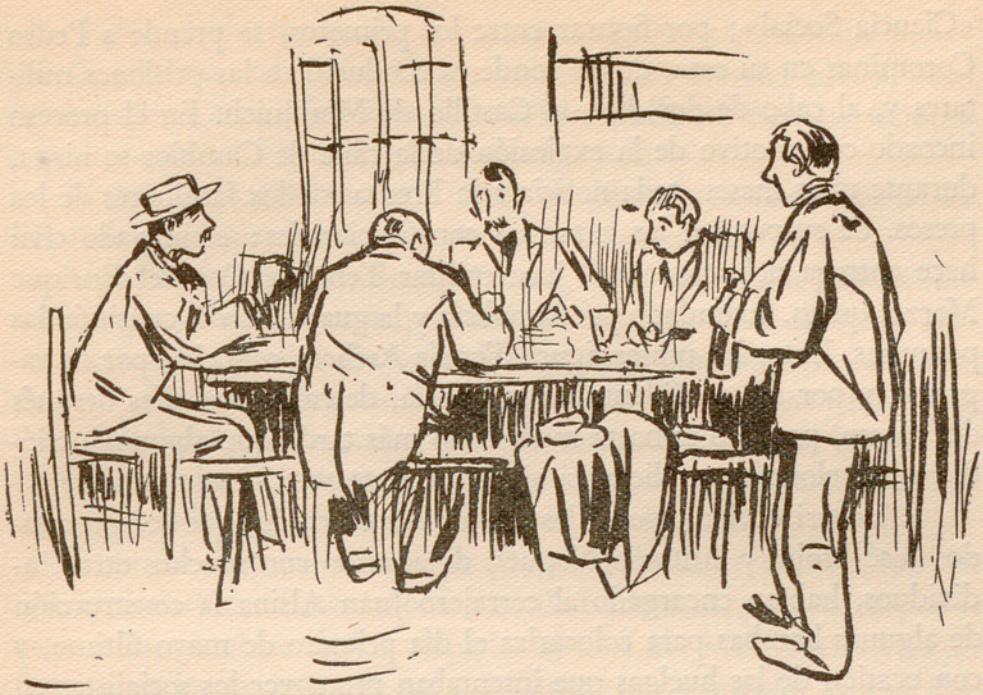
En el último número de «Ciencia Social», Brossa se las emprende contra Clavé y sus coros: «Clavé — dice — tuvo grande importancia bajo el múltiple aspecto de creación, educación y organización artísticas, pero ahora va resultando algo ridículo, como los milicianos y la *Colla de Sant Mus*. Para apoteosis sólo falta que un Chueca componga una ópera nacional sobre la base de las teorías estéticas de Pedrell y las martingalas y las croquetas de Bretón, donde los coros de Clavé, luciendo barretinas y cantando *Els néts dels Almogàvers,* despidan a infelices reservistas que se embarquen para ir a defender la integridad de la patria.»

Corominas, Brossa e Iglesias (a quien aludimos como principal figura de la quinta fiesta modernista suburense), y con el concurso de la joven actriz Elvira Fremont, organizan el «Teatre Independent», en cuya única sesión celebrada se representa «Espectres» de Ibsen, con Iglesias y Brossa como actores (Oswaldo Alving y el Pastor Mánders respectivamente) y con un abrasado discurso prologal de Pedro Corominas. La representación tiene lugar en el Teatro Olimpo y figuran en la concurrencia desde los hijos de don Eusebio Güell hasta los anarquistas de acción directa, como refiere (en «La mort d'En Tomàs Apòstol») Corominas. Éste ocupa lugar destacado en la propagación de las ideas ácratas en los locales obreros, particularmente en el Centro de Carreteros de la calle de Jupí, donde está contestando a las preguntas que le hacen los concurrentes cada noche hasta la madrugada. A su lado se hallaron otros intelectuales — estudiantes, ingenieros, médicos y artistas.

En 1896, el domingo siguiente al día de Corpus Christi — 7 de junio — por la tarde, sale la procesión de la iglesia de Santa María del Mar. En ella es pendonista el Capitán General Despujol, acom-

pañándole como cordonista el catedrático don Eduardo de Hinojosa, por ser Gobernador Civil de Barcelona, y don José María de Nadal y Vilardaga, alcalde de la ciudad. Ramón Casas, apostado ante su caballete, emprende la rápida captación de la abigarrada nota de color; confía que la lentitud en organizarse la salida podrá favorecer, si cabe, la acuidad de su mirada y la instantaneidad de su toque; va llenando la tela con la compacta multitud, con el abanderado que en espera del rítmico avance definitivo se mueve parcamente, con los chiquillos embobados en el tintilear de las llamitas, con la total albura — de alma y de indumento — de las niñas de la primera comunión, con los guardias cubiertos con casco de revuelto plumaje y montando en blancos caballos, con los dos erguidos faroles esquemáticos, uno a cada lado del portal gótico. Por la mañana de tal día un desconocido se ha personado en el domicilio particular del Alcalde, solicitando audiencia; no hallándole, repite la visita al mediodía, y, al serle dicho que vuelva por la noche, el desconocido responde: «Entonces será ya tarde». Don José María de Nadal no se intimida por ello.

De vuelta al templo la procesión, después de haber pasado la Custodia por la calle de Cambios Nuevos estalla en ésta, esquina a la de Arenas, un petardo que irradiando en sentido horizontal deja muertas a seis personas y heridas a cuarenta y dos. (Según Sempau, un petardo; no una bomba, como cree Rierola y refieren los periódicos.) Después de la reserva, con emoción sin par, las autoridades se dirigen al lugar del suceso, hallando por doquier charcos de sangre, vidrios rotos, sillas hechas pedazos; tropezando sus pies con heridos y muertos. Al día siguiente comenta, en su Dietario, Francisco Rierola: «Cuando Pallás lanzó la bomba a Martínez Campos, muchos se alegraron; cuando Salvador llenó de muertos el Liceo, muchos se consolaban sin esfuerzo viendo que las víctimas eran los ricos; ahora nadie se alegra ni se consuela porque a quien más se ha dañado es a los pobres». El escritor vicense medita psicológicamente acerca del lanzador del objeto mortífero: «¡Qué alma la del autor del crimen! Allí parado, esperando la hora, ante él chiquillos jugueteando, muchachas de ojos alegres, rostros sonrientes, todos con aire de fiesta; él allí mirándolo, con la bomba en los dedos, sabiendo que momentos después, por su voluntad, desaparecerá súbitamente la alegría, chorreará sangre, se apa-



RAMÓN CASAS — LOS PERIODISTAS INFORMANDO SOBRE LA EJECUCIÓN DE UN REO

garán las vidas, los gemidos y el llanto lo llenarán todo; y con tales pensamientos en su interior, mirando aquellos rostros desconocidos, que nada le habían hecho, volviéndolos a mirar, recordándole tal vez personas que le habían querido... y en un momento echar en medio el dolor y la muerte! No hay lobregueces comparables a la lobreguez de tal alma».

El jueves siguiente tiene lugar el entierro de las víctimas; de los siete coches fúnebres, dos de ellos son blancos: los de un niño y de una niña. Don Manuel Durán y Bas, en carta dirigida al «Diario de Barcelona», preconiza la única fórmula cristiana y ciudadana en momentos de tamaña gravedad: «Ahogar el mal con la abundancia del bien». Y añade con dolorida ironía Joaquín María de Nadal al transcribirla en sus «Cromos de la vida barcelonina»: «Indudablemente, por el hecho de ser la única sensata, resulta ser la única no escuchada».

Después de la explosión de la calle de Cambios Nuevos, son detenidos todos los anarquistas de dentro y de fuera Barcelona. El inspector Bel se dirige al Centro de Carreteros de la calle de Jupí y prende a cuantos allí se hallan; persíguese a los redactores y los cajistas de

«Ciencia Social»; por figurar entre los primeros, se prende a Pedro Corominas en su casa, desde donde es conducido a las prisiones militares y, al cabo de dos días, al Castillo de Montjuich. En el proceso incoado con motivo de la explosión de la calle de Cambios se niega, durante unos meses, toda noticia a la Prensa y a los familiares de los presos. Se suspenden las garantías constitucionales: el juzgado civil hace entrega del sumario al juez militar Teniente Coronel Enrique Marzo, quien, secundado por la policía y la guardia civil, continúa las pesquisas. Entre los presos figura Tomás Ascheri, conocido por su vagancia y por ser confidente de la policía, detenido tres días después del suceso, pero no es hasta medio año más tarde que algunos periódicos barceloneses publican la siguiente nota relacionada con él:

«Ascheri declaró, poco después de ser detenido, que los procesados José Molas y Antonio Nogués, de acuerdo con muchos otros individuos, habían encargado al cerrajero Juan Alsina la construcción de algunas bombas para colocarlas el día primero de mayo último, y con ocasión de las huelgas que intentaban promover los socialistas en varios puntos de esta capital.

»Como ni los republicanos ni los socialistas pensaron hacer nada en dicho día, se guardaron los tres explosivos que les entregó Alsina para otro momento, acordándose, en una sesión secreta celebrada en el Centro de Carreteros de la calle de Jupí el 26 ó 27 de abril, que la comisión nombrada para que los guardara los emplease como mejor le pareciese.

»Las dos bombas Orsini intentaron lanzarlas Nogués y Molas el día 4 de junio al salir la procesión del Corpus de la catedral; pero no habiendo tenido valor para ello, las depositaron en un montón de escombros de la calle de Fivaller.

»Dichos explosivos fueron encontrados la misma noche por un basurero, incautándose de ellos el juzgado.

»Al día siguiente, o sea el viernes 5 de junio, Ascheri, que estaba en connivencia con Nogués y Molas, burlóse de la falta de valor de sus colegas, diciéndoles que si le daban una bomba, él, *con menos preámbulos, haría más ruido*. Puestos de acuerdo los tres, se le entregó el domingo, 7, un explosivo cargado con dinamita, con chimeneas y provisto de mecha.

»Ascheri, envolviéndolo en un papel, dirigióse al Teatro Gran-

vía, donde debía encontrar a Francisco Callís (otro de los procesados), pero no habiendo comparecido éste, se marchó solo al sitio donde habían acordado colocar la bomba (calle de Arenas, esquina a la de Cambios Nuevos) que hizo explosión.»

El grado de justicia del Proceso de Montjuich deriva de si es real o fantasioso el contenido de la nota anterior.

Uno de los más conspicuos anarquistas del sector intelectual —bien que de su contundente acción hablaremos más tarde—, Ramón Sempau, y con él todos los ácratas, afirman que Ascheri hizo sus declaraciones atontado y extenuado por los tormentos que se le infligieron, y aunque después se ratificara en ellas, los demás condenados con él insisten en declarar que son inocentes de los actos relacionados con la materialidad de la explosión.

Entre las imputaciones figura la de haberse recaudado fondos para explosivos en el mentado Centro de Carreteros, y en este aspecto únese a los nombres de los culpados el de Luis Mas. Como concurrente y conferenciante que fué del Centro toma singular relieve Pedro Corominas, y mientras los otros procesados apenas tienen testigos de descargo, Corominas, sea por su profesión de abogado, sea por su actitud de luchador y de propagandista mesiánico, primeramente dentro el republicanismo de Salmerón y después dentro el anarquismo, se lleva cuando menos la curiosidad, pero incluso la relativa simpatía en sectores alejados de su posición ideológica. Declaran a favor suyo sus amigos David Ferrer, Amadeo Hurtado y Dr. Eduardo Fontseré, quienes afirman que el procesado en sus años estudiantiles fué republicano centralista, que dejó el partido para dedicarse a estudios sociológicos y que iba al Centro de Carreteros para dar conferencias y conocer la manera de pensar de los asistentes como elemento informativo. El capitán Francisco Ricart y Gualdo, su defensor, concluye que Corominas «no es autor del delito ni por cooperación ni por inducción».

He ahí lo que dice Massó y Torrents (en la *plaquette* «Cinquanta anys de vida literària») en relación con el proceso: «Cuando me informé de la prisión de Pedro Corominas y muchos otros que padecían por motivos igualmente injustificados iniciamos [los de «L'Avenç»] desde dos días después cerca del Gobernador señor Hinojosa las gestiones encaminadas a enderezar el imperio de la justicia. Queriendo

el Gobierno desentenderse de aquel asunto cargándolo todo sobre la autoridad militar, las gestiones fueron largas y difíciles. Por fin, el Gobernador obtuvo que el Gobierno le encargara una información sobre lo que hacía la autoridad militar en Barcelona. El señor Hinojosa me informaba de sus gestiones y se informaba de las nuestras, y a veces, cuando recibía noticias, me hacía levantar a altas horas de la noche. Por último quiso tener una entrevista en mi casa con alguno de los amigos de Corominas, que resultó ser Hurtado, que tuvo un día feliz pleiteando a favor de todos los presos. De la información que el Gobernador, bien documentado, escribió, provino que se deshiciera toda la combinación Despujol-Marzo, etc., y una gran parte de los procesados fueron a la calle. En «L'Avenç» recibimos escritos que firmaban todos los presos y las familias de alguno de ellos, los cuales, sabiendo mi influencia, venían a verme».

El fiscal pide la pena de muerte para los veintiocho procesados tenidos como autores del crimen, y la pena de cadena perpetua para los cincuenta y nueve considerados como cómplices, pero la sentencia del Consejo de Guerra fué distinta a la petición fiscal, así como el dictamen del auditor disintió de una y otra. Se reducen a ocho los condenados a muerte; a Pedro Corominas se le condena a ocho meses y un día de prisión. Remuévese la opinión internacional: se celebran mítines en Madrid, se insertan artículos de Rochefort y de Clemenceau en la Prensa diaria de París, se publica un número único de «L'Incorruptible» con textos de Carlos Malato, Eliseo Reclus, Kropotkin, Adolfo Retté (anarquista entonces; antes de su conversión), Luisa Michel, Luciano Descaves, Lorenzo Portet, Tarrida del Mármol, uno que firma Bernat Metge (posiblemente catalán que en París aviva el fuego), etc.; se organizan manifestaciones en Londres, en Marsella, en Buenos Aires, en La Haya, pidiendo se abra una información para averiguar si son exactas las denuncias hechas por los presos en el Castillo de Montjuich respecto a haber sido objeto de tormentos. Disentimientos entre el auditor y el Capitán General de Cataluña con la sentencia dictada por el Consejo de Guerra motivan la revisión del proceso de la calle de Cambios, en Madrid, ante el Supremo de Guerra y Marina. El alto tribunal, en su inapelable fallo, condena a muerte a Tomás Ascheri, Antonio Nogués, Juan Alsina, José Molas y Luis Mas; a veinte años de cadena temporal y

accesorios, a diez procesados; a diez y ocho años de cadena temporal y accesorios a tres procesados; y a diez años de presidio mayor a siete procesados. Se absuelve a Corominas y a sesenta y dos más, dejándoles a su libre elección el punto de destierro. En 4 de mayo de 1897 son fusilados los cinco condenados a muerte; en cinco de junio del propio año, Pedro Corominas sale del castillo de Montjuich y se dirige a Hendaya con su madre.

En 8 de agosto de 1897, el anarquista Angiolillo, compañero que había sido de los tipógrafos de «L'Avenç» (como dijimos), asesina villanamente, en el Balneario de Santa Águeda (Guipúzcoa), al Presidente del Consejo de Ministros, don Antonio Cánovas del Castillo.

Entre los presos gubernativos trasladados a la frontera a raíz de la sentencia por la explosión de la calle de Cambios figura uno llamado José Gana, quien con su carta en que cuenta los tormentos que le infligieron en Montjuich, documenta un artículo de Mme. Séverine. En Londres, Gana es reconocido por médicos ingleses, y en Barcelona, a su vuelta, lo es nuevamente por dos catedráticos de la Facultad de Medicina; son éstos: el Dr. don Ignacio Valentí Vivó (que había colaborado en «L'Avenç») y el Dr. don Juan Giné y Partagás, calificado en esta forma por un semanario republicano:

... eminència frenopàtica,
higienista de talent
i defensor conseqüent
de la idea democràtica.

No importa, no obstante, la parcialidad ideológica que pudo determinar la designación. Hemos leído el dictamen; sus opiniones, por la categoría simplemente científica de los dictaminadores, no podemos — de ningún modo — considerarlas parciales; coordina tal dictamen con los datos propalados por Pedro Corominas y Ramón Sempau.

En resumen: Que en Montjuich hubo tormentos; que no aparece clara la culpabilidad material de los ajusticiados; que un gran sector del pueblo olvidóse de las víctimas y de sus familiares y derramó toda la ternura sobre los criminales ciertos o inciertos; que las

fallas que en el proceso pudo haber son las congénitas del liberalismo político, que no persigue las ideas y cree poder mover a la abstención de los actos punibles castigando a los autores materiales de éstos. El fragmento de las memorias de Massó y Torrents que hemos transcrito manifiesta que en Barcelona se perfilaron dos opiniones: una con tendencia al castigo o, mejor dicho, al escarmiento (representada por la Autoridad Militar); la otra con tendencia a la disculpa (representada por el Gobernador Civil). Se cuenta en «Un señor de Barcelona», por José Pla, que la conmutación de la pena de Pedro Corominas por su destierro es debida a una visita que Pi y Margall hizo al General Martínez Campos y a la petición de éste a la Reina Regente.

En el mismo año 1897, en 20 de junio, Portas, jefe de la policía judicial, se incauta de dos bombas cerca de la ciudad; un guardia municipal recoge otra junto al apeadero del tranvía de vapor de Badalona; en 4 de septiembre, el intelectual anarquista Ramón Sempau, en la Plaza de Cataluña, hiere a Portas y al inspector Teixidó; a los pocos días, consejo sumarísimo para ver y fallar la causa instruída contra Ramón Sempau; Carlos Malato reside unas semanas clandestinamente en Barcelona recogiendo los ecos del proceso de Montjuich, procurando mover la opinión a favor de Sempau y planeando la evasión de éste de la prisión de la calle de Amalia; el 7 de noviembre sale para Madrid el Juez instructor con los autos del procesado Sempau para entregarlos al Consejo de Guerra y Marina; el 15 del mismo mes, el consejo se reúne para ver la causa incoada con motivo de haber sido publicadas unas proclamas antimilitaristas; Sempau ha intervenido también en estas proclamas; Jaime Brossa, comprometido en su redacción y reparto, emigra a París; él había dicho: «El destino del hombre es vivir y morir por lo que se quiere y se odia». En 29 del mismo noviembre es comunicada la sentencia del Consejo de Guerra a los procesados por la publicación de las proclamas: la pena impuesta a Sempau, así como a Pablo Bo, es de seis años de presidio; a los demás procesados se les imponen penas inferiores; uno de ellos — Bas — es absuelto.

Revive el movimiento protestatario en 1898. En 13 de febrero, en Barcelona, ocho mil manifestantes (pertenecientes a corporaciones

revolucionarias, masónicas, espiritistas y republicanas, según leemos en la Prensa de la época) entregan un mensaje al Alcalde contra los tormentos de Montjuich; en 4 de marzo, nuevas manifestaciones de protesta en todas las capitales de España; a fines de septiembre vuelve de Francia Pedro Corominas y lee a sus amistades, en el entresuelo de «L'Avenç», su libro «Les presons imaginàries». En 10 de octubre: juicio a cargo de jurados contra Ramón Sempau por asesinato frustrado de los agentes Portas y Teixidó; el día siguiente, fallo de inculpabilidad; en 15 de diciembre, revisión de la causa contra Sempau, quien es condenado a dos meses y un día de arresto mayor.

En 1899: el 2 de febrero se hace público el indulto de los condenados por la impresión y reparto, en 1897, de hojas antimilitaristas; en 2 de julio, mitin revisionista del proceso de Montjuich, en el cual perora, ya, Lerroux.

Jaime Brossa, en enero de 1900, publica su obra teatral «Els sepulcres blancs». En la crítica que sobre ella inserta Ramón-Domingo Perés en «el tercer Avenç» (es decir, en la revista «Catalonia»), Brossa es considerado como un ibseniano hasta la medula.

Pedro Corominas, después de un destierro de seis meses en Francia, al regresar a España reside una temporada en el Ampurdán (en Llers, en Biure y en Torroella de Fluviá) y cuatro años en Madrid. Regresa definitivamente a Barcelona en 1903, cuando el Proceso de Montjuich y todas sus inmediatas consecuencias han terminado, cuando las múltiples vicisitudes de aquel proceso han sido descritas por Sempau, cuando ha tenido lugar ya el último episodio del anarquismo barcelonés, es decir, la huelga general de 1902, por solidaridad con los metalúrgicos a sus seis meses de paro — comentada pictóricamente en «La carga» de Ramón Casas —; cuando Barcelona y Cataluña son feudo de Lerroux y éste, en aplomada pose de «redentor del pueblo», ocúpase en distribuir vino a sus correligionarios en la Merienda Republicana del Coll.

Capítulo VI

PRIMER INTERMEDIO MUSICAL

Varias efemérides se señalan en Barcelona en la postrera década del siglo XIX: la fundación del «Orfeó Català» en 1891, la fundación de la «Sociedad Catalana de Conciertos» en 1893, la fundación de la sociedad coral «Catalunya Nova» en 1895; la fundación de la «Institució Catalana de Música» en 1896, además de varias series de conciertos dirigidos por el maestro Nicolau y de la actuación de la «Sociedad Filarmónica», conexa con la «Academia Crikboom», así como la constitución, después del derribo del Teatro Lírico, de la «Sociedad Barcelonesa de Conciertos», además de las campañas de la «Asociación Musical de Barcelona».

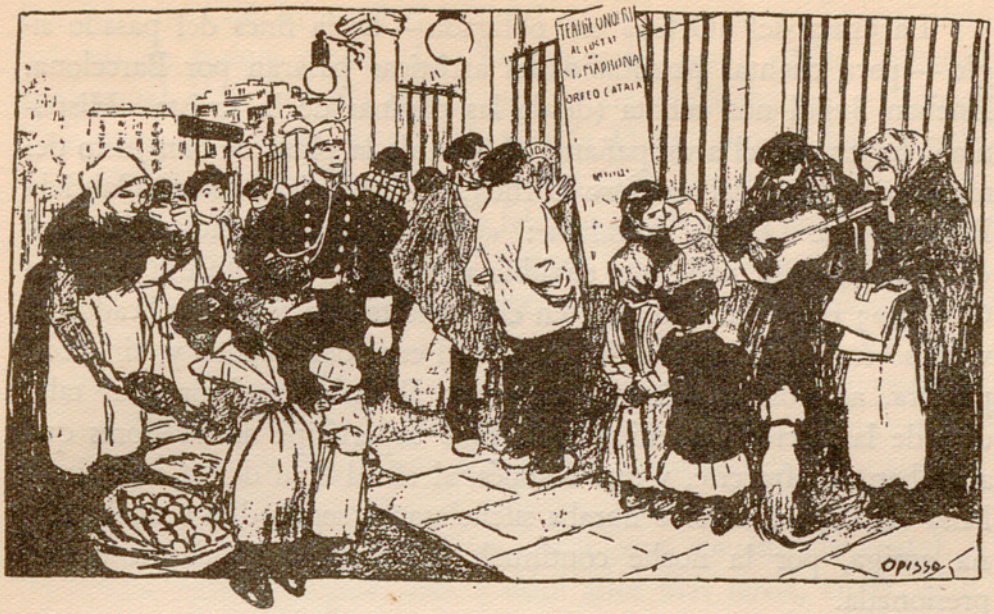
En el Café Pelayo — memorable en la historia del catalanismo — celebrábanse en 1891 conciertos de cuarteto, cuyo joven pianista se llamaba Luis Millet. Concurría a la tarima de tales conciertos otro músico amigo, joven también, de pelo negro e hirsuto, de mirada firme, y en cuyo cuerpo endeble ni los brazos ni las piernas podían moverse con natural desembarazo; su nombre era Amadeo Vives. Reuníanse media docena de músicos en una mesa de café aneja a la tarima; en los descansos, los jóvenes Millet y Vives charlaban con ellos. En esa reunión de amigos músicos planeóse fundar un coro que interpretara el tesoro popular de nuestras canciones y que diera a conocer obras maestras — de todos los tiempos — de música vocal. Las reuniones celebradas para la organización concreta de la empresa tuvieron lugar en septiembre, y el 17 de octubre próximo siguiente fué aprobado ya el Reglamento para «crear y conservar un orfeón bien

instruído en el arte musical a fin de que cante perfectamente toda clase de composiciones corales»: el «Orfeó Català». Con los mentados dos jóvenes músicos Luis Millet y Amadeo Vives cooperaron a su dirección Jacinto Tort y José-María Comella. El «Orfeó» presentóse públicamente el día 5 de abril de 1892, en la Sala Bernareggi de la calle de Poniente; en 31 de julio del mismo año esta masa coral, entonces compuesta de treinta coristas, dió una audición de canciones populares catalanas en el Palacio de Ciencias; en octubre de 1892, en los conciertos dirigidos por el maestro Nicolau en el Teatro Lírico, el Orfeó tomó parte en «La Consagración del Graal» de Wagner y en la «Marcha fúnebre» de Berlioz. A comienzos de 1893 el número de sus coristas había ascendido a cincuenta; al ser fundada fué acogida la nueva institución en el «Foment Catalanista»; antes de terminar el año 1892, establecióse ya en local *ad hoc,* en la calle de Cambios Nuevos; en 1894, trasladóse a la calle de Dufort.

A comienzos de 1895 aparecía el «Orfeó» en el Ateneo Barcelonés en memorable concierto que le valió una ovación delirante; figuraba en el programa «Pàtria Nova» de Grieg. Por la tarde del Viernes Santo, en la iglesia de San Pedro de las Puellas, dió la novel masa coral su primera muestra de música polifónica con el «Benedictus» de Palestrina. Aumentaron todavía los entusiasmos musicales del «Orfeó Català» con los conciertos dados en tal año 1895, en el Teatro Lírico, por la Capilla Nacional Rusa, dirigida por el maestro Slawiansky, que ejecutó por primera vez en Barcelona «Los remeros del Volga», y que correspondió a la simpatía de los catalanes con la intercalación en el programa de algunas de nuestras canciones populares («El mestre», «Sant Ramón», «La pastoreta»). Ello impresionó hondamente a Maragall, y de ahí aquellas sus emotivas estrofas:

«La Mare de Déu — un roser plantava»,
la immòbil donzella — cantava encisada,
els ulls admirats — del propi miracle,
en llavis eslaus — la mel catalana.

El arte de los cantores rusos espoleó grandemente la perfección artística de nuestra entidad musical; fué organizada en ella la sección



EL CONCERT DE L'«ORFEÓ»

—Mira si en són de clericals, aquesta gent, que no poguent cantar a Santa Madrona, canten al costat.

RICARDO OPISSO — DIBUJO

de niños dirigida por el maestro Juan Salvat. Fué encargada la *senyera* al fastuoso decorativismo que distinguió al arquitecto Antonio-María Gallisá; aquélla fué bendecida en Montserrat ante Millet y sus orfeonistas. Celebráronse seguidamente conciertos de la ya benemérita masa coral en Tarrasa, Sabadell y Masnou.

El año 1896 fué memorable en la historia del «Orfeó». Nuevamente en Montserrat, estrenóse en el Monasterio la gran misa de Victoria «O quam gloriosum». En 1897 el número de coristas había ascendido al centenar; trasladóse su sede a la Casa Moxó en la plaza de San Justo; en el mes de abril, triunfo manifiesto en los conciertos del Teatro Lírico; con elementos del «Orfeó» bajo la dirección de Millet fué constituída la capilla de música de San Felipe Neri. En Sabadell fué interpretada por primera vez la «Misa del Papa Marcelo» de Palestrina. Tomó parte nuestra institución en el concurso de orfeones que se celebró en Niza, donde la *senyera* bienquista fué laureada con el primer premio. A la vuelta de Niza, apoteósico recibimiento en nuestra ciudad.

La visita del «Orfeó» era obligada — hacia fines del pasado siglo — para cuantas personalidades artísticas pasaran por Barcelona. Esteban Suñol nos cuenta (desde las páginas de la revista «Hispania») haber sido el acompañante al local de la plaza de San Justo del maestro Strauss, del maestro D'Indy, de la actriz francesa Gabriela Réjane; que D'Indy declaraba: «en cuanto a calidad artística el «Orfeó» no tiene nada que envidiar a la «Schola Cantorum de Saint Gervais»; que Mme. Réjane, en el concierto que le fué dedicado, levantóse emocionada después de oír «El cant dels ocells» y, sin decir palabra, acercóse a doña Emerenciana Wehrle (profesora por tales días de la sección femenina) y la hizo copartícipe de las flores que acababan de ofrecerle, y que después, al oír el final del «Credo de la Misa del Papa Marcelo» lloraba silenciosa, y, según dijo a una persona amiga, por la noche continuaba sintiéndose hondamente impresionada.

Al terminar el siglo, la masa coral dirigida por el maestro Millet estaba compuesta de cincuenta voces femeninas, cincuenta voces infantiles y cien voces de varón. Había dado numerosos conciertos importantes en Barcelona; interpretaba con justeza y amor cantos populares catalanes, música polifónica — sagrada y profana —, obras de músicos modernos de todos los pueblos, a veces embebidas de ternura (como «La Verge bressant», de César Franck, y la «Pregària a la Verge del Remei», de Millet), en otras ocasiones resplandecientes de unción (como las de Victoria y de Palestrina); en ciertos casos caracterizadas por el complicado ajuste (como acontece, por ejemplo, en «Aucellada», de Jannequin).

El banquero barcelonés Evaristo Arnús adquirió los jardines de los Campos Elíseos, en la calle de Mallorca, y allí edificó, bajo la dirección artística del escenógrafo Soler y Rovirosa, un teatro conocido primeramente por Sala Beethoven y después por Teatro Lírico. Por su escenario — desde la inauguración en 1881 hasta la función de clausura, el 31 de octubre de 1900 (seguida de la demolición inmediata del edificio) — pasaron destacadas personalidades del teatro y de la música. Actuaron allí, dentro el arte declamatorio: en 1882, Sara Bernhardt, en 1883 María Favard, en 1884 Celina Chaumont, en 1885 Ana Judic, en 1889 el actor Novelli, en 1893 Sara Bernhardt nuevamente... Fué en el Lírico donde celebró sus sesiones la Sociedad

Catalana de Conciertos, derivada del entusiasmo de un grupo filarmónico de treinta socios, del cual formaba parte algún elemento profesional (por ejemplo Granados) y que celebraba sus reuniones de música de *camera* en casa de García Faria, uno de los filarmónicos. Maragall (también del grupo), en carta a su entrañable amigo Antonio Roura, fechada en 18 de febrero de 1890, alude al concierto inicial: «Anteayer tuvo lugar el primer concierto y me dió tal placer que me parecía haber sido la primera vez que oía música. Para evitar discusiones acordóse que sólo se tocarían piezas de los indiscutibles Mozart, Beethoven, Haydn y Bach.» A Mozart lo pone en primer término Maragall; dice de él que con su arte, «ligero como un hada», «nos consuela con sus caricias tiernas y largas, y con sus besos que apaciguan», y que la música mozartiana le evoca «tiernos niños juguetones, rubias cabecitas, chillidos y sonrisas de cristal...» El propio Juan Maragall, diez o doce años más tarde, en la Wagneriana no hallaría mejor tema de que discursear a sus socios que del «drama musical de Mozart». Veneración y afecto hacia el autor de «La flauta mágica» debió sentirlos desde muy joven.

Uno de los más entusiastas de las selectas empresas musicales fué Alejandro Cortada, quien formó parte también del mentado grupo de lo treinta y acerca de cuya labor periodística ya nos hemos ocupado al comentar los colaboradores de «L'Avenç». Abogó Cortada por la constitución de una entidad organizadora de importantes y selectos conciertos, un organismo que pudiera ser en la música instrumental algo paralelo a lo que en lo íntimo iba resultando la «sociedad de los treinta».

La primera serie de conciertos de la Catalana celebróse en la primavera de 1892. En el primero de ellos figuraban en el programa obras de Mendelssohn, de Grieg, una escena sinfónica de Pedrell y — en primera audición — la «Consagración del Graal», de Wagner; en el segundo concierto fué interpretada la «Pastoral» de Beethoven; en el tercero, «Marina», de García Robles, y una «Danza noruega», de Grieg; en el cuarto, «Égloga», de Millet, y «La Damnación de Faust», de Berlioz; y en el quinto una «Danza española», de Granados.

Millet y Granados alcanzaron, pues, los honores de la interpretación en la primera serie de conciertos de la Sociedad Catalana.

A la obra capital del maestro Millet, el «Orfeó» — en sus primeros años —, nos hemos referido ya, mas digamos también que la labor creadora personal suya, sus composiciones originales, sus harmonizaciones, sus «Cants espirituals», rebosan de musicalidad exquisita, de ternura por lo general; revelan la doble virtud artística encarnada en la personalidad humana del autor: emoción ante el tesoro de lo popular y emoción ante el sentido religioso.

Granados, bien distinto de Millet, destacó como compositor y como pianista. Discípulo de Juan Bautista Pujol — como antes Vidiella; como Malats, por igual época que Granados, lo fué —, habiendo cursado la armonía bajo la dirección del maestro Pedrell, amplió sus estudios en París, a donde trasladóse en 1887; volvió a Barcelona a mediados del ochenta y nueve; el 20 de abril de 1890 es la fecha de su primer concierto, también en el Lírico, donde después, en abril de 1892, la Sociedad Catalana dió a conocer una obra suya, la «Danza española», a que nos hemos referido. Romántico, conmovido y sollozante ante los amores de Tristán e Isolda descritos por Wagner, mórbido por lo general y enérgico también cuando precise, amigo del sensitivo paisajista Joaquín Vancells (a quien dedicará la tercera «Danza»), camarada juvenil del catador de toda nueva música — del apóstol de Debussy entre nosotros — Ricardo Viñes, modulador del españolismo goyesco con el tesoro de su formación y de sus dotes, Enrique Granados, por lo que tiene de vital y por lo que pueda tener de decorativo, cabe doblemente, dentro el modernismo de Cataluña. Uno de sus biógrafos, Enrique Collet, opina que tanto su juvenil «Añoranza», como sus «Tonadillas», como sus «Canciones amatorias», como incluso su ópera «María del Carmen», «exhalan junto a un innegable *odor di musica,* el perfume penetrante de los cirios y el incienso que ardían junto al féretro de Ofelia».

La Sociedad Catalana de Conciertos desarrolló con brillantez sus ambiciosos planes: En la primavera de 1893 estrenó la obertura de «Los Maestros Cantores», figurando además Wagner en los programas con el preludio de «Tristán» y la «Cabalgata de las Walkirias»; interpretó a Berlioz, dió a conocer la «Danza de los gnomos de *L'Atlàntida*», de Morera. En el otoño de 1893, nueva serie con los «Murmullos de la Selva» y fragmentos del «Sigfrido»,

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPANICO

de Wagner, con «Der Freischütz», de Weber, con los «Juegos infantiles», de Bizet; con Berlioz nuevamente, y actuando en tales conciertos, en el piano, Albéniz.

Otro nombre se nos presenta aquí, el del celebrado pianista y compositor Isaac Albéniz, de quien, catalán de Camprodón, podemos decir que, por sus incesantes viajes, vivió corrientemente lejos de Barcelona. Relacionémoslo con los modernistas, si no por su obra, por su persona. Según cuenta Luis Cabañas Guevara, Albéniz — en las temporadas o en las horas que pasara en nuestra urbe — era uno de los contertulios de la hostería de Els Quatre Gats, y a menudo, acompañante — en su teclear maravilloso — del «Ball del Tururut» que bailaban los títeres, como después fué compañero de quienes en el Continental se reunían alrededor de Utrillo.

En la primavera de 1895, la Sociedad Catalana organizó varios conciertos históricos; Barcelona pudo hospedar por vez primera al maestro Vicente d'Indy; Crickboom, Angenot, Miry y Gillet interpretaron los cinco últimos cuartetos de Beethoven; Granados, la parte de piano de la sinfonía de D'Indy, dirigida por el maestro Juan Bautista Pellicer; figuraron en los programas desde Bach, Rameau y Mozart hasta César Franck, Fauré, Chausson, D'Indy, Bordes y Chabrier. En el otoño del mismo año 1895, nueva serie de conciertos de la Catalana: con sendos cuartetos de Fauré, Debussy y D'Indy, con el quinteto de César Franck y con el concierto de Chausson, aprovechando como ejecutantes elementos del cuarteto Crickboom. Chausson, con su barbilla, con su mirada de ensueño, tal como lo vemos en el retrato que de él hizo Carrière, estuvo por entonces en Barcelona y en Sitges.

En 1896, otras dos series de conciertos; figuraron en los programas de la serie otoñal: obras de Beethoven y de Wagner, y dirigida por Chausson, la sinfonía en *si bemol* de este discípulo de Franck. Finalmente, en la primavera de 1897 tuvo lugar la última serie de conciertos, con una sesión clausural dedicada a la música religiosa. En junio de 1897 disolvióse la Sociedad Catalana de Conciertos, mas ya había realizado trascendental campaña: intensificar el wagnerismo, preparando con ello un clima apto a la eclosión de la Wagneriana y dar a conocer los grandes músicos franceses desde César Franck, siendo éste particularmente homenajeado.

La fundación de la Wagneriana tuvo lugar en 1901 y de ella y de su desarrollo nos ocuparemos más tarde, puesto que entra ya en el presente siglo; vayan aquí unas pocas palabras sobre el organista de Santa Clotilde — figura amada de los modernistas (y a la cual, en etapas posteriores de la historia de la música, corrientemente se ha seguido admirando) — y sobre los contactos y diferencias entre su arte y el de su discípulo D'Indy, que vino a Barcelona en 1895, que a nuestra ciudad volvió en 1898, que fué retratado por Casas, que publicó en «Pèl & Ploma» su comentario acerca del «Tratado de Armonía» del maestro Morera. El tema de referencia apareció estudiado en el semanario «Barcelona Cómica», en su número correspondiente al 24 de abril de 1897, en el artículo «César Franck y Vincent d'Indy», que lleva la firma de Alejandro Cortada. He ahí un fragmento: «Por más que D'Indy ha sido discípulo, y discípulo predilecto, de Franck, muy poco se puede vislumbrar al maestro oyendo la música del discípulo. Los temperamentos de ambos músicos son completamente distintos. Basta fijarse un poco en las dos fisonomías para comprender las diferencias de carácter que les separa; todo lo que D'Indy tiene de nervioso, de inquieto, de luchador, César Franck lo tiene de apacible, seguro y reposado; por esto, así como la música del primero es excesivamente trabajada y atormentada, llena de colores intensos y bruscas transiciones, la del segundo es clara, de formas más sencillas, de líneas bien definidas y de entonaciones muy bien armonizadas. Las melódicas frases fundamentales de las composiciones de D'Indy son, por lo general, cortas como las de Wagner y fáciles, por lo tanto, para una transformación continua, mientras que las de Franck son amplias y traen en ellas mismas su esencia absoluta, de modo que todo lo más pueden ser variadas de aspecto, pero no de fondo. Si hoy día hay un artista de otro arte que se pueda comparar a Franck, para mí es Puvis de Chavannes; como éste, César Franck puede darnos la alegría y la tranquilidad de hacernos entrever un mundo sobrenatural de seres sobrehumanos y de ideas extrarreales, todo viviendo de una armonía perfecta, casi celeste. Además, los dos encierran, en formas sencillas, ideas o pensamientos altamente simbólicos sintetizados con una gran sobriedad; de modo que en la interpretación de las obras de Franck se exige, para presentarla clara,

una comprensión intelectual más bien que musical de los motivos e ideas que encierran, al mismo tiempo que una distinción perfecta de unas frases con otras.»

Con Millet, con Granados, con Albéniz, deberíamos recordar acaso a Nicolau, sereno y probo maestro compositor, constante y esforzado director de conciertos. Mayor de nueve años que Millet y que Granados, pero sólo de dos años más que Isaac Albéniz, desde 1886 que comenzó con sus conciertos en el Lírico, en este mismo teatro, en el Liceo, en el Palacio de Bellas Artes cuando las exposiciones artísticas de Primavera, allí donde fuera, dentro la Sociedad Catalana mientras duró, y después bajo el nombre, ya popular en Barcelona, de Conciertos Nicolau, la labor filarmónica y educativa del maestro es digna de ser recordada con todos los honores.

El carácter inconformista de otro de los músicos catalanes que por los días a que nos vamos refiriendo tuvo alto prestigio, Enrique Morera, volcó su maledicencia sobre Nicolau; Llongueras nos lo cuenta en el librito de sus más antiguos recuerdos musicales. Morera, a decir verdad, siempre, todos los días, al levantarse, ya se había metido a alguien en la cabeza para que fuera víctima de sus improperios, pero ello no quita ni un ápice a la simpatía hacia el conjunto de la obra de este compositor, varia, rica, fusión del wagnerismo ambiente con nuestro maravilloso tesoro musical popular —que, con intenso ímpetu, sagazmente armonizaba—, con algo también de indígena americano que de sus tiempos pamperos debió haber retenido, con mucho de personal, y —en «Tassarba», en que glosó musicalmente el vivir gitano del libreto de Julio Vallmitjana— con ritmos y compases flamenquenizantes. Dudamos que en su juventud de «La Fada» y de las harmonizaciones férvidas de canciones populares que editábale «L'Avenç», en esa época suya de modernismo y de catalanismo, Morera hubiese echado mano del tema de la gitanería. Él hubo sido el fundador y director de un coro, «Catalunya Nova», de igual carácter democrático que los coros de Clavé. Morera, como Clavé, quizá fuera creyente de la «religión de la música». Rusiñol lo retrató entre sus obreros que, sin nociones de solfeo, entonaban «Barquejant», de Mendelssohn, o «La vetlla dels conjurats», de Schumann; el cuadro de Rusiñol está en el salón de fiestas del Cau Ferrat.

Fundada en 1895, como dijimos, la institución musical dirigida por Morera, dió su primer concierto en 22 de marzo de 1896; éste y los siguientes del Teatro Eldorado fueron únicamente vocales; en otros, dados en el Lírico, alternóse la parte vocal con la parte instrumental; se estaba en pleno apogeo de la institución al empezar el año 1897, cuando diera ésa un nuevo concierto en el Ateneo Barcelonés; demuéstralo lo que acerca de ella escribe en el semanario «Barcelona Cómica», en 30 de enero, Luis Ruiz de Velasco: «Lo que Morera ha conseguido es realmente maravilloso. Escuchando los cantos de *Catalunya Nova,* la sociedad coral de que es creador y director, se comprende que la voz humana es maravilloso instrumento musical. Pero hace falta manejarlo con ciencia y con arte. Y esa ciencia, ese arte, Morera los posee en grado sumo. Si esta verdad necesitara confirmación, hubiérala tenido la noche del sábado en los salones del Ateneo. ¡Qué impresión más profunda deja aquel canto de *Sant Ramon,* sencillo en el primitivo diseño de su melodía, pero grande en su sencillez, armonizadas las voces con la majestad y sonoridad de una orquesta! ¡Qué sentido, qué melancólico aquel *Plany,* que gime la voz de un niño y repiten con acongojados clamores las voces robustas de los hombres! ¡Qué perfecta interpretación de las obras clásicas!»

El local donde «Catalunya Nova» ensayara sus conciertos debió de ser siempre modestísimo: primeramente domiciliióse en la calle de Roig, 11, principal; después trasladóse a la calle de Amalia, 38, primero. De esta segunda sede ya sea acaso la descripción de tipo simbolista que Doys transcribe, en 11 de enero de 1897, en sus «Chirigotas»: «Es un recinto escueto: fórmanlo cuatro paredes blancas, desnudas e inmóviles como llamas asfixiantes de fuego sagrado. (Las mansiones del arte son sencillas.) En el fondo se divisa el piano negro con las teclas blancas, destacándose y como sonriendo, y detrás de él la pared blanca, dolorosamente blanca, como si padeciera de la blancura implacable. Alrededor vibra un mortecino centelleo amarillo de rayo de luz, y junto a las paredes, un grupo de oficiantes, de confusas cabezas aureoladas, agitándose, los ojos al cielo y cantando... una canción triste, otra alegre, otra... Pero de pie, delante del piano negro, se mantiene un hombre, de estatura alta, de majestad varonil, con luengos cabellos de un oro muy amarillo,

A. DE RIQUER — EX LIBRIS

RAMON CASAS — CARTEL DE «PÈL & PLOMA»

RAMÓN CASAS — INVIERNO EN PARÍS

JOAQUÍN VANCELLS — PAISAJE

de americana también amarilla: en todo domina la nota de oro amarillo como un símbolo de la Belleza; sí: la Belleza palpita allí, silenciosa, y penetra voluptuosamente en el alma.»

El humilde periodiquillo-programa, de título también «Catalunya Nova», es documento precioso para compulsar el amor a la música y el embeleso patriótico del maestro Morera. De esto último, remachóse el clavo en el Concierto Pujal (10 de mayo de 1899). Situémonos: don Manuel Durán y Bas desempeñaba el Ministerio de Gracia y Justicia; acaso el doctor Robert aun no había dimitido de la Alcaldía de Barcelona. La zancadilla arremete. El violoncelista Juan Pujal, tardíamente emprendedor de sus estudios, pero volviendo triunfante de París, donde había dado ya varios conciertos en la Sala Pleyel, viene dispuesto a ser presentado ante nuestro público. Colaborará con él una orquesta dirigida por el maestro Morera, que habiendo armonizado «Els Segadors» — la canción popular adoptada como himno catalanista —, pasa a ser tenido, según la imaginación de los redactores de «El País», de Madrid, como el autor de «Els Segadors»; en tal sentido habla ya un telegrama publicado en París por el «Journal des Débats»: «El día tantos tendrá lugar en Barcelona un concierto-homenaje al autor de *Els Segadors*.» La noticia tendenciosa tomó carácter de noticia profética. Morera, en el concierto, va a dar la primera audición — que ha resultado ser única, creemos, a lo largo de los años — del *epigrama sinfónico* «Catalonia». El público escucha muy distraídamente al violoncelista que debuta; está ansioso esperando la obra de Morera; empuña éste la batuta, y a los primeros compases despléganse los acentos de la jota aragonesa; cuando ésta amaina es para que se abra paso la música ramplona, chulesca, del género chico tan en boga; reincide la jota, sucédenle ahora las notas tristes de «El Comte l'Arnau», y a éstas las notas graves y afirmativas de «Els Segadors» que electrizan al público. Oblígase al maestro a repetir su obra; acreciéntase la ovación; reincídese en ella al salir del teatro; el público en masa acompañó a Morera, bajando desde el Teatro Lírico por el Paseo de Gracia, entre aplausos y vítores. Del violoncelista Pujal nadie se acordaba.

En un modesto piso de la calle de Mercaders constituyóse, en 17 de noviembre de 1896, la «Institució Catalana de Música» con

el objeto de «dar a conocer composiciones de autores nacionales y extranjeros, especialmente las de marcado sabor popular, estimular la producción de todos los géneros de música y llevar a cabo el propósito de formar una agrupación instrumental». Sus maestros fundadores, Juan Gay y José Lapeyra, se esforzaron en reunir un conjunto de voces mixtas para estudiar cuanto se relacionara con el objeto antedicho. Además deseábase que fuera instaurada una Fiesta anual de la Música «para cantar en ella las composiciones distinguidas por un Jurado competente, y aquellas otras escogidas por una Comisión especial nombrada al efecto». Pronto el local fué insuficiente y la flamante entidad trasladóse de la calle de Mercaders a la calle de Sagristans, en un piso con espaciosa sala donde celebrar conciertos. El primero de éstos tuvo lugar el 19 de febrero de 1897, y en él tomaron parte, entre otros, el primer presidente, maestro Juan Gay; su esposa, la cantante María Pichot, y Pablo Casals, futura celebridad del violoncello. Beethoven, Schumann, Borodine, figuraron en los programas de las primeras sesiones musicales en el local de la calle de Sagristans; las canciones populares catalanas fueron especialmente gustadas por el público, sin duda selecto musical y socialmente, que allí debió concurrir, y quien ocupó la presidencia de la entidad en la segunda Junta de la misma, don Jerónimo de Moragas, actuó de solista, con su violoncelo, en la sesión dedicada a Bach. En otra sesión rindióse homenaje a César Franck: en todos los ambientes musicales se manifestaría el entusiasmo por César Franck, en Sitges y en Barcelona, por aquellos años 1895, 1896, 1897, 1898...

A José Lapeyra substituyó en la subdirección de la «Institució Catalana de Música» Joaquín Nin, quien, como compositor y como pianista, estaba llamado a adquirir alto prestigio.

Nota curiosa: los pintores Isidro Nonell y Ricardo Canals fueron representantes en París de la «Institució». Como a tales recibieron particulares agasajos de la «Schola Cantorum de Saint-Gervais» y escribieron al maestro Juan Gay una carta sumamente laudatoria de la labor de esta última entidad.

Capítulo VII

LAS VEINTINUEVE PRIMERAS SESIONES DEL TEATRO ÍNTIMO

A la segunda fiesta modernista de Sitges asistió Adrián Gual —joven de veinte años, hijo de un litógrafo—, quien, después del bachillerato, cursó estudios de dibujo y de pintura. Sentía adoración por Wagner, y desde aquella jornada (10 de septiembre de 1893) en que le impresionó de un modo extraordinario «La Intrusa» pasó a ser, además, un devoto de Maeterlinck. Siguió cultivando el dibujo, torciéndolo hacia lo decorativo; cultivó la poesía con espíritu entre popularista y refinado; soñó en renovar la escena basándose en el arte simbolista y decorativizante, mas hallándose como tantos amigos suyos entre dos fuegos, el del naturalismo y el del neoidealismo, determinóse a escribir incansablemente para la escena alternando su labor entre lo mórbidamente etéreo y lo brutalmente vitalista, en contradicción sucesiva consigo mismo.

Debuta Gual teatralmente, no en las tablas, sino en el libro escénico: titúlase éste su pequeño primer libro —acentuadamente alto por lo ancho— «Nocturn», y lleva como subtítulo «Andante morat» —simbolismo puro—; sucede a su primera producción el *drama de mundo en dos actos* «Silenci» (con el cual iniciará su «Teatre Íntim»), que tanto dió que hablar, que atrajo simpatías y mofas sin que por eso se arredrara quien lo escribió. «Silenci» desarróllase por lo general en sordina hasta que el conflicto de almas estalla, el drama misteriosamente recóndito entre amores que no se revelan y que seguirá ignorando, ya que no el público, sí aquel que acaba de

descubrir en el momento del entierro de su esposa que de ésta jamás fué querido. Todo se ahoga en una atmósfera de silenciosa conformidad, puesto que el silencio — en el sentir de Gual — es la expresión, muchas veces, de los sufrimientos que nos afligen y que callándolos nos infunden consuelo. Diríase que uno de lo mitos modernistas debió ser eso del silencio, pues, concomitante con Gual, en «Joventut» del 12 de julio de 1900, Pompeyo Gener exacerbadamente exclamaba: «¡El Silencio, el Gran Imperio del Silencio [mayúscula tras mayúscula], más alto que el Cielo, más profundo que la Muerte, el Gran Silencio incomprensible, preñado de gérmenes de la Vida! ¡Él sólo es fecundo! ¡Él sólo es grande!»

«Silenci», de Gual, fué estrenado, como decíamos, en la primera sesión del «Teatre Íntim», celebrada en el Lírico, de Barcelona, en 15 de enero de 1898; es decir, cuatro años más tarde que la representación de «La Intrusa» en Sitges, obra ésta en que Casellas, según dijimos, actuó de intérprete.

Un viento huracanado azotaba la fría noche. Dentro la sala, imponente actitud de respeto para con el joven dramaturgo. «Nadie se movía y hasta enmudecían aquellas toses tan características en nuestros teatros y hasta tan molestas, y cuenta que la noche era a propósito para que los bronquios hicieran de las suyas», dice don Francico Miquel y Badía, en el «Diario de Barcelona». Y dando la cara, con viril independencia — él que era el azote de ibsenianos y de maeterlinkianos en nuestra urbe —, afirma acerca del valor artístico de la obra: «Quien ha escrito *Silenci* ha entrado con buen pie en el drama catalán y ha manifestado tener un talento capaz de plegarse a asuntos muy diversos, hasta dejando el aire triste y lúgubre y en alguna parte la monotonía, tan del gusto del moderno simbolismo.»

El primer «drama de mundo» de Adrián Gual, dado a conocer «ante la escogida reunión de un centenar de decadentes» (como Doys, en burlas, reportaba), fué ovacionado. Lo interpretaron, junto con dos actrices de la Compañía Tutau — doña Ana Solá y la señorita Trinidad Guitart —, el propio Gual, el arquitecto José Pujol y Brull, y los *amateurs* Francisco Anglada y Pedro Portabella. Maragall — acogedor invariable de los jóvenes — leyó ante el público, antes de la representación, el prólogo de «Silenci».

Repitióse éste, seguido de la escenificación, con poema compuesto adrede por Gual, de «L'última primavera», de Grieg, en 30 de enero de 1898.

Con ecléctico sentido, Gual, en la tercera sesión del «Teatre Íntim» se despega de lo propio para rendir homenaje al arte clasicizante de Goethe y a la traducción «Ifigènia a Taurida» que de

ADRIÁN GUAL — FIGURINES DE «NOCTURN»

una de las obras de Gœthe llevaba hecha Juan Maragall. Por iniciativa de Miguel Utrillo (quien dibujara, de otra parte, el cartel anunciador), el espectáculo tuvo lugar en los jardines del Laberinto de Horta, posesión del marqués de Alfarrás, el 10 de octubre de 1898. Del papel de Ifigènia encargóse la joven actriz Clotilde Domus; del de Pílades, Gual; del de Orestes, Pujol y Brull; del de Arkas, Salvador Vilaregut; del de Thoas, el actor Enrique Giménez.

Nuevamente en el Lírico tuvo lugar en 16 de enero de 1899 la

cuarta sesión del «Teatre Íntim». Después de otra reposición de «Silenci», estrenóse el «idilio dramático», de Rusiñol y Morera, «L'alegria que passa». *Mise en scène,* de Utrillo y Gual; actuación de los amigos de ambos junto con las actrices Ana Solá y Clotilde Domus, citadas anteriormente. «La Vanguardia», «La Publicidad» — con largo artículo atiborrado de elogios, escrito por quien hubo sido camarada de Rusiñol en el piso burgués de Quai Bourbon, José-María Jordá —, echan las campanas al vuelo. Se comprende que así fuera: «L'alegria que passa», de Rusiñol, representa, a nuestro entender, el momento culminante dentro la personalidad literaria de este artista: cuando aún su sentimiento no se le ha atascado, cuando sabe todavía jugar la poesía y la prosa que gusta contraponer a menudo en sus obras teatrales. Hermánanse, en su idilio melancólico, el recuerdo de la bohemia parisiense con el polvo de la carretera interminable, con el reflejo de los artículos de Julio Renard en las páginas de «Le Rire», con la lección acaso recibida de Alberto Llanas, con la amistad que en la Villa-Luz Rusiñol tuvo con el *clown* Tootit; y la música de Morera, ágilmente descriptiva, nos habla de la normalidad de las tareas artesanas en juego con el candor infantil, de la jovialidad y del entusiasmo pueblerinos, de la juventud rasgada por la pobreza errante. El simbolismo — en dosis de justeza loable dentro el particular espíritu de Santiago Rusiñol — aureola de poesía la bella simplicidad del argumento.

En 23 de enero de 1899 (quinta sesión) se repite «Ifigenia a Taurida», en el Teatro Lírico, con Miguel Utrillo también de director de esta nueva versión escénica, y con improvisaciones en el piano por Granados.

Sexta sesión: batalla por Maeterlinck, una semana exactamente más tarde. Anuncian los programas: en primer lugar «Interior»; en segundo lugar, la escenificación según Gual de la «Blancaflor» de nuestro folklore, con ilustraciones musicales escritas por Granados. La noche es muy mala, y además en el Liceo dan «La Walkiria» estrenada cinco días antes. F. Ripoll — sería sin duda el político que más tarde fué destacado representante de la «Lliga» en el Ayuntamiento —, crítico teatral de «La Veu» por aquellos días en que «entre todos lo hacían todo» — como en el caso de Federico Rahola y sus actividades múltiples; o en el de Joaquín Cabot, crítico de arte, pre-

ADRIÁN GUAL — PROYECTO DE DECORADO DE «BLANCAFLOR»

sidente del «Orfeó», colector de las poesías propias en el volumen «A cop calent», además de joyero; o en el de Esteban Sunyol, quien escribe en diarios y revistas sobre música y sobre política además de dedicarse, como ingeniero, a los trabajos de su carrera, etc. —; Ripoll, pues, se decide a dejar el Liceo por el Lírico, dispuesto a informar sobre el «Teatre Íntim» a sus lectores del periódico. La batalla por Ibsen — en Barcelona y en lenguas hispánicas — dióse unos años antes: su primer episodio tuvo lugar en 1894, cuando la representación en castellano de «Un enemigo del pueblo»; su segundo episodio, cuando la representación en catalán de «Espectres», en el Olimpo, por Iglesias y Brossa. La batalla por Maeterlinck tuvo su primer episodio, como dijimos, en la fiesta suburense de 1893 que selló perdurablemente el espíritu de Adrián Gual; el segundo episodio es el de ahora: el de la fría y lluviosa noche del 30 de enero de 1899, cuando el fundador del «Teatre Íntim» aporta a éste los ensueños enfermizos del poeta belga a modo de prólogo a su propia creación feéri-

ca a base de una canción popular. De Maeterlinck se hablará allí, en el Lírico, y se seguirá hablando por aquellos días entre los acólitos de Rusiñol y de Casellas, así como, en los años inmediatamente siguientes, en los patios de la Universidad. Un joven estudiante de las Facultades de Derecho y de Filosofía y Letras llamado José Carner (quien como colaborador del primer año del semanario infantil «En Patufet» firma Pepet C.), a la par que está escribiendo glosas poéticas de nuestros juegos y canciones, tal la que así dice:

«Escarbat, bum, bum!»
Trepitjant-lo amb força
la filla del Rei
li trenca una pota.

«Escarbat, bum, bum!»
Trepitjant-lo aïrada
la filla del Duc
li trenca una banya.

«Escarbat, bum, bum!»
Tan ferit al veure'l
li fa un afalac
la pobra pagesa.

I surt totseguit
de la bestioleta
un Rei encantat
que l'ha feta Reina;

este joven estudiante José Carner, con posterioridad de dos años al de la fecha del espectáculo de que tratamos, manifestóse en «Universitat Catalana» como maeterlinckianista abrasado; para él el delicuescente autor belga personifica la conclusión que «la Poesía no ha hallado hasta hoy manantiales más abundantes y puros de belleza estética que el Dolor y la Muerte». «Los dramas de Maeterlinck — dice — son dramas de almas», lo cual una vez Carner lo hubo admitido como axioma, debió hacerle creer, capciosamente, que le per-

JUAN BRULL — ENSUEÑO

mitía amparar los dos embrollos obscenos titulados «Pélleas et Melisande» y «Anglavaine et Selysette». Consideraría a su modo que quien los imaginara fué fiel a su propósito — digámoslo textualmente, y en el primitivo catalán carneriano — de *alçar sobre la llorda matèria l'Esperit-Rei*. Cuando más tarde, de colaborador de «Universitat Catalana» Carner pasa a ser director de la revista «Catalunya», acoge en ésta poesías de Maeterlinck, según versión catalana de Magín-P. Sandiumenge, seguidamente reimpresas en *plaquette* ornada con dibujos de Octavio de Romeu (es decir: de Eugenio d'Ors); ítem más: la devoción por Maeterlinck no se manifiesta solamente en el Teatro Íntimo y en los jóvenes escritores que simpatizan con las campañas poéticas y teatrales de Gual; se corre hacia todas las edades y condiciones: al maeterlinckianismo cabe adscribir ciertos escarceos escénicos del pintor de los crepúsculos Modesto Urgell y, en otro sector literarioideológico, «Lladres!», de Ignacio Iglesias.

Pero no nos salgamos aún, por unos momentos, del Lírico, esa noche lluviosa del 30 de enero de 1899. Carner, estudiante de bachillerato todavía, estuvo ya en el teatro en tal fecha y debió aplaudir a rabiar; gran parte del público iba allí, en cambio, en disposición hostil; a pasar de los fracs de los caballeros y de la gran gala femenina (que reporta Ripoll), en este centenar de decadentes (que tal vez dijo o pudo haber dicho Doys) alguien había que estaba empeñado en que se fueran al foso tanto el belga como el catalán, lo mismo «Interior» que la escenificación folklórica.

Fué recibido el «Interior» — borroso e incoercible, pretendidamente azotado por misterioso conjuro — en medio de la más aterradora frialdad, con lo cual está acorde el juicio crítico de F. Ripoll: «... Yo me pregunto: tal como es [la tragedia de Maeterlinck] ¿resulta realmente escénica? A mí me parece que no. Nadie niega a Maeterlinck las facultades de un gran poeta. Posee, como muy pocos, lo que se ha llamado *sentido del misterio;* tiene el don de producir, con medios que parecen fáciles y muy pueriles, aquel malestar hondo y vago que parece ser su único propósito, lo que consigue hasta el punto que la palabra escalofrío acude una y mil veces a la pluma cuando se trata de sus obras... Pero, para mí, todos estos efectos son únicamente poderosos y grandes en la lectura; deben disminuir forzosamente en la representación». José Roca y Roca por su parte ha-

bla desde «La Vanguardia», a propósito del «Interior» presentado por Gual, de «los enfermizos ensueños de Maeterlinck» y de que «las figuras de primer término relatan a medias un drama que pasa en el fondo detrás de una ventana, como si viéramos una sesión de linterna mágica acompañándose de una serie de vaguedades más o menos líricas que producen tedio encuadradas en el proscenio».

El entreacto entre «Interior» y la canción escenificada por Gual fué, según atestigua Ripoll, «un entreacto inconmensurable». Por fin levantóse el telón — o corrióse la cortina — ante un público materialmente y espiritualmente congelado. Los espectadores, en su mayoría, estarían dispuestos — mejor dicho: predispuestos — a la chanza; cuanto fuese ecuanimidad se había disipado. En contraste con ello, Gual, fiel a una de las dos trayectorias que habíase marcado para su arte escénico — a aquella que arranca del «Nocturn» —, no se separa de su lema: «Por el asunto, al alma; por el color, a los ojos; por la música, al oído». Tal vez para compensar de antemano los posibles excesos románticos que en la armonización del tema musical pudieran ocurrírsele a Granados, Gual se sangra en salud buscando un argumento de popular encanto y de simplicidad extrema: La cándida Blancaflor espera, por espacio de siete años, bordando bajo el árbol de la menta, el regreso de su marido y suspirando por él. Cuando el marido vuelve, para poner a prueba el amor y la constancia de la esposa, se finge un enviado de sí mismo, para hacerle saber que ya no debe esperarle... Y aquí los espectadores ya no quisieron aceptar que una mujer que adore a su marido y que tan bien retratado debería llevarlo en el corazón, no alcance a reconocerle ni por la voz ni por la figura; indignáronse, se echaron a reír, apostrofaron a los actores, quienes, desmoralizados, a duras penas terminaron la representación. Entre el general barullo, oíase clamar contra lo reputado convencional en exceso: *Tot això són cançons!* Otro espectador, cuando el Buen Marinero decía a la protagonista:

Anem, vida meva,
anem al palau...,

chillaba: *Sí; aneu-vos-en d'una vegada. Ja deuríeu ésser fora!* En resumen: fracaso absoluto.

Cuando en 1903, Carner pide a Gual su «Blancaflor» y la inserta con todos los honores en la recién mencionada revista «Catalunya», el fundador del «Teatre Íntim» evoca estoicamente la sesión del estreno: «Yo me había hecho la ilusión que mi «Blancaflor» sería recibida con contento y con señales de sorpresa placentera, y que podía ser el mojón del *Teatro Popular* que con ella aquella noche inauguraba, pensando que su presencia hubiera bastado para despertar entre nuestro público un hambre insaciable de esta clase de teatro, cuyo fin consistiera en la divulgación y el engrandecimiento de nuestras leyendas, en la labor de ir en búsqueda de emociones en el reflejo del ayer que pasa a ser hoy para eternizarlo adorándole, en la tendencia a sublimarnos por medio de la expresión sencilla, en la inclinación a la belleza, en la aspiración a la bondad... pero no fué así. Noté únicamente rumores de risas prontas a degenerar en bromas de tendido, y vaivenes de burdas expresiones que lejos de constituir opinión sobre lo puesto en escena, la dejan formar clara de quienes las emiten». El «hombre de teatro» que hubo en Gual sintióse hondamente ofendido.

El viento huracanado de la noche en que se estrenara «Silenci», la lluvia y el frío en que se hallan envueltos el «Interior» y «Blancaflor» determinaron que el humor de Doys y los de «L'Esquella» considerara de mal augurio el anuncio de una sesión del «Teatre Íntim». Los Llopart, los Robert, los pedestres dibujantes a sueldo del editor López ya no caricaturizaban a Gual si no era en actitud de comprobar si llueve o provisto de un buen paraguas.

«La Culpable» (séptima sesión, el 18 de diciembre de 1899; en el Teatro Lírico). No sabemos si llovió; lo que sí es cierto es que la obra no tuvo éxito — como «Blancaflor» —, y es de creer que no se publicaría, pues jamás la hemos visto impresa ni se cita entre los libros del fundador del «Íntim». Habíase anunciado insistentemente desde «Pèl & Ploma», donde se reproducía el cartel (original del propio autor del drama) con la cabeza de una mujer enloquecida y lacrimosa ante lejano fondo de edificios y chimeneas. He ahí, según «La Vanguardia», su argumento:

«Aconsejado por los médicos de la ciudad llega un día Rafael que tiene quebrantada la salud, a una colonia fabril, en la alta montaña de Cataluña. Allí conoce a Rosalía, hacia la que se siente pron-

to atraído, acabando por amarla con todo el fuego redivivo, a pesar de cuanto oye decir en torno suyo acerca del pasado de Lía, de cuyo pasado él no quiere creer nada. Todo esto se lo confiesa a la joven, presentándole una vida futura placentera y sosegada; mas ella le rechaza, amándole de veras, no creyéndose digna de él y no queriendo ser perdonada. Rafael toma por desamor ese desvío, y habiendo puesto todas sus esperanzas en el amor de Lía, y siendo en un momento tronchadas sus ilusiones, entenebrecido el cerebro, se lanza a la muerte... se suicida.

»Creyéndola culpable de tan tremenda desgracia, la colonia en peso se vuelve airada contra Lía y la obligan finalmente a alejarse para siempre. Mas, antes de partir se encuentra frente a frente con su abuelo, y desgarrada por fin la venda que cubrió por tanto tiempo los ojos del alma, ve claramente toda la perversidad del anciano, pues no la desvió del mal camino, cuando ella no tenía conciencia verdadera de sus actos... Y el anciano al fin sucumbe bajo las tremendas y fundadas acusaciones de su nieta. Entonces, ante el cadáver del viejo, aquella mujer dispónese a emprender una vida nueva.»

Señala la crítica, como defectos de tal obra, la falta de sobriedad tanto al exponer como al desarrollar la acción, y la especial mezcla de naturalismo y simbolismo que impide la unidad artística. José Morató dice de «La Culpable» en «La Veu»: «Tiene algunos tipos acertados y algunas escenas (muy pocas) construídas con garbo. Todo lo demás ha quedado en mi memoria como un inmenso revoltijo sin ton ni son, más propio para ser tomado en broma que seriamente».

La sesión octava del «Teatre Íntim» tuvo lugar el 20 de mayo de 1900. Representóse en ella «Espectres» de Ibsen según la traducción catalana de Pompeyo Fabra y Joaquín Casas-Carbó. Obsesionaban tales «Espectros» a nuestros modernistas. El texto publicóse en los últimos números de «L'Avenç», los anarquistas del Centro de Carreteros los habían dado en el Olimpo, ahora Gual los incluye en sus sesiones, y «el Dr. Pompeyo Gener, de la Sociedad de Antropología de París», los entrega en nueva traducción, el año 1903, al pasto de las iras del Paralelo. «Hay que fabricar individuos fuertes de cuerpo y alma; hay que superiorizar a cada hombre para que la Sociedad sea fuerte y la Humanidad avance», dice Peius en el breve ensayo

ADRIÁN GUAL — FIGURINES TEATRALES

prologal de su versión en lengua castellana. (El *travesti* de Marqués de Pescara de uno de los bailes de trajes del Teatro Lírico, hace de cuando en cuando sus apariciones en el mundo sociológico. Por tales días, de otra parte — y en la ilusión de no envejecer — formaba en el cuerpo de redactores del semanario «Joventut».)

«Emancipación social, libertad anárquica»: he ahí las dos características de Ibsen, según Cortada. En el dramaturgo noruego los de «L'Avenç» y del «Teatre Íntim» pensarían hallar ímpetu y guía.

Con la actriz Sra. De Mena (de Elena Alving), Gual (de Oswaldo) y el actor Giménez (de Pastor Mánders) montáronse los «Espectros». Al parecer oíase más el apuntador que los actores, quienes (según dice un crítico) pecaban de monótonos.

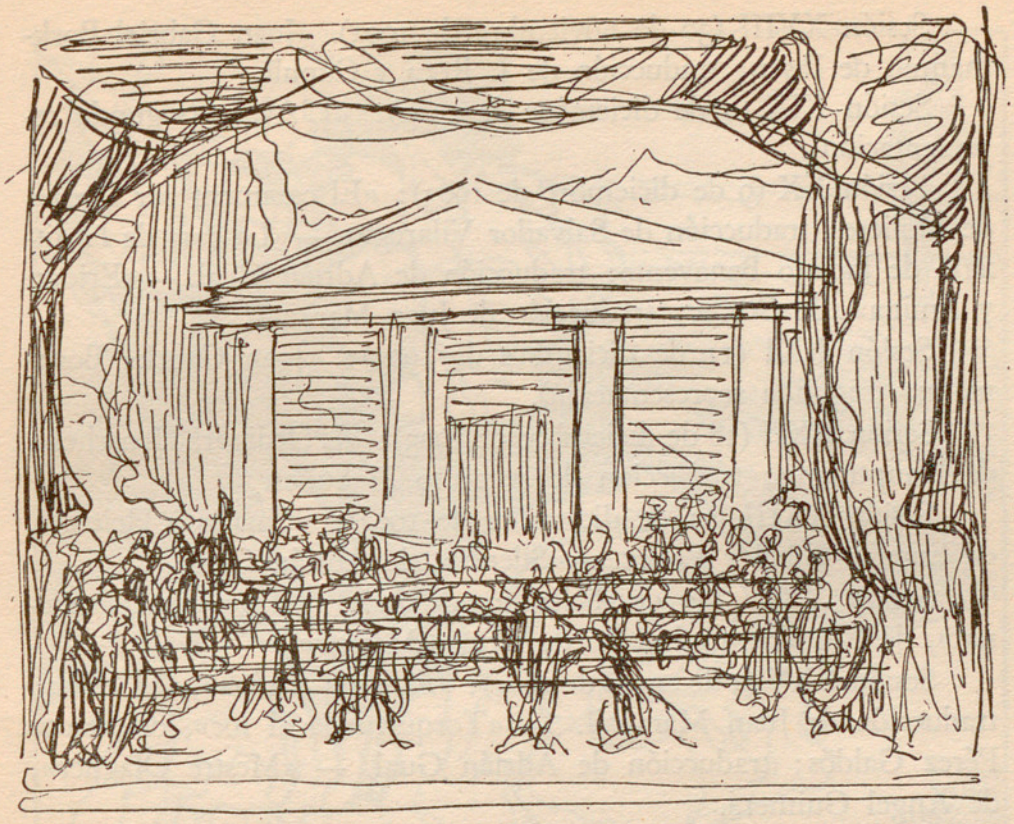
Hay noticias que después de los «Espectros» los del Íntimo preparaban una nueva sesión en la cual se hubiese dado a conocer «El jardí abandonat» de Rusiñol y Gay; mas no habiéndose llevado a cabo, Gual, en el Salón Parés (cuando una exposición Casas), dió una lectura de dicha obra.

El fundador del «Teatre Íntim» sale para París, desde donde envía crónicas a «La Renaixença» e ilustra con evocativa cabecera la «Blancaflor» folklórica que Aurelio Capmany incluye en su «Cançoner Popular». No regresaría a Barcelona sino hasta bien pasados dos años; hirviendo su cabeza de nuevos proyectos teatrales.

No el clasicismo de Gœthe, sino el auténtico clasicismo de los griegos recibió homenaje en la sesión nona dentro el orden general y primera del nuevo período. Se representa en ella «Edip rei», de Sófocles, con el mentado actor Giménez de protagonista (quien se acoplará con Gual, desde entonces, en todas las campañas escénicas, de cuya administración cuidará Pedro Bohigas Tarragó), con Carlos Capdevila, el maestro Pahissa, Puiggarí, entre otros, secundándole. En tal sesión fué interpretado además «El casament per força», de Molière, traducido por Vilaregut, cautivante por la vis cómica, por el frescor, por el gracioso desenfado. Repitióse la tragedia sofocliana pocos días más tarde (sesión décima), precedida, esta segunda vez, de una conferencia de Pompeyo Gener, sobre «Edip rei» y Sófocles, «de un gran poder evocativo», según leemos en la crítica de Bartolomé Amengual, inserta en la revista «Hispania». (Septiembre de 1903.)

Sesión XI: «Ifigènia a Taurida» se monta de nuevo en pleno campo, en el Montseny, cerca de Viladrau.

Después de lo cual el «Teatre Íntim» se manifiesta en ciclo histórico, ecléctico, de la escena de todos los tiempos. Constituyen tal ciclo las representaciones dadas entre el 9 de noviembre de 1903



ADRIÁN GUAL — PRIMER PROYECTO PARA EL DECORADO DE «EDIP REI»

(sesión XII) y el 3 de febrero de 1904 (sesión XXIX), según a continuación se expresa:

Sesión XII (9 de noviembre de 1903): «El barber de Sevilla», de Beaumarchais; traducción de Carlos Capdevila.

Sesión XIII (13 de noviembre de 1903): «El barber de Sevilla» (segunda representación).

Sesión XIV (16 de noviembre de 1903): «La Margarideta», de Gœthe; traducción de Juan Maragall.

Sesión XV (19 de noviembre de 1903): «La Margarideta» (segunda representación).

Sesión XVI (23 de noviembre de 1903): «L'Avar», de Molière; traducción de J. Roca y Cupull.

Sesión XVII (27 de noviembre de 1903): «La Margarideta» (tercera representación).

Sesión XVIII (30 de noviembre de 1903). «Joan Gabriel Borkmann», de Ibsen; traducción de J. Roca y Cupull.

Sesión XIX (4 de diciembre de 1903): «L'Avar» (segunda representación).

Sesión XX (9 de diciembre de 1903): «El casament per força», de Molière; traducción de Salvador Vilaregut. — «La casa de la ditxa», de Jacinto Benavente; traducción de Adrián Gual. — «Eridon y Amina», de Gœthe; traducción de Juan Maragall.

Sesión XXI (11 de diciembre de 1903): «Joan Gabriel Borkmann» (segunda representación).

Sesión XXII (18 de diciembre de 1903): «L'Ordinari Henschel», de Hauptmann; traducción de Augusto Pi Suñer.

Sesión XXIII (21 de diciembre de 1903): «Cassius i Helena», de Eusebio Güell y López. — «Silenci», de Adrián Gual.

Sesión XXIV (30 de diciembre de 1903): «Prometeu encadenat», de Esquilo; traducción de Arturo Masriera.

Sesión XXV (4 de enero de 1904): «Eridon i Amina», de Gœthe; traducción de Juan Maragall. — «Torquemada al foc», de Benito Pérez Galdós; traducción de Adrián Gual. — «Mestre Olaguer», de Ángel Guimerá.

Sesión XXVI (15 de enero de 1904): «La festa dels Reis o lo que volgueu», de Shakespeare; traducción de Carlos Capdevila.

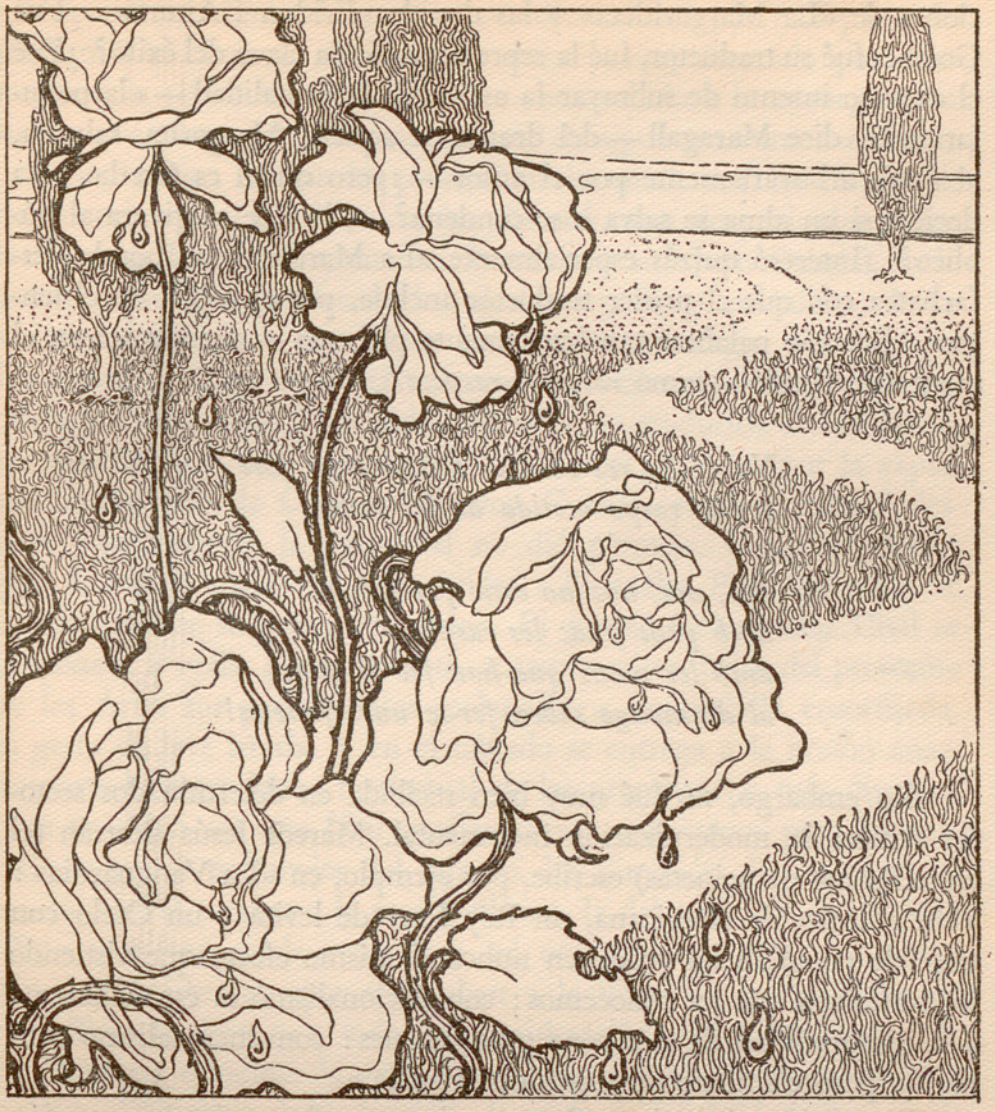
Sesión XXVII (18 de enero de 1904): «Misteri de dolor», de Adrián Gual. — «La Baldirona», de Ángel Guimerá.

Sesión XXVIII (25 de enero de 1904): «Misteri de dolor» (segunda representación). — «Eridon i Amina» (segunda representación).

Sesión XXIX (3 de febrero de 1904): «Els teixidors de Silèsia», de Hauptmann; traducción de Carlos Costa y José María Jordá.

La serie de sesiones de que tratamos dióse en el Teatro de las Artes (que ya no existe), que estuvo emplazado en la calle de Floridablanca.

A Grecia hubo rendido pleitesía Gual, en Novedades, con las dos representaciones de «Edip rei»; ahora Esquilo — ilustrado musicalmente con corales del maestro Jaime Pahissa — encabeza la lista que pudiera formarse, en orden histórico, de los autores que integran el ciclo. Seguirán las figuras de Shakespeare y de Molière; el tributo



ADRIÁN GUAL — VIÑETA ILUSTRATIVA

a este último adoleció — según cuentan — de falta de estudio. De Beaumarchais, «ese escritor que heredó la alegría estrepitosa de Rabelais y sufrió el contagio del cinismo brillante de Voltaire», representóse «El barber de Sevilla», obra incluída en el «Index». (También están condenados por la Iglesia todos los libros de Maeterlinck y todos los libros de D'Annunzio.)

Después, insistente homenaje a Gœthe con las tres representa-

ciones de «La Margarideta» y las dos de «Eridon i Amina». ¿Fué Goethe, fué su traductor, fué la representación la clave del éxito? ¿Fué el expreso intento de subrayar la aspereza, la brutalidad — «la popularidad», dice Maragall — del drama de aquella Margarita, salvada, al final, arbitrariamente por el autor — ¿pero quién es Gœthe para decidir si un alma se salva o se condena? —, lo que cautivara al público? ¿Interesó quizás especialmente «La Margarideta» por la desfachatez con que el prócer traductor incluía, por ejemplo, en el lenguaje literario palabras tan burdamente plebeyas — aunque sea en el argot estudiantil — como *raspa* y *raspeta?*

No hi ha res com vi vell, tabaco fort
i una raspa vestida de les festes.

No, noi, no: no estic per tractes
amb gent fina: les raspetes
amb les mans que han fet dissabte,
al diumenge saben fer-te unes festetes!

Sin embargo, no fué muy bien recibida en determinados sectores críticos la modernización indumental. Marcos Jesús Bertrán (el coleccionista de peinetas) escribe, por ejemplo, en «La Vanguardia»: «Un Hamlet de americana, un Rey Lear de levita o un Otelo con traje de rayadillo no producen nunca el mismo efecto que vistiendo los trajes con que les conocemos: convencionalismo es éste inherente a la inmortalidad de esos conceptos geniales: convencionalismo rutinario; pero elemento de sugestión artística.»

En «Eridon i Amina», frescor, pintoresco lenguaje, presentación excelente con telón de fondo imitando un tapiz, pintado por Vilumara. Sin embargo, el día del estreno «el único que sabía el papel era el apuntador».

Tienen representación en el ciclo, catalanes y castellanos modernos: Guimerá no aporta nada nuevo, pero entra en la ordenación de Gual con «Mestre Olaguer» y «La Baldirona»; Galdós y Benavente le ofrecen algo inédito, bien que, al parecer, de poca importancia; de «cuento ilustrable de *Blanco y Negro*» califica un periodista «La casa de la ditxa». De Eusebio Güell y López, su «Cassius

i Helena» fué objeto de groseras manifestaciones por una parte del público. Gual con su «Misteri de dolor» — representado posteriormente a la reposición de «Silenci» — «concebido a la noruega y resuelto a la alemana», dice un crítico, consigue insistentes aplausos.

Finalmente, figuran los revolucionarios modernos, los cúralotodo de la sociología y de la ética, los disconformes de cualquier orden establecido, Ibsen, Hauptmann: Ibsen, con su «Joan Gabriel Borkmann», drama de los fracasados, de los orgullosos inflexibles, de las víctimas inútiles, de las luchas inútiles, en autofagia espiritual; y Hauptmann, quien con «Els teixidors» o «Els teixidors de Silèsia», cierra el ciclo. Años antes publicaba tal obra traducida al castellano, en folletón, la revista «Ciencia Social»; interrumpióse por la explosión de la calle de Cambios Nuevos. Cuantas veces se intentó después representarla, la autoridad no dió permiso. Gual la anuncia para la última sesión del ciclo; visita a González Rothwos y éste le autoriza a que se ponga en escena. El propio Gobernador Civil se propone ir a verla. Efectivamente, aparecen en un palco del proscenio de las Artes sus grandes ojos melancólicos, su barbilla ensortijada, su gesto de leve ironía. Y en el tablado se entrega a la ficción anarquizante la mezcolanza intelectual de las procedencias más diversas, pues no debió ser cosa fácil enrolar actores o *amateurs* para los cuarenta y tantos personajes del reparto. La dirección dió su alerta al cuadro teatral tocante a la escena última, la del asalto de la fábrica: «Esto y esotro puede romperse; tal otra cosa de ningún modo.» Mas los intérpretes, que trabajaban a lo vivo, no se entienden de chiquillas; lo destruyen todo sin consideración: las mesas, las sillas, las lámparas e incluso la gran luna de un espejo. Parte del público protesta del trabajo de traducción, de marcada infidelidad al original, según ellos; Emilio Tintorer, desde «Joventut» y con las versiones francesa e italiana ante los ojos, se suma a la opinión de los ácratas.

Adrián Gual, ante el telón, da las gracias a quienes le ayudaran a llevar a término este ciclo teatral, el más representativo y prolongado en la historia del Teatro Íntimo.

Capítulo VIII

ELS QUATRE GATS

Quedó rastro en el ambiente barcelonés de la vida montmartrense. Las cartas «Desde el Molino» fueron una revelación por la época y por el diario en que se publicaron. Sus dos autores — Rusiñol y Casas — dieron otros estentóreos gritos de independencia y de arbitrariedad; Rusiñol, sobre todo, pues el lastre diríase fotográfico del sagaz aprehensor de la Procesión de Santa María, que remató en tragedia, a menudo impidióle desembocar en el reino del lirismo. Rusiñol, en cambio — ya lo dijimos —, a todo se atreve, pictóricamente, literariamente; él que había sido adoctrinado en el dibujo por Moragas — nada menos que por el minucioso acuarelista Tomás Moragas —, que amó y siguió poco después a Vayreda, que no está muy alejado de Roig y Soler en la pintura juvenil del puerto de Barcelona que posee el Museo de Arte Moderno de nuestra ciudad, necesita del ambiente parisiense para entonar en gris, y seguidamente — por su viaje a Italia con Zuloaga — toma un baño de idealismo prerrafaelista que trascenderá a sus paneles en arco apuntado donde, en gama de colores sutiles, recordará las figuras extrahumanas de los adorables primitivos de Florencia y de Siena. Ello le absorberá en su faceta idealista..., pero ¿quién no lo es idealista allá por los años 94-97, período álgido del modernismo catalán? Necesítase para no serlo llamarse Manuel Moliné como caricaturista — pues fué muy otro éste como fotógrafo y pintor de retratos — o seudonombrarse C. Gumá y formar como colaborador de plantilla, en los dos semanarios de la «Librería Española».

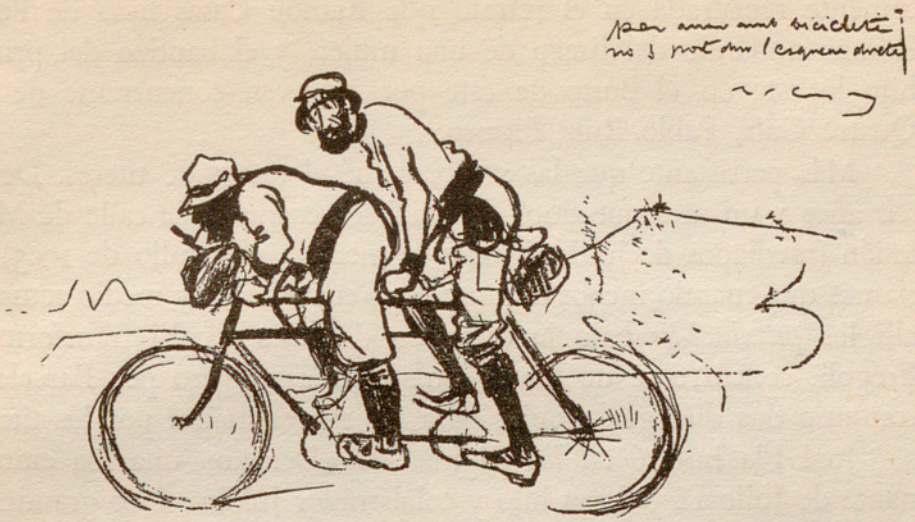
Como maniáticos que son — a juicio de «L'Esquella» — los artistas neoidealizantes y de largas melenas, Rosales y Fortuny los llevan maniatados al manicomio; aquéllos se reirán, entretanto, de tales burlas zafias, sentados ante el bock de cerveza en el Hostal dels Quatre Gats, que a recuerdo del Quartz Arts, del Chat Noir y de Bruant, el *cabaretier* Pedro Romeu, dejado que hubo sus actividades pictóricas por las de director de gimnasio, ahora, en nuevo trato con Utrillo y con los amigos de éste desde los días parisienses — Casas y Rusiñol —, ha trocado su segunda actividad por la de dueño pintoresco (en su levita como en su figura) del centro de tertulia de los modernistas.

Dos aspectos tenían Els Quatre Gats: el primero y principal, el de tertulia entre artistas; el segundo y accesorio, el de espectáculo para los niños; pero a menudo los artistas gustaban de sentirse niños, de enlazar la flor y nata de sus ilusiones con el mundo de imágenes gratas a la imaginación infantil. Unas veces en las sombras chinescas, a semejanza de las que se habían hecho célebres en París a base de los dibujos de Caran d'Ache, Rivière, Steinlen y Willette; Miguel Utrillo, que las había visto y que en la capital de Francia las había imitado, dibuja para Els Quatre Gats una nueva serie de personajes recortables con destino a ser proyectados sobre la blanca pantalla; y si con las sombras no hay bastante, los artistas allí reunidos dan con el germen de la visión musical que después, por el renovador de la plástica escenográfica Adrián Gual, tomará cuerpo en los ciclos de cantos escenificados de la Sala Mercè y de los Espectacles-Audicions Graner.

De una realización de las sombras de Els Quatre Gats ilustrada musicalmente tenemos noticias más concretas que de otras: la titulada «Montserrat», debida a la colaboración de Maragall, el maestro Enrique Morera y Miguel Utrillo. Empezaba como sigue:

Veus aquí que primer tot era mar,
tot era ple de mar; tan blau!... prô un dia
va començâ a sortir-ne una muntaya...
De tan hermosa que era resplendia...

Actuaba de lector de la poesía maragalliana Salvador Vilaregut, quien desarrollará suma actividad, al correr del tiempo, en la vida



RAMÓN CASAS — CASAS Y PEDRO ROMEU EN TÁNDEM

teatral y en los mentideros barceloneses. Interpretaban las voces corales, además de una joven llamada Catalina — en catalán, Caterina, pero abreviándose su nombre italianísticamente en Rina entre los modernistas —, algunos de los habituales concurrentes de la particular cervecería: *il cavaliere* Peypoch, pomposamente apellidado allí; el director de la revista «Luz», de que hablaremos, José-María Roviralta; el pintor, actor, escritor, crítico de arte — hombre leal y serio si los hay — Carlos Capdevila; el traductor catalán de Kayyam, Vives-Pastor; y el poeta y enardecido epígono de Wagner, Jaime Pahissa. Además de conocer los nombres de los autores del espectáculo de sombras «Montserrat», sabemos también quiénes compusieron otro espectáculo de igual carácter «Nadala»: debióse a la labor conjunta de José-María Jordá, el maestro Juan Gay y Ramón Pichot.

Pedro Romeu, que había actuado como pintor en Torredembarra, como tabernero amigo de Bruant en el Boulevard Saint Michel, de París, como titiritero en Chicago, ahora ostenta su larguísimo futraque en la singular cervecería barcelonesa de la calle de Montesión. Por aquel entonces, hacia 1900, contrajo matrimonio con una señorita de ascendencia inglesa, decíase, de cuyo matrimonio nace un hijo en 1902. En sendas participaciones, la boda está gráfi-

camente registrada en el retrato que Ramón Casas hizo de Pedro Romeu andando del brazo de una mujer, y el bautizo del primer hijo lo está en el busto de éste por el joven concurrente de Els Quatre Gats, Pablo Ruiz Picasso.

Más persistente que las sombras fué el teatro de títeres. De los seis años y un mes que duró el hostal-cervecería de la calle de Montesión (mediados de junio de 1897 a mediados de julio de 1903) diríamos que cuando menos durante unos cuatro años y medio actuaron allí los *putxinel-lis* bajo la dirección de Julio Pi. El transformista Frégoli, concurrente de Els Quatre Gats a su paso por Barcelona, compuso dos diálogos propios para ser representados por los títeres.

José Pla insertó en las páginas de «Destino» una loa emocionante de Julio Pi y de su hijo y colaborador Julián: «los grandes titiriteros». Julio Pi y, en sus manos, el Titella y Cristóbal, fueron el atractivo enrolador de la Inocencia, diríamos salvadora de la bohemia supernacional o neoidealista de los artistas e intelectuales — auténticos o falsos — reunidos en las peñas de Els Quatre Gats. José-Luis Pellicer dibujó una composición (muy poco afortunada) en que figuran los niños concurrentes a un espectáculo de títeres — publicóse en «Pèl & Ploma» —; y la sensitiva y original dicción del escritor Enrique de Fuentes penetró en la psicología del intrépido Titella, bien distinta ciertamente de la de Cristóbal, el otro destacado personaje de pequeño guignol con quien el Titella dialoga: «El amor lacrimoso, los enamoramientos tristes, el Titella los deja para Tòful, para su amigo», dice Fuentes. La misión del personaje central del teatro gignolesco es «castigar a los fuertes de la clase que sean y a los que se piensan o pretenden serlo». El Titella es considerado — en la riqueza de recursos revelada en el estilo de Fuentes — como «el hombre desnudo de convencionalismos, con todos los defectos que dimanan de la atmósfera que respira, con todos los buenos instintos del animal que nace, y con la aspiración constante en el hombre de disfrutar del placer de la vida». «Tal es la causa — añade — de que jamás muera el Titella, de que siempre salga ganando, pues es diestro en hermanar instinto y sano corazón como la gente del pueblo. Por ello jamás podrán matarlo ni el Sereno ni Cristóbal ni el Demonio; por eso no terminan las comedias sin que con voz chillona nos participe el Titella que ya está contento, tanto si le han

Na Corina y En Pere Romeu

(Hostalers dels Quatre Gats)

es complauen en ferli á saber
el naixement del primer fill

(12 Maig 1902)

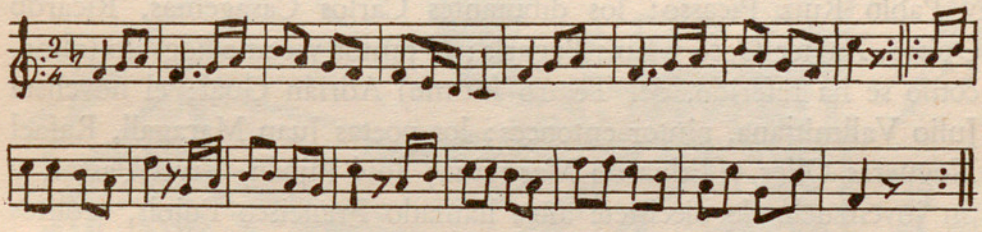
Pere Romeu
Jáuregui

Padri: Esteve Huguet
Padrina: Josefa Malgá

PICASSO — PARTICIPACIÓN DE NACIMIENTO

aturdido a palos como si no; que a él no le viene de un garrotazo, y ojalá que los hombres nos aprovechásemos como él de los garrotazos que nos caen encima mientras vamos avanzando en la vida.»

Los niños gozarían y se entusiasmarían sobre todo por las victorias del Titella sobre el Diablo; corearían, locos de júbilo, el «Ball del Tururut»:



Después de la representación de una obra de gran éxito, «El senyor Llagosta», por ejemplo, o mientras en un intermedio mojábanse los porosos biscochos en la jícara de aromado chocolate, doblábase la larga silueta de Pedro Romeu y distribuía ósculos de gratitud y cariño a frentes y mejillas del infantil auditorio. ¡Oh inefable recuerdo del barbado, melenudo, enlevitado *cabaretier!*

Incluso el pesado bromista D[aniel] O[rtiz] y S[orroiz] — que

firmaba abreviadamente Doys en «La Publicidad» —, acérrimo detractor de cuanto pudiera tener el contacto más leve con el modernismo, llegó a enternecerse con el ambiente fragante de sonrisas y cascabeleante de carcajadas de los niños de la sala de espectáculos de Els Quatre Gats.

La actividad pública artística para «gente mayor» más continua en la original cervecería fué la celebración de exposiciones. La primera se organizó en la más espaciosa sala de la misma, y en ella tomaron parte Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Miguel Utrillo, Luis Bonnín, Isidro Nonell, Ricardo Canals, Joaquín Mir, Ramón Pichot, Evelio Torent, y un tal Espert, que no tuvo continuación, al parecer, en los anales artísticos de nuestra ciudad.

Barcelona presentaba también obras de arte al público, en 1897, en la salita reducida o zaguán de «La Vanguardia», entonces en la Rambla. En dicho año, hacia el mes de julio, expuso en «La Vanguardia» Joaquín Torres García, y en diciembre Joaquín Mir presentó allí las ilustraciones que acababa de realizar para «El Esgaña pobres», versión castellana de la novela de Narciso Oller, de casi igual nombre. En octubre de 1896 había expuesto en «La Vanguardia» Isidro Nonell.

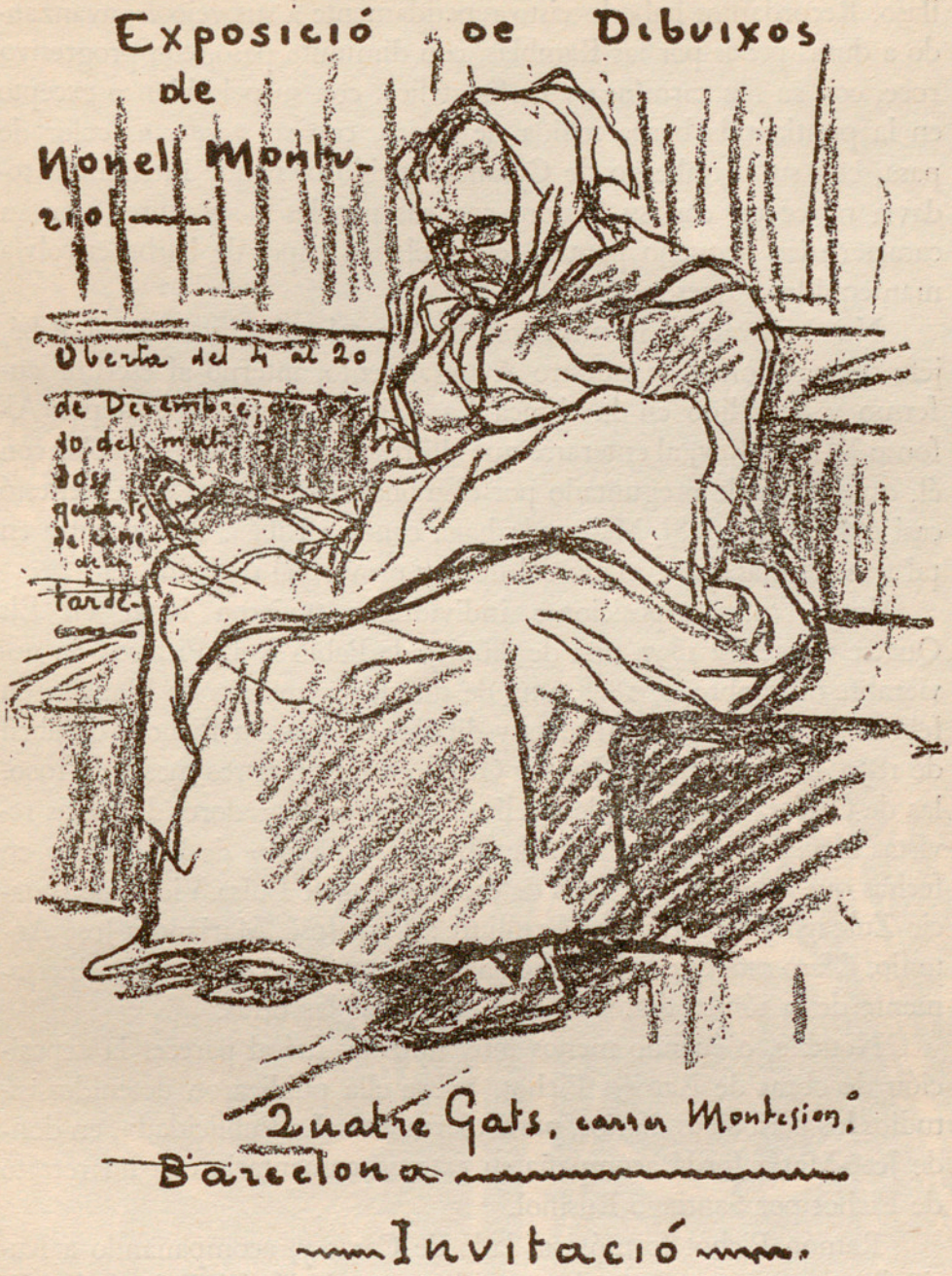
Ultra los mencionados partícipes a la primera exposición colectiva, integraban las peñas artístico-intelectuales de Els Quatre Gats: los pintores Sebastián Juñer Vidal (acompañándose de su hermano Carlos), Rocarol, José Dalmau, Juan Brull, Rafael Martínez Padilla y Pablo Ruiz Picasso; los dibujantes Carlos Casagemas, Ricardo Opisso, Xavier Gosé y Luis Bagaría; el pintor y comediógrafo (alma, como se ha referido, del Teatro Íntimo) Adrián Gual; el novelista Julio Vallmitjana, pintor entonces; los poetas Juan Maragall, Rafael Nogueras Oller y Eduardo Marquina; José Pijoán, Vives Pastor, y un jovenzuelo de diecisiete años llamado Francisco Pujols, acólitos de Maragall; el escultor Manolo Martínez Hugué; el escultor y pirografista Juan Vidal y Ventosa; el entusiasta cronista de la vida de arte local Rafael Moragas; el joven dramaturgo Pompeyo Crehuet (quien allí escribió «La morta»); el costumbrista de las sentimentales evocaciones barcelonesas Enrique de Fuentes; el humorista Ramón Reventós, el coleccionista Alejandro Riera, y, algunas veces, Pompeyo Gener. Rubén Darío, llegado a Barcelona

RAMÓN CASAS — CARTEL

al comenzar el año 1899, inmediatamente se presentó en Els Quatre Gats, en busca de Rusiñol o en busca de Gener. Éste, como decíamos, concurrió poco a las peñas allí formadas, pero tiene relación con varias de las fases — socializantes, ideológicas, literarias — del modernismo catalán. No será impropio recordarlo aquí.

Claro que «todos tenemos nuestra manera original y particular de hacer el bobo», como dijo uno de los chismosos habituales de los mentideros modernistas, el médico Manuel Font y Torné — *Fontnano* —, que Pla en sus años universitarios vióle aún como el ateneísta que fué, y nos lo evoca «con el último macfarlán de Barcelona, con su corbatita y su sombrerito, su ojo de vidrio y su cara entre morosa y sarcástica», mas las bobadas de Pompeyo Gener toman importancia tan central en la leyenda de su vida, que el común de los comentaristas de este variado escritor, incluso los católicos, olvidan en pos de aquéllas el anticristianismo y el epicureísmo ideológico del autor de «La muerte y el diablo», así como las sandeces e inconveniencias que pululan en las páginas de «Los cent conceyls del Conceyl de Cent», y tratan de todo lo suyo con indulgencia, cuando no con simpatía implícita. Yxart, en cambio, arremete contra él sin cumplimientos, considerando a Peius como «un verdadero loco en un grado de ingenuidad infantil inexplicable». (Léanse, a este respecto, las cartas de Yxart a su primo Narciso Oller, publicadas en «La Revista», cuaderno de enero-junio de 1936.)

Digamos, con todo, que Pompeyo Gener tuvo gran agilidad periodística como cronista de temas innúmeros, y que esta agilidad también se refleja en el conjunto de semblanzas que integran «Amigos y Maestros». Parece ser que tal libro, publicado en 1897, se difundió mucho en la América latina, como otros libros suyos anteriores; ello pudo permitirle por cierto tiempo pontificar sin zozobras en su mesa del Lyon d'Or como maestro de burlas, como patriarca del embuste de anchos vuelos. Peius envejeció visiblemente hacia la segunda década del presente siglo, nostálgico ya ante el fracaso de su ideal de juventud a ultranza, de juventud invencible, básico en él como en Enrique de Fuentes, y fué arrastrando sus postreros lustros en íntima rebelión contra la forzada bohemia. El Ayuntamiento de nuestra ciudad, a ruegos del doctor Turró, apiadóse de Gener y le fué concedido un empleo de plantilla (que le sujetaba a labor hipotética) en el Archivo Histórico,



ISIDRO NONELL — DIBUJO

como antes hubo recibido protección disimulada de don Enrique Collaso. Recordamos haberlo visto repetidamente a sus vejeces, avanzando a duras penas por las Ramblas, con diminuto paso, con progresivo roce, con su faz carmínea y mefistofélica, con su pelo blanco excepto en la puntiaguda barba teñida de negro, con su *pardessus* color de pasa, con su chambergo de Cyrano vencido bien que intentando todavía no ceder, con su bastón, con sus papeles y sus libros, con su característico pequeño paquete cuyo blanco papel de barba envolvía mantequilla o queso.

Nuevos avatares le sumieron en la total ruina, y Manuel Ribé, jefe de ceremonial de nuestro Ayuntamiento, internó al escritor enfermo y desvalido en la clínica La Alianza. Visitada ésta por Alfonso XIII, el Rey, al enterarse que allí residía Gener, quiso hablar con él, quien al serle preguntado por el monarca si deseaba algo contestó casi moribundo: «Sí, Majestad; haga conde a Ribé». Se concentra en tal frase el más dulce matiz del humor proverbial de Peius.

Importantes exposiciones individuales tuvieron lugar en Els Quatre Gats: en 1897, una de dibujos de Pablo Ruiz Picasso; en noviembre-diciembre de 1898, una de dibujos y apuntes de Nonell; en febrero de 1899, la de pinturas y dibujos de Ramón Pichot; en abril de 1899, la de dibujos de Xavier Gosé; en los primeros meses de 1900, las de Carlos Vázquez y de Evelio Torent, colaboradores de varias revistas barcelonesas y también de «Blanco y Negro» de Madrid; y en fechas que no hemos logrado determinar, las de Luisa Vidal, de Ignacio Zuloaga y de los cuatro Benlliure: Blas, José, Mariano y José Antonio. Claro está que la Exposición Benlliure debió desentonar abiertamente de la tónica mantenida en casi todas las otras.

Notable, o cuando menos muy nutrida, fué al parecer la exposición de obras de Ramón Pichot. Sobre ella publicaron detenidos estudios los periódicos diarios, particularmente «La Publicidad», en donde José-María Jordá acompaña su extenso comentario con un retrato de Pichot por Santiago Rusiñol.

Ramón Pichot formóse al lado de Casas y, acompañando a Rusiñol en un viaje a Granada, seguidamente sintió el influjo de los dibujos rusiñolianos de tipos granadinos — los dibujos que se conservan en el Cau Ferrat — y pintó, también junto a Rusiñol, varios cuadros cuyos temas son los interiores y los exteriores del Palacio Episcopal

REGOYOS — ILUSTRACIÓN DE «LA ESPAÑA NEGRA»

de Viznar. A las influencias que hemos señalado como manifiestas en el arte primerizo de Pichot, los críticos de la época añadieron las de Zuloaga, Nonell y Canals.

Bagaría y Martínez Padilla — buenos camaradas — pintaban por tales años decorados efectistas para las pantomimas de los Onofri; ambos ilustraron uno o dos de los almanaques de las Conferencias de San Vicente de Paúl. Debemos hacer notar que el extraordinario y profundo retratista esquemático Luis Bagaría comenzó como pintor de arbitrarios jardines partiendo del tema puesto en boga por Rusiñol. Martínez Padilla, que al poco tiempo desembocará en la pintura de caballete, en sus desorientados dibujos juveniles semeja no haber podido evadirse del peso aplastante de la personalidad de su compañero Bagaría.

En Els Quatre Gats el poeta Maragall dió una lectura de «Visions & Cants», don Cristóbal Juandó una conferencia sobre el tema «Hacia la conquista del aire», Jacobus Sabartés — quien después de innúmeros años ha pasado a ser secretario y apologista de Picasso — leyó allí una *suite* de poemas en prosa.

Los coleccionistas de carteles y de tarjetas postales se reunían en Els Quatre Gats. Allí eran esperados con ansia los resultados de los concursos: del convocado por la casa badalonense Bosch para anunciar el Anís del Mono, en el cual ganó el primer premio Casas; del celebrado en Madrid para anunciar el Champagne Codorniu, en el cual fué antepuesto a los dos carteles presentados por Casas el del pintor Tubilla; del celebrado en Villanueva y Geltrú para anunciar su Carnaval, donde obtuvo el premio Juan Llaverías.

Los más solicitados dibujantes catalanes de carteles eran Casas, Riquer y Gual; y dentro un carácter más mercantilista, Antonio Utrillo.

La cartofilia y también la colombofilia constituyéronse en sociedades al cobijo de Els Quatre Gats. El editor Luis Bartrina, el librero Salvador Durán y Bori, junto con los Condes de Carlet y de Castellá, fueron, según nos cuenta Luis Cabañas Guevara, los fundadores de la Sociedad Cartófila Hispania. El estilo de los dibujantes correctos y sutiles acogidos por el editor vienés Munch pronto cundió entre nosotros, y de él parecen derivar los dibujos que el doctor Domingo Corominas Prats publicó en la revista profesional «Vida»

y en el semanario satírico «¡Cu-cut!» Rafael Kirchner lanzaba serie tras serie sus variadas fantasías a base de femeninas siluetas, y publicábanse aquí colecciones de postales dibujadas por Casas, por Sebastián Junyent, por Antonio Utrillo, por Baldomero Gili y Roig, por Joaquín Xaudaró.

Con el concurso de los maestros compositores y concertistas Juan Gay, Isaac Albéniz y Enrique Granados organizáronse sesiones musicales en la hostería de Pedro Romeu; a las de aquéllos debe añadirse otra, la del guitarrista Miguel Llobet. El pintor Darío de Regoyos, muy aficionado a la música y concurrente de Els Quatre Gats, compensaba con el regalo de alguno de sus esbozos — radiantes de luz — la interpretación al piano por Albéniz o por Granados de alguna de las respectivas composiciones.

En marzo de 1899 amainó la concurrencia en las peñas de Els Quatre Gats, pues Mir marchó a Madrid, Pichot emprendió esforzada campaña pictórica en Cadaqués, y a París se dirigieron Brull, Canals, Casas, Nonell y Rusiñol.

En una de sus estancias en Barcelona la Mariani, en noviembre de 1900 la Duse, pasaron por Els Quatre Gats; Gual, después de las sesiones de 1898-1899 del «Teatre Íntim», obsequió con un almuerzo en el hostal de la calle de Montesión a sus colaboradores en la arriesgada y burdamente befada empresa; una cena tuvo lugar en él en honor del maestro D'Indy, quien brindó por el Greco; en otra cena en el propio hostal rindióse homenaje al preclaro periodista mallorquín Miguel de los Santos Oliver; almorzaron en Els Quatre Gats los hermanos Quintero, juntamente con el político y periodista Emilio Junoy, el redactor de «La Publicidad» Carlos Costa y el constante paladín del modernismo y de las letras Miguel Utrillo. Cenaron en Els Quatre Gats rodeándose de admiradores: la actriz francesa Réjane, durante su actuación en el Principal; Colonne, envuelto del entusiasmo despertado por su actuación como director de la «Sinfonía fantástica» de Berlioz, y el maestro Antonio Ribera por la digna continuación de Colonne en los inmediatos conciertos.

Els Quatre Gats hostería editó algún tiempo «Quatre Gats» revista. Seguiremos con la Prensa portavoz del modernismo en Cataluña; con ello continuaremos el capítulo II del presente

XAVIER GOSÉ — PASEO DE NIZA

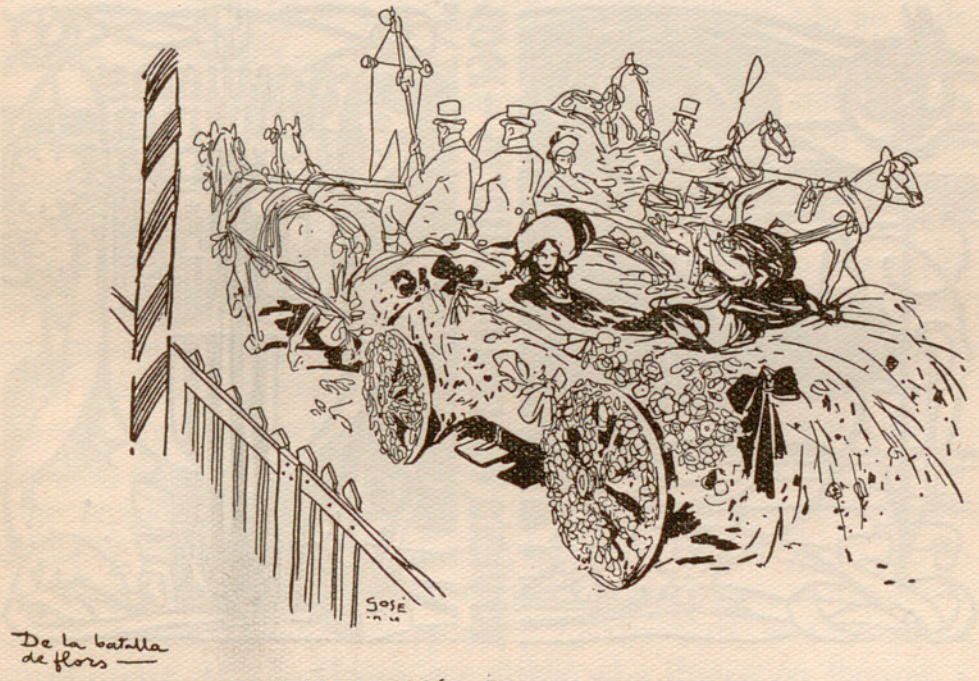
estudio, capítulo que rotulábamos «L'Avenç y La Vanguardia». «L'Avenç» como revista de tal nombre murió en 1893; «La Vanguardia» siguió siendo aún durante largo tiempo el cotidiano que con más simpatía y constancia se ocupaba de las novedades literarias, artísticas, musicales y escénicas que adscribimos al modernismo. No tuvo «L'Avenç» inmediata continuación. Acaso allí donde cabe buscar algo que refleje el movimiento de que tratamos es en el semanario «Barcelona Cómica». Carlos Ossorio y Gallardo, al encargarse de su dirección a fines de 1896, consigue apartarlo de su pútrido tono «galante» (como se decía entonces), y aunque el director no lo sea en realidad un modernista, sabe registrar los acontecimientos que con el modernismo se enlazan y cuanto refleje elevada intelectualidad: publica, por ejemplo, largos artículos de Alejandro Cortada acerca de la Sociedad Catalana de Conciertos o de la representación de «La Fada» en Sitges, sin que quede desvirtuado el carácter popular que acaso el editor exija, manifiesto en las ilustraciones sobre costumbres

barcelonesas, sobre los lugares de asueto dominguero, el Parque de la Ciudadela, verbigracia, y el elefante conocido entre el pueblo por *l'avi*; de ahí el epígrafe:

Mirando el *avi* del Parque
encuentra la democracia
una distracción honesta
buena, bonita y barata.

Inicia la colaboración en la revista Xavier Gosé, en etapa reveladora de la pulcritud gráfica, lograda en las lecciones que le hubo dado José-Luis Pellicer, y que evolucionará hacia un prerrafaelismo a la manera de Grasset en diversos dibujos que Gosé hizo públicos en otro semanario, «El Gato Negro», fundado por aquel mismo activo escritor Carlos Ossorio y Gallardo después de haber traspasado la dirección de «Barcelona Cómica» a Luis Ruiz de Velasco, de impulso literario no inferior al de quien le había precedido.

Con Gosé apareció en «Barcelona Cómica» otro dibujante, Torres García, éste epígono franco de Steinlen, el ilustrador del «Gil Blas» semanal de París. Steinlen influyó durante cierto tiempo en



XAVIER GOSÉ — BATALLA DE FLORES

toda la grafía costumbrista barcelonesa. El aludido expositor del zaguán de «La Vanguardia» Joaquín Torres García — Quim Torras firmaba alguna vez —, nacido en Montevideo o, según se nos dijo, en una travesía atlántica entre América y España, colaboró en toda clase de publicaciones ilustradas de nuestra ciudad: vemos dibujos suyos, steinlenianos, en «Barcelona Cómica», en «La Vanguardia», en el «Almanaque de los amigos del Papa», en «El Buen Combate», en «Hispania»; decora con viñetas varios de los diminutos libros de la «Biblioteca Mignon» — los de Luis Bonafoux («Risas y lágrimas»), de Narciso Oller («La bofetada»), de Ricardo Wagner («Historia de un músico en París») —; compone un cartel anunciador para «El Gato Negro» mencionado, este semanario que empezara dentro el tipo «Blanco y Negro» aunque con cierta inclinación hacia el modernismo, con dibujos de Casas, con las primeras armas del dibujante decorativista José Triadó, con algunas de las maravillosas y originales historietas de Ricardo Marín — érase aquel un tiempo en que a su personalidad lozana no se había injertado todavía un lamentable *fa presto* en conexión con algo que al parecer aprendiera en el insigne Vierge —; todo ello admirablemente guisado en sus primeros

JOSÉ TRIADÓ — DIBUJO PARA ENCUADERNACIÓN

JOSÉ TRIADÓ — CABECERA DE REVISTA

números, mas a los pocos meses pasó tal revista a bajeza análoga a aquella por donde hubo comenzado «Barcelona Cómica». Los restos del «Gato Negro» retozón pudriéronse en fétido albañal.

Cuando no es el de Steinlen es el de Forain, y cuando no el de Métivet — caso de Luis Bonnin, otro de los dibujantes de múltiple actuación emergentes de Els Quatre Gats — el influjo que domina en nuestros artistas ilustradores. De Isidro Nonell aparecen apuntes callejeros en «L'Esquella de la Torratxa» y en «La Vanguardia»; un amigo de Nonell, Ricardo Canals, pierde pronto el brumoso trazo carbonístico inicial común a los dos y acentúa a menudo una grafía incisiva y dinámica; de un amigo particularmente de Rusiñol, bien que presentando artísticamente contactos con Nonell, con Canals y acaso con Zuloaga (como antes dijimos), Ramón Pichot, quedan dibujos de fines de siglo en varias de las revistas de la época y en las ilustraciones de «Fulls de la vida»; y de Pablo Ruiz Picasso el primer dibujo reproducido públicamente lo fué en el «Almanach de L'Esquella de la Torratxa per a 1899», página 186.

Mayor de un año que el malagueño Ruiz Picasso, el más joven artista catalán que rondaba por Els Quatre Gats es un hijo de aquel doctor Alfredo Opisso que dirigió «La Ilustración Ibérica» y

«El Camarada», que actuó más tarde — en los primeros lustros del presente siglo — de codirector (con Ezequiel Boixet o «Juan Buscón») de «La Vanguardia» : Ricardo Opisso y Sala. Su juventud supo transfigurar el parisinismo de los dibujantes de «Gil Blas» y de «Le Rire» en puro, sabroso, inconfundible barcelonismo. Hojéense a este respecto las revistas «Quatre Gats», «Hispania», «Pèl & Ploma»; mírense y admírense los bellos primeros dibujos que Ricardo Opisso publicó en el semanario satírico regionalista «¡Cu-cut!»

A fines de 1897, aparece el primer número de la revista «Luz», dirigida por el joven modernista José-María Roviralta. La revista tiene una forma rectangular de marcado alargamiento en su altura. Su director actúa en ella como dibujante y como comentarista. La curiosidad en arte plástico y en literatura de la nueva publicación es manifiesta. Vemos en ella las composiciones a base de recuerdos de París y de Caldas de Bohí por Isidro Nonell, los primeros apuntes de Canals, la reproducción del texto de Verhaeren y de Regoyos y de los grabados en madera de Regoyos que constituyen conjuntamente «La España Negra» publicada por tales días en Barcelona; el elogio de la prosa de Enrique de Fuentes, las primeras elucubraciones de José Pijoán, la información amplia — fotográfica y crítica — de la «Ifigenia» de Goethe, traducida por Maragall y representada en el Laberinto de Horta. «Luz», con un claro, dura hasta fines de 1898. Su numero más notable es el dedicado a la memoria de Puvis de Chavannes, con una buena portada simbólica del homenaje debida a Ramón Pichot; con numerosas reproducciones de pinturas y dibujos del decorador del Panteón; con comentarios y elogios, por Rusiñol, Utrillo, Casellas, Jordá y Roviralta.

Es en «Luz» donde por primera vez aparecen en Barcelona (y diríamos que en España) versiones de Verlaine, a continuación de un comentario ilustrado con el retrato del «pobre Lelián» por Carrière. Los traductores del doliente poeta dos años después de su muerte son dos jóvenes escritores, Eduardo Marquina y Luis de Zulueta, que al poco tiempo de haber terminado el bachillerato en los Padres Jesuítas pasarían a la redacción de «La Publicidad». Catalanes los dos de nacimiento, escriben en castellano. Marquina es un «supernacional» eufórico que poco coordinaría con ciertos redactores del diario republicano, por ejemplo con Doys y sus antimodernistas «chirigotas».

JOSÉ TRIADÓ — CABECERA DE UNA POESÍA

Tratan los exegetas de Eduardo Marquina del panteísmo filosófico del exaltado cantor que en su juventud fué en sus paseos por las montañas próximas a nuestra urbe, con Manuel de Montoliu y con José Pijoán, y con su más constante compañero Luis de Zulueta.

A base de impresiones de los campos y las sierras, componen Marquina y Zulueta cada cual su paisaje y los publican lado a lado en la revista «Luz»:

Vamos volviendo del trabajo: fuímos
al campo, en busca de canciones nuevas,
y recorrimos los abiertos valles,
las anchas selvas.

Vamos volviendo a la ciudad dormida
por el camino iluminado apenas;
callamos todos y la tarde muere
sobre la tierra...

decía Marquina. Y Luis de Zulueta (que, a diferencia de su amigo, quedará preso — en el porvenir — en la nevera filosófica que fué la «Institución Libre de Enseñanza») invitaba a compartir su visión intelectualista:

¡Subid, subid a la elevada cumbre
de los montes inmensos,

donde asciende el perfume de la Vida
de todo el Universo!

¡Qué color el color de las praderas
movidas por el viento;
como pecho de virgen palpitando
con anhelos eternos!

Marquina departirá del «padre Caos» y de la comunión de su «yo» con la Naturaleza; «aprovechará» la fiesta de los Santos Reyes para clamar contra los reyes de la tierra, y el domingo de Carnaval para motejar de disfraces a las instituciones sociales y políticas; ambos escritores no cesan de inserir odas, églogas o elegías domingo tras domingo, durante largos meses, en «La Publicidad», y a menudo tal diario en el día del Señor queda convertido, irreverentemente, heréticamente, en una suerte de hoja dominical del revuelo cósmico caro a los anarquistas.

Marquina está en plena ebullición; Zulueta en plena lata. No creemos que ofrezcan nada positivamente poético las largas composiciones de este último, mientras que determinadas poesías de Marquina chorrean altivamente de sensibilidad personal. Dice, en una de ellas, el bardo de Cadaqués:

...¡Necesito
cantar, vivir, porque la vida entera
no vale una canción que canta lágrimas!
—Todo en mi ser conmuévese: recorre
mi tensa piel con agitados dientes
la extraña agitación de los delirios;
mi sangre bate en los hinchados pulsos,
surge, aumenta, renuévase la Idea
y estalla la canción: brillan mis ojos
y una atmósfera ardiente me rodea.

Ítem más; de una «Elegía» de Marquina:

Soy el enamorado de las selvas
y el paseante de las largas playas;

JOAQUÍN VANCELLS — NOTA DE PAISAJE

la caricia del Sol llegó hasta el íntimo
rincón del alma mía y me sostiene
siempre una misma idea: es una música
constantemente renovada.

De otra «Elegía» del propio rimador dominical impertérrito de «La Publicidad», dirigida por Eusebio Corominas, integrada en su redacción por un hermano de éste, junto con Emilio Junoy, Carlos Costa, Doys, el crítico de exposiciones Francisco Casanovas, el crítico de conciertos José-María Pascual, José Miró y Folguera — «diccionario enciclopédico», según dijo (y debió decir verdad) «un señor de Barcelona»; y a un tiempo de una modestia ejemplarísima que tuvimos ocasión de admirar —, y con Francisco Aguirre y Luis Companys como reporteros; de otra «Elegía», publicada en 22 de enero de 1899, copiamos:

Quédense para el goce de las gentes
el necio disfrutar y el artificio
de los versos limados con paciencia
en la tranquilidad de un cuarto mudo.
A tu lado, mujer, lleno de vida,
sólo deseo recorrer la tierra,
andar caminos largos, hablar bajo,
descansar a la sombra de los árboles
y comer de su fruta.
La tranquila
claridad de tus ojos me recuerda
la alegre animación de los domingos:
vestidos nuevos, procesión de jóvenes
y toque de campanas.
Cuando ríes
las mariposas tiemblan en el aire
y las Ideas nacen en el alma.

Dejémonos ya de versos y fijémonos en la eclosión de una sensibilidad auténtica dentro la prosa en el Hostal dels Quatre Gats. Nos referimos al humorista Ramón Reventós: su nombre lo halla-

mos inicialmente al pie de breves trabajos en castellano en «Luz» y en la efímera revista «Arte Joven», de Madrid, fundada por Francisco de A. Soler y Pablo Ruiz Picasso. Pero allí donde apareció con originalidad estilística estrepitosa el arte de Raventós diríamos que fué en «Quatre Gats» (la hoja semanal que recogió la herencia de «Luz» para transmitirla al poco tiempo a «Pèl & Ploma»); en el único artículo suyo que en la breve colección de «Quatre Gats» se contiene, nos confiesa, nos revela, su escepticismo por las vanidades literarias; lo mejor de su espíritu lo quiere dar a los niños, a sus adorables pequeñuelos; y dirige severa imprecación a los escritores de oficio: «¡Nada! Nada me queda a mí: todo para vosotros, que ya nacisteis con el cabello partido en *bandeaux* y los ojos como almendrucos. Vuelvo a mi casa: la poesía de allí no me la podrán tomar: haré sentir a más gente que ellos; lo que sé de retórica y poética me servirá para escribir las décimas de mis hijos para el santo del padre.»

Reventós colaborará — con su nombre, con el seudónimo Moni y con otros seudónimos — en diversos diarios y semanarios de Barcelona. Una selección de sus notas, cuentos, articulillos que hiciera un admirador suyo de idoneidad moral y literaria, creemos que constituiría un verdadero monumento del humorismo catalán. Lo que a nosotros particularmente más nos seduce de Ramón Reventós es su ternura intensa e introspectiva que a menudo resplandece en sus trabajos cuando el tema emocionante y sugestivo de la infancia humana o el análisis microcósmico inducen a nuestro gran escritor a ponerla de manifiesto.

Dulce y modesto encanto el de esa su Lupeta adorable: «una niña delgada como una lagartija, ni fea ni hermosa, con una cara de aquellas que aún no han tomado expresión, sin formas ni cosa que lo parezca, pero viva y lista, y la característica de la cual era una trenza rígida como una breve cola, que golpeábale su espalda de una manera ciertamente graciosa, cuando iba al mercado, llevando en su meollo o en su cesta los encargos de la calle.»

¡Observación artísticamente psicológica, comparable con los pasajes más cautivadores de las primeras páginas de «La mère et l'enfant», de Carlos-Luis Philippe, el breve cuento que publicó Reventós, años más tarde, del recién nacido «sonrosado como un merengue de fresa, fino como el marfil, grácil como una niña gordezuela»,

que va descubriendo las varias partes de su cuerpo y rompe a llorar cuando no logra meterse en la boca su piececito!

Toda su «Mediterrània» es preciosa para ser aquí traducida con el máximo honor; un fragmento tan sólo, para no abusar:

«... ¡Mirad qué bello conjunto: arañas grandes, avispas rabiosas, pitas puntiagudas... cómo se juntan las cosas! A uno le parece ver el moro y la guerra cruel.

»Volvamos, volvamos a los animalillos de Dios. Además de las arañas hay los cochinitos de San Antonio, que, a decir verdad, causan hastío pero ningún daño; hay las margaritillas con sus alas rojas con puntitos negros; hay aquellos escarabajitos verdes, tan preciosos como malolientes.

»Hay hormigas, muchas hormigas. Hay papasastres,; también son bonitos los papasastres, pero, ¿qué queréis que os diga?, a mí nadie me saca del magín que se meten en las orejas y se comen el cerebro de los que duermen en el bosque y no se ponen el chaleco debajo la cabeza.

»Hay orugas peludas y de vez en cuando algún cornudo. Langostas y saltarenes tantos como queráis; de aquéllas las hay grandes y pequeñas, saltadoras y voladoras, las unas amarillas y los otros verdes, siempre a punto de confundirse con las hierbas.

»¿Y las hierbas? Poniéndose de boca en el suelo, también se ven las tiernas hierbas y las setas alegres que se pasan la vida jugando al escondite debajo las matas...»

Transmigra el semanario «Quatre Gats» a la revista «Pèl & Ploma»; a Pedro Romeu sucederá Miguel Utrillo, el director de la nueva publicación, cuya responsabilidad económica asumirá Ramón Casas. Els Quatre Gats, cervecería, morirá lentamente. La concurrencia selecta que les hubo dado gloria, más tarde desertó. Con la creación del «Teatre Líric Català», Morera, y Utrillo, y Gay, y Rusiñol y Jordá, etc., iniciaron una peña de artistas en el Café Continental, cercano al Tívoli, donde aquella aventura escénico-musical desarrollóse. Pedro Romeu, al cerrar el establecimiento, dedicó su actividad a comisiones automovilísticas. Guiando su *voiturette,* tomó parte en la carrera del circuito Sitges-Villafranca-Villanueva, celebrada en el año 1908.

Capítulo IX

LAS REVISTAS «CATALONIA» Y «PÈL & PLOMA»

Desde 25 de febrero de 1898 hasta 15 de noviembre del propio año se publicaron en Barcelona, en formato veintisiete centímetros por dieciocho centímetros, los dieciocho números de la primera serie de «Catalonia», que desde 25 de diciembre de 1899 hasta 24 de marzo de 1900 reapareció en su segunda serie de doce números, en formato treinta y siete centímetros por veintisiete centímetros. Los editores de «Catalonia» fueron los propietarios de la imprenta «L'Avenç»; su redacción estuvo compuesta de parte de los que habían redactado la revista de igual nombre y de tres jóvenes que en la nueva publicación entraron en fuego: Ignacio Iglesias, Juan Pérez Jorba y Ernesto Vendrell.

Aludimos a Ignacio Iglesias al recordar la última de las fiestas modernistas de Sitges. Su producción escénica, sentimental y obrerista, bien que entroncando con los autores modernos más glorificados por el «Teatre Íntim», fué pasto ideológico de las asociaciones proletarias. «Catalonia» nos presenta sus poesías de estilo fácil y agradable, y sus comentarios bibliográficos. «El poeta, incluso llorando — dice Ignacio Iglesias —, debe confortar el espíritu de sus lectores, idealizando las asperezas de la realidad; debe ser la mano exprimidora de la esencia de ésta, influyendo, sí, pero de un modo espiritual y casi insensible en la purificación del alma humana.»

Juan Pérez Jorba, nuevo «mandadero del modernismo», es quien introdujo entre nosotros a Verhaeren, a Mallarmé, a Walt Whitmann, a D'Annunzio. Hacia una fecha algo más tardía, D'Annunzio reci-

birá calurosos elogios en la revista «Joventut»; años más tarde, en 1907, Gual representará la obra dannunziana «La llàntia de l'odi».

Juan Pérez Jorba publicó en «Catalonia» un extenso comentario a la labor literario-crítica de Soler y Miquel, a cuyo comentario nos precisará acudir cuando intentemos desentrañar el sentido poético de la prosa del íntimo amigo de Maragall. Este último publicó en «Catalonia», además de poesías propias, su traducción de Gœthe, «Ifigènia a Taurida»; Arturo Masriera dió a conocer en la misma revista su versión de Esquilo, «Els Perses»; Pompeyo Fabra, una de Maeterlinck, el «Interior» de la sexta sesión del «Íntim». Los caracterizados modernistas Rusiñol y Riquer ofrecen trabajos literarios inéditos a la nueva publicación periódica del grupo «L'Avenç»; Pichot y Bonnin la ilustran con dibujos. Casas-Carbó inserta en «Catalonia» estudios de historia y de lingüística; Perés, su versión de algunos fragmentos de Emerson; Guanyavents, el futuro recopilador de «Trasplantades» (poesías modernas francesas puestas por él en catalán), impresiones poéticas propias; Alfredo Opisso y Miguel de los Santos Oliver, necrologías de Gladstone y de Bismarck, respectivamente.

Alejandro Cortada siguió conservando primacía entre sus compañeros: en el primer número inserta un ensayo, «Ideals nous per a la Catalònia», que equivale a una editorial del cuerpo de redacción; expone en él la doctrina de lo que pudiéramos llamar «catalanismo intelectualista». Volviendo a las andadas, y a propósito de la aparición de «París», del novelista-jefe de los naturalistas, temblando de emoción, el pobre Cortada refiere a los lectores de «Catalonia» que «Zola prevé para el porvenir una verdadera religión de la Ciencia, religión que será monista y no dualista y que llevará cada día más lejos los límites de lo desconocido hasta que la Verdad lo inunde todo.» En el párrafo final de su crítica de «París», aunque manteniéndose invariable adorador de Zola, Cortada confiesa el fracaso del maremágnum ideológico del grupo de «L'Avenç»: «Cuantos sentimos amor por el trabajo constante de la Ciencia, de la Inteligencia y de la Razón, abriendo un paso cada día más ancho, hemos de conservar honda simpatía hacia el gran obrero intelectual que es Zola, aunque no estuviéramos conformes con algunos aspectos de su obra. Él ha tratado con la seriedad más profunda de todos los pro-

blemas de hoy, y él nos ha hecho concebir la esperanza en la sociedad del futuro, mientras que casi todos los grandes genios de los últimos tiempos se han desconcertado con el revuelo de ideas modernas y con más o menos franqueza todos se han dejado apoderar de un pesimismo que los hace impotentes para resolver los conflictos actuales.»

«Catalònia» dió a conocer «En Garet de l'Enramada», de Ruyra, los paisajes psicológicos de Claudio Planas y Font, las estrofas parnasianas de Zanné y de Alomar:

El bosc, per allà lluny, dins l'ombra se perdia,
a dalt cantava el vent serena melodia;
dins el pinar sagrat, baixant la neu, trescàvem.

(Alomar)

Fué redactor del «tercer Avenç», como antes decíamos, Ernesto Vendrell. Éste — fundador, con Marquina y Zulueta, del Ateneo Enciclopédico Popular —, recién llegado de París, desencadenará su verbalismo anarquizante en el salón de cátedras del Ateneo Barcelonés. Como Pompeyo Gener, ataca a la Iglesia, en nombre del Disfrute de la Vida; preconiza nietzschenianamente la Energía y la Voluntad — ¡sobre todo no trocar en la linotipia las mayúsculas iniciales, marca de altivez y orgullo, por humildes minúsculas! —, opina que la gran panacea radica en la Universidad Obrera, en la Extensión Universitaria, en el Teatro Libre, al modo de aquel de igual nombre que ha visto funcionar en París, que «cuando el Arte encarne completamente el Ideal místico moderno llegará a ser el Mesías del Porvenir» («Catalonia», tomo I, página 47), y — empapado de Zola y también de Guyau — clama para que se instituya «una religión de Fuerza, de Belleza, de Amor, la religión *irreligiosa* [sic], la Religión de la Vida»: en resumen, palabrería pérfida de un pobre visionario.

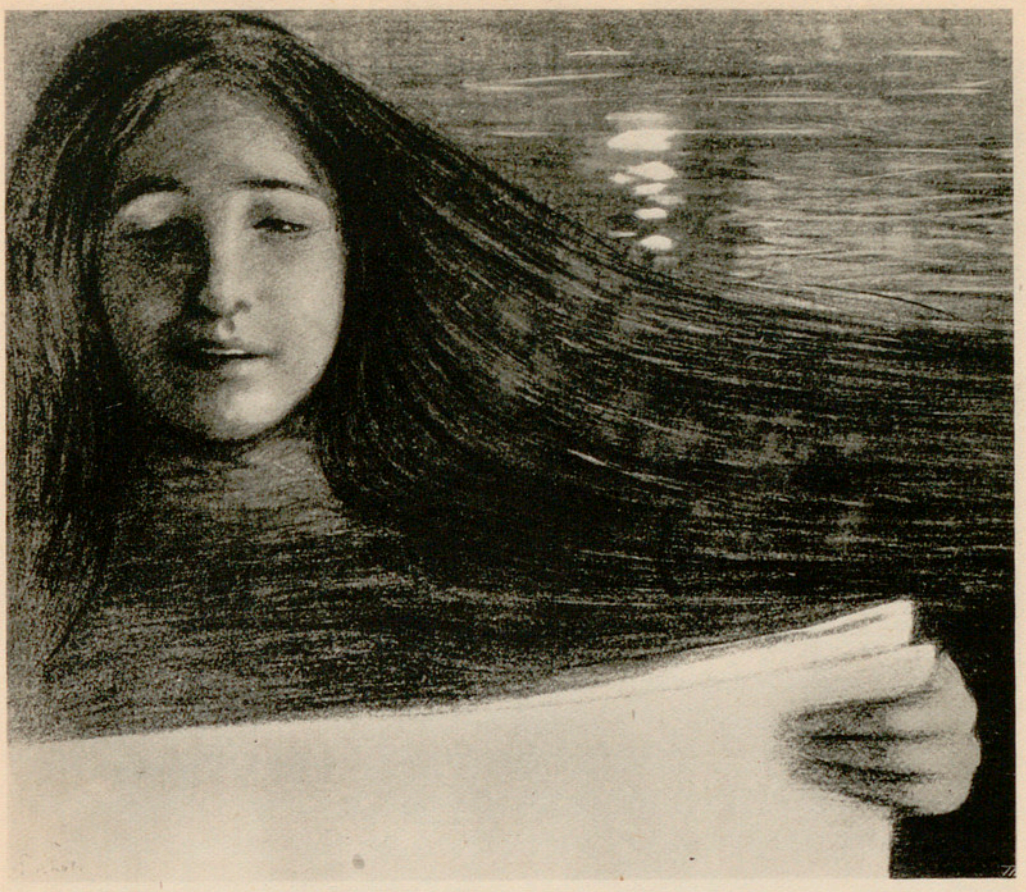
Jaime Brossa, que en las postrimerías de la revista «L'Avenç» hubo dejado a Pitarra hecho un mar de lágrimas, desde Londres, en donde reside, vuelve a sus trece revolucionarios en «Catalònia», mediante cuyas páginas da a conocer su fantasía anticristiana «El Serpent místic», de la cual entresacamos: «El Reino del Hombre subs-

tituyó a la tiranía del Padre de todos; las almas libres abominaron de la unidad de conciencia; la hermandad substituyó al gozo de sufrir.»

La revista «Pèl & Ploma», inmediata sucesora de la revista «Quatre Gats», publicó su número inicial nueve días después de la fecha del postrer número del portavoz de Pedro Romeu. Formato completamente idéntico en ambas grandes hojas de cuatro páginas; disposición de los grabados análoga. Apareció «Pèl & Ploma» semanalmente desde 3 de junio de 1899 hasta 26 de mayo de 1900 (bien que alguna vez en números acumulados), quincenalmente y en igual formato (pero con mayor número de páginas) desde primero de junio de 1900 hasta 15 de mayo de 1901, y mensualmente en cuadernos de treinta y dos páginas en papel *couché* (con reproducciones a una y a dos tintas y a todo color) desde junio hasta mayo de 1902, y después de un lapso debido a retrasos, desde enero hasta diciembre de 1903. Su director y redactor literario casi único en el primer año, fué el infatigable Miguel Utrillo; su dibujante, poco menos que exclusivo en igual tiempo, fué el propietario de la revista Ramón Casas.

La bondad y la simpatía de Casas y Utrillo para con sus amigos en arte o en barcelonismo aparecen reflejadas en la serie de retratos debidos al carboncillo del primero y acompañándose por lo común, en sus reproducciones en «Pèl & Ploma», de comentarios del segundo.

Los retratos dibujados por Casas que publica «Pèl & Ploma» en su primer año corresponden a las personalidades que a continuación se expresan: En el número 2, la efigie del humorista Alberto de Sicilia Llanas inicia la galería de barceloneses que el ágil y seguro trazo de Casas iba formando. A quien en tiempos lejanos hubo compartido la redacción de «Un tros de paper» (hasta cierto punto el «Pèl & Ploma» de la época), a quien hacia este año 99 (acompañándose de las agudas viñetas de Modesto Urgell) daba al público «Una grossa de pensaments en vers», bien pudo corresponder la preferencia que otro escritor, Miguel Utrillo, humorista a su modo, quiso darle. — En el número 5, Alejandro de Riquer. Este modernista convencido que habiéndose formado escolarmente dentro los cánones académicos y, en los años posteriores inmediatos, en el estudio paciente y amoroso del microcosmos de la fauna y de la flora,



RAMON PICHOT — DIBUJO PARA LOS CONCIERTOS GAY

JOSÉ-MARÍA SERT — FRONTISPICIO DE «L'ÉTRANGER» DE D'INDY

HERMEN ANGLADA CAMARASA — LITOGRAFÍA

SANTIAGO RUSIÑOL — SAINATI EN «L'ALEGRIA QUE PASSA»

ofreció sus dotes y estudios en holocausto al modernismo, y además de su adhesión al factor prerrafaelista plástico y gráfico del movimiento fin-de-siglo catalán, alternó, con el cultivo de la pintura y el dibujo, el cultivo de las letras. Leemos en uno de sus «crisantemos» (que Utrillo gustó de transcribir flanqueando la efigie), dirigiendo acaso Riquer su palabra a una de aquellas sus féminas de la nariz fina y recta y los *bandeaux* a la Cléo, envueltas en suntuosos tejidos en el *affiche* de reclamo de las alfombras de la Casa Franch: *El teixit d'or que abriga tes espatlles bé podria quedar-se entre les pues dels esbarzers coberts de flors d'acàcia.* — En el número 6, Amadeo Vives. Para con el fundador con Millet del «Orfeó» y amigo del grupo de «Pèl & Ploma», especialmente de Rusiñol desde los años de la restauración de Ripoll (véase a este respecto el «Epistolario a Rusiñol» que, a manera de prólogo, se inserta en el «Catálogo de Escultura y Muebles del Cau Ferrat de Sitges»), la simpatía de Utrillo perduró y quiso expresarla en esta ocasión propicia (estreno de «Euda d'Uriach», ópera de Vives) con una breve semblanza acompañatoria del retrato de Vives por Casas. Poco afortunado en sus primeras actividades musicales en Barcelona, Vives se fué con la música a otra parte: a Madrid. «Con él nos hemos visto pocas veces — anota el redactor único de «Pèl & Ploma» —; la última fué cuando se marchó a Madrid a buscar la hoja de laurel que le faltaba para su puchero. Ahora que la tiene hará nuevamente escudella catalana.» — En el número 9, Pompeyo Gener de cuerpo entero. (En el número 67, el mismo escritor en busto.) — En el número 12, Joaquín Mir de cuerpo entero, hacia los tiempos de su campaña paisajística mallorquina. De frente, respirando a pleno pulmón el aire de las calas y de los valles isleños. (En el número 84, correspondiente al tercer año de la revista, Joaquín Mir en busto). — En el número 17, Enrique Morera, con un autógrafo musical de este compositor que en su primera juventud hubo domado caballos salvajes en las pampas argentinas. Sobre este particular escribe Miguel Utrillo: «Cuantas veces me habla Morera, o cuando le veo dirigir los coros o la orquesta, me lo represento deteniendo un caballo que jamás ha sentido la mano del hombre y que la resiste inútilmente. ¡Creo en la fuerza de su brazo! Fijaos en el breve autógrafo que publicamos y veréis que siempre escribe con movimiento ascendente: ¡no temáis que

decaiga! Observad el hombre de corazón sin mancha, en medio de cuyos afectos de más alta ternura aparece el bravo domador de caballos salvajes poniendo entre las flores más sutiles una nota de fuerza.» — En el número 18, Ignacio Zuloaga, tal vez como debió ser al pasar de Roma a París y trabar amistad, en el nostálgico Montmartre, con Utrillo, Casas y Rusiñol; después vivirá con este último en el piso del Quai Bourbon y comenzarán sus éxitos mundiales. Zuloaga, como concurrente a las Exposiciones internacionales de Primavera en nuestra ciudad, hizo excepción a su costumbre de inhibirse de los certámenes artísticos de carácter oficial celebrados en España. — En el número 20, Juan Chía, escenógrafo. Como tal y como presidente del Círculo Artístico en el 99 del primer volumen de «Pèl & Ploma» lo presenta Miguel Utrillo en un breve comentario, en cuyo párrafo final — con mezcla característica de ironía y modestia — anota: «Podría añadir que fué el primer maestro de dibujo que yo tuve; pero si esto me honra a mí, me he esforzado muy poco en darle satisfacción. Desde aquí le pido me perdone por los berrinches que debí causarle cuando me iniciaba en los secretos del claroscuro.» — En el número 21, Apeles Mestres, dibujante y escritor, representante, pues, de la dúplice expresión envuelta en el título de la revista. Si no «Pèl & Ploma» con toda exactitud, su creación artística pudo aunar la pluma mojada en tinta de china para los innúmeros dibujos de sus historietas, de sus ilustraciones para obras literarias, de sus apuntes concienzudos de las plantas y de las flores (que, de otra parte, cultivaba y «dirigía» en el crecimiento y el desarrollo, a diario, en la terraza de su hotelito del Pasaje Permanyer, como pulcro horticultor que fué), y la pluma empapada de tinta corriente para sus poesías, para sus memorias, para sus canciones. Ni a favor ni contra el modernismo sabríamos situar a Apeles Mestres; figuran en el total de su obra, a este respecto, gran variedad de elementos; incluso los hay contradictorios. — En el número 22, el propio Ramón Casas, de pie, en actitud de dibujar. — En el número 23, el enemigo de los modernistas «don Francisco Miquel y Badía», en nota necrológica en ocasión de la festividad de los Fieles Difuntos. Utrillo responde a los ataques que, contra él y sus mejores amigos en el mundo del arte, fulminó en vida el crítico del «Diario de Barcelona» con frases de íntimo sabor cristiano. — En el número 25, Emi-

RAMÓN CASAS — CABECERA DE REVISTA

lio Vilanova, comentado por el admirador fervoroso de éste, Enrique de Fuentes. ¿Quién no lo fué por entonces, quién no lo sigue siendo hoy — entre cuantos sienten amor a las letras catalanas — admirador de Vilanova? Naturalmente que en manos de Enrique de Fuentes el elogio del autor de «Plorant i rient» responderá a su particular e invariable obsesión por la juventud, que deriva hacia un frenesí dionisíaco ante el temor (ciertamente fundado) de que el encanto juvenil pueda disiparse: reflejo en el nervioso cuentista de la ideología ambiente de Nietzsche. Dice Fuentes, aludiendo a Vilanova, en el párrafo final de su semblanza: «Él no lo quiere el Otoño: quiere el Verano gozoso y riente, de largas horas claras, soleadas. Y es que Vilanova es de los nuestros, de los jóvenes, y que Dios se lo pague!» — En el número 26, en su primera página, el actor Joaquín Montero de Marcelo de «La Bohemia», sobre fondo en verde claro amarillento — uno de esos fondos «sintomáticos» a que alude José-María Junoy — que armoniza vivamente con el color naranja de las titulares; y, en la cuarta y última página de igual número, Santiago Rusiñol plantado campechanamente ante fondo lila, sintomático éste del período cuspidal de su modernismo. (En el número 65, segundo año, cabeza de Rusiñol.) — En el número 27, la actriz francesa Réjane. Los colores sintomáticos consiguen el mayor de los aciertos: el rosa levemente morado para el texto parco de la página inicial donde el retrato aparece (así como para los labios, la flor que adorna el boá, y las

faldas de la famosa comedianta) y el anaranjado que le tiñe en sordina su pelo y caldea un poco el gris envolvente —. En el número 29, el hermano de Rusiñol, Alberto, y el gran amigo de Rusiñol, Federico Rahola, copartícipe desde los primeros tiempos de los avatares del modernismo, personalidad inmersa en variadas disciplinas: escritor en verso y en prosa, crítico de arte, economista, abogado, político... — En el número 31, fin del año 1899: los dos fundadores de Pèl & Ploma», Utrillo y Casas, junto con el administrador del semanario, Leandro Galcerán, retratados en primera página, desean felicidades a sus amigos. — En el número 34 el poeta Juan Maragall, apuntalando su diestra en un paraguas y con la mano izquierda en el bolsillo de la americana. — En el número 35, el doctor Robert con su frente serena y su preocupado mirar. — En el número 37, a modo de gran mascarón, José Luis Pellicer. — En el número 40, el busto de la actriz Teresa Mariani y los retratos a medio cuerpo de sus compañeros de *troupe* Ettore Paladini y Vittorio Zampieri. — En el número 41, el Mtro. Nicolau, famoso por sus conciertos en el Teatro Lírico, y el Mtro. Millet, director del «Orfeó Català». — En el número 42, José Llimona, el escultor modernista catalán por antonomasia y compañero que hubo sido de Utrillo en los primeros años escolares. — En el número 43, Eduardo Marquina, con su chalina en blanco y morado, sellándose con esta su imagen por Casas la entrada en la redacción de «Pèl & Ploma» del versificador dominical de «La Publicidad». — En el número 44, el pianista Carlos-Gumersindo Vidiella, en ocasión del concierto que de éste se anuncia para el 31 de marzo de 1900 en el Teatro Principal.— En el número 45, el maestro Juan Gay. — En el número 46-47, Pedro Coll y Rataflutis, guía y amigo de los catalanes en París, donde, entre otras actividades, ejerce la corresponsalía de «La Veu de Catalunya»; y el pianista Joaquín Malats. — En el número 48-49, Jaime Massó y Torrents. — En el número 50-52, Miguel Utrillo, que

a set anys menos un dia
cada vespre s'adormia;
i, si ningú el destorbava,
cada dia es despertava;

LUIS BONNIN — DIBUJO

según las aleluyas incompletas que flanquean la imagen de quien

a deu anys duia rellotge,
prô no estudiava a Llotja;

a catorze va a París,
s'hi estableix i lloga pis;
de París se'n va anâ a Prússia,
i d'aquest país a Rússia;

traient comptes amb els dits
arriba als Estats Units.

Los retratos de Ramón Casas reproducidos en el segundo volumen de la revista «Pèl & Ploma» son los de las personalidades que seguidamente se indican: En el número 56, los escultores catalanes Miguel Blay y Enrique Clarasó, y el escultor valenciano Mariano Benlliure. — En el número 64, Alberto de Vriendt, alta personalidad de la pintura belga, notable por haber sabido idealizar los cuadros his-

tóricos gracias a su buen sentido composicional. En Barcelona estuvo como miembro que fué del Jurado de la IV Exposición Internacional de Arte, celebrada en 1898, y entonces debió posar para el buen retrato que de él hizo Casas. — En el número 68, Rodin, acompañándose de la reproducción fotográfica de algunas de sus esculturas y de un comentario crítico de Joaquín Cabot y Rovira. — En el número 69, José León Pagano, el crítico italoargentino que durante su permanencia en España por los años 900-902 tuvo detenidas entrevistas con escritores en castellano y en catalán y que las recogía, acompañadas de opiniones propias, en los dos tomos de su obra «A través de la España Literaria». — En el número 70, el escuálido Ignacio Iglesias y el erguido José-María Jordá, a propósito del «Teatro Lírico Catalán». — En el número 71, aprovechando igual ocasión, el maestro Granados y el maestro Celestino Sadurní. — En el número 73, el actor Alfredo Sainati, que representó en italiano «L'Alegria que passa». —En el número 74, Luis-Xavier de Ricard, como periodista visitante de Barcelona. — En el número 75, el escultor francés Antonino Mercié. — En el número 76, el abanderado de la procesión cívico-artística suburense de 1894, Luis Labarta, con motivo de haber publicado su obra «Hierros Artísticos», prologada por Utrillo; y los escultores Agustín Querol y J.-Antonino Injalbert.

Los retratos debidos al carboncillo de Casas que ilustran el tercer tomo de «Pèl & Ploma» son las personalidades siguientes: En el número 77, el poeta Verdaguer, sentado, y con el «Lliri blanc» — etéreamente cristiano, de un modernismo sutil e incomparablemente superior a todos los lirios de todos los jardines de todas las reinas que el pesado John Ruskin pudo jamás imaginar — dado al público, por primera vez, en la página de enfrente al retrato del autor dibujado por Casas:

Per ceptre d'un rei
jo en terra naixia,
per ceptre d'un rei
o d'una regina.
Ne passaren mil,
mes d'or lo volien,
lo volien d'or
i de pedreria.

Passà Jesucrist,
amorós me mira,
i al veure'm tan pur
com raig de celístia,
tan pur i tan blanc
com la setalia,
de la terra em cull
i amb sa mà divina
rient m'ofereix
per ceptre a Maria.

En el propio número 77, el pintor Sorolla, a modo de máscara de frente; Pichot, alto y barbudo; Picasso, ante la silueta de Montmartre. — En el número 78, contrastando con el de Mañé y Flaquer, el periodista virilmente conservador, los retratos de los inquietos a ultranza José Pijoán y Joaquín Torres García. — En el número 79, la figura rígida y fina del crítico de arte Hans Bethge. — En el número 80, el maestro D'Indy con su levitón, el crítico musical e ingeniero Esteban Suñol, particularmente ligado con la historia del «Orfeó Català», y el Director de Bellas Artes de Francia por aquel entonces Enrique Roujon. — En el número 81, Casellas, pues su personalidad íntimamente relacionada con el modernismo ya no podía tardar más tiempo a ser presentada desde las páginas de la revista de Casas y Utrillo. — En el número 82, el folklorista Francisco Maspons y Labrós, en homenaje necrológico. — En el número 83, el pianista Raúl Pugno, el maestro Antonio Ribera, el violinista Mateo Crickboom, el director del «Orfeó Català» Luis Millet, el hispanista Foulché-Delbosc, el actor Zacconi y el escritor Touny-Lérys. — En el número 84, el pintor Nonell. — En el número 85, la señorita Isabel Llorach disfrazada de Pierrot en «L'enfant prodigue» musicado por Worsem, pantomima de salón representada el 8 de febrero de 1902 en un teatrito instalado en la planta baja del número 22 de la calle de Balmes, según atestigua Luis Cabañas Guevara. — En el número 86, monográfico de A. Besnard, este famoso retratista y decorador. — En el número 87, por dos veces el paisajista Meifrén; y el figurista de las damas pomposas Francisco Masriera, éste en homenaje necrológico. —En el número 88, los intérpretes barceloneses (en el mentado tea-

trito patrocinado por las hermanas Llorach) de la traducción catalana (debida a Salvador Vilaregut) de Hauptmann, «La campana submergida»; los actores japoneses Sada Yacco y Otojiro Kamakami, el empresario de éstos Da Rosa; Loïe Fuller, la de las danzas serpentinas; y el compositor y director de orquesta Weingastner.

Los últimos retratos de Casas reproducidos en «Pèl & Ploma», es decir, los que aparecen en el cuarto tomo de esta revista, son los de las personalidades anotadas a continuación: En el número 89, los pintores Galofre y Lerolle. — En el número 90, los pintores Degouwe de Nuncques y Feliu de Lemus, y el doctor Gustavo Pittaluga. — En el número 91, el pintor, escultor y aguafuertista sueco Zorn, y el actor Bagni trajeado de Yago en el «Otelo» que representaba Zacconi. —En el número 93, el enemigo mortal de los modernistas, Doys, y el escenógrafo Vilumara. — En el número 95, el joyero y crítico de arte Joaquín Cabot y Rovira. — En el número 97, los cantantes de ópera Palermi y Menotti, y el Almirante Compton Domvile, jefe de la escuadra inglesa del Mediterráneo. — En el número 98, el dibujante Xavier Gosé, el actor Enrique Borrás y Modesto Sánchez Ortiz, el director de «La Vanguardia» en 1888-1900, repetidamente recordado en estas páginas. — En el número 99, el pintor francés Carlos Cottet. — Y en el número 100, los periodistas de Barcelona Ezequiel Boixet, Teodoro Baró, Francisco Casanovas, Eusebio Corominas, Enrique Prat de la Riba y Buenaventura Bassegoda, la actriz Marta Cazorla y el comediógrafo José Coll y Britapaja; este último en homenaje necrológico, y los periodistas a modo de acompañamiento del féretro de «Pèl & Ploma». — En algunos de los facsímiles adjuntos a la revista, en su último año, figuran, retratados por Casas, algunos escritores; son éstos: Juan Maragall sentado (nuevo retrato), Ángel Guimerá, Francisco Matheu, José Pin y Soler y Benito Pérez Galdós.

Por la larga y varia lista de retratos puede colegirse cómo fué de amplio el círculo de amistades de los tolerantes modernistas Casas y Utrillo.

Alternan en «Pèl & Ploma», con los retratos al carboncillo de Casas, numerosas figuras femeninas aprehendidas por el propio pintor. Magdalena, Dalila, Julia, otras diversas jóvenes, fueron representadas en abundancia de poses por el cofundador y propietario, cuya singular largueza le indujo, en el penúltimo año de la revista, a rega-

S. JUÑER VIDAL — «CALA VERDA»

lar a cada suscriptor un dibujo original. Unas de las mujeres registradas por el trazo de Ramón Casas — por lo general las de París — gotean melancolía; otras — muchas de las barcelonesas de la época de Els Quatre Gats — se distinguen por la rotundidad de sus facciones y por un atisbo de sonrisa. A partir del tomo segundo de «Pèl & Ploma» se reproducirán a menudo pinturas (no ya tan sólo dibujos) originales del propietario del mismo. La variedad temática de Casas da a la revista un tono que debió de ser probablemente agradable a la buena sociedad; por la época de «Pèl & Ploma», su arte era ya completamente aceptado en los medios artísticos más selectos de nuestra urbe. La intrepidez de Utrillo ocupábase ya, en 1900-1903, en imponer los valores jóvenes: Nonell, Picasso, Canals, Mir, Roberto Domingo, Torres García, Opisso, Gosé, Pidelaserra, Smith...

Picasso, adolescente dotadísimo, después de haber debutado en un almanaque de «L'Esquella de la Torratxa», casi por iguales días en que presentaba cuadros de envergadura en las exposiciones oficiales de Barcelona y de Madrid, en los primeros meses de estar abierta la singular cervecería de la calle de Montesión, expone en ella, al amparo de Pedro Romeu, apuntes inconográficos de los concurrentes, junto con otros dibujos que recordarían el entusiasmo que sentía por Toulouse Lautrec la juventud artística de Barcelona. Amigo de Sebastián Juñer Vidal y del hermano de éste, Carlos, que actuó como luchador dentro la crítica en el cotidiano barcelonés «El Liberal», los Juñer poseen numerosos monigotes del precoz y a sus horas exigente dibujante hijo de un profesor de la Escuela de Lonja. También poseen los Juñer algunas buenas pinturas de la época llamada «azul» de Picasso.

Conocedor Picasso de París (donde expone en junio-julio de 1901), a su vuelta a Barcelona, Utrillo reúne una serie de dibujos y de *gouaches* de Pablo Ruiz en el Salón Parés, reproduce apuntes de este artista en «Pèl & Ploma», en cuya revista, materialmente aburguesada, hace la apología de él y de Nonell. De Canals aparece en la revista una nota suburbial de intensa lozanía, de Roberto Domingo recomposiciones de época y notas de los toros, de Smith las más graciosas esculturas que le dieron prestigio en plena adolescencia. El idealismo relativamente prerrafaelista está representado en «Pèl & Ploma» por los ex libris de Riquer y por las ilustraciones de Bonnin

en «Boires Baixes», el poema de José-María Roviralta musicado por Enrique Granados. A Joaquín Torres García — otro de los artistas presentados con todos los honores en la revista de Casas y Utrillo — lo saludamos como dibujante steinleiniano en Els Quatre Gats, mas este su carácter realista insospechadamente mitigóse, y fué seguido hacia 1900-1901, es decir, al iniciarse el tercer año de «Pèl & Ploma», por el reflejo de la corriente poética o idealista que en su más alta dignidad corresponde no ya al arte de Burne Jones o de Bœcklin, sino al de Puvis de Chavannes. El propio artista al publicar unos años más tarde, bajo el título «Notes sobre Art», sus teorías, anota: «Me atreveré a decir que Puvis de Chavannes y sobre todo Bœcklin son dos poetas que pintan: su arte es pintura romántica». Hasta cierto punto también lo han sido románticas determinadas fases de la pintura de Torres García, tanto la fase de la grasienta pastosidad de sus paisajes suburbanos como la fase de los señoriles jardines con damas melancólicas trajeadas en negro, como incluso la fase de temas clasicizantes, pero de un tecnicismo tan idílico que diríamos que su musa fué tan sólo el gotear de una fuente o el rumoreo casi imperceptible de un alto laurel al ser mecido por el viento.

La colaboración literaria de «Pèl & Ploma» — inserta en la lengua original para con los escritores de países latinos — estuvo principalmente integrada por aportaciones de varios de los que escribieron en «Catalonia» y de algunos redactores de «La Publicidad». Utrillo, redactor único en el primer año, asociase para que le ayude el poeta Marquina, quien sirviéndose habitualmente para sus versos de la lengua castellana, en «Pèl & Ploma» usa indistintamente del castellano o del catalán para críticas, artículos y poemas, traduce al castellano varias poesías representativas de Maragall (lo que le vale una afectuosa — como suya — carta del autor de «La vaca cega»), recibe un homenaje consistente en un pámpano de plata (ofrecido por los contertulios de «Pèl & Ploma» y de Els Quatre Gats en ocasión de la lectura de su obra «Las vendimias»), siembra de sus rimas prolíficas la edición catalana de 1900 y la corta edición castellana de igual año (quince números) con tal o cual oda a los llanos, a los árboles, a las flores, o bien «la impertinente canción de las abejas», que fragmentariamente reproducimos:

LUIS BONNIN — ILUSTRACIÓN DE UN CUENTO

¡Oh, mezquindad de las cosas!
¡Oh, vanidad de las rosas!
¡Mundo infiel!

La tierra ¿en qué pararía
sin la exquisita ambrosía
de nuestra miel?

Amigos de Marquina se introducen en «Pèl & Ploma». Entre éstos, su íntimo Luis de Zulueta; el referido Torres García, el inquieto José Pijoán, el tarraconense Manuel de Montoliu, el licenciado Pedro Moles, los estudiantes Eugenio Ors y Emmanuel Alfonso (que seguirá en «Joventut»), el actor Carlos Capdevila, el joven maestro Jaime Pahissa (que en la revista aparece como poeta, no como músico), el periodista y crítico musical Rafael Moragas...

Casas, Utrillo — con Casellas, Maragall, Riquer y Rusiñol —, serían las personas mayores de «Pèl & Ploma»; los antes referidos jóvenes serían lo inédito. Ha llegado a nuestras manos una carta de Pedro Moles a José Pijoán, fechada en Barcelona el 29 de noviembre de 1903 y cuyos párrafos finales son un ensarte de interesantes noticias:

«Torres está muy entretenido trabajando con Gaudí para las *vidrieras de colores* que éste hace para la catedral de Palma.

»Marquina llegó uno de estos días con su mujer, de Madrid. Esta vez le han ido muy mal los negocios. Su zarzuela «La vuelta del rebaño» la patearon horriblemente.

»De la *Margarideta* de Maragall ya te hablaré en carta aparte.

»Ya sabrás de Zulueta y de su Cándido en París. De él sé principalmente por *La Publicidad*.

»El *Pèl & Ploma* muere en diciembre; iba a publicarme un cuentecito, pero al advertirme Utrillo que iría en el último número he desistido de publicarlo. A la verdad, paso por ser Júpiter, mas ser corchete y enterrador de mis propias obras, ni por pienso. Abrenuncio, como Sancho.

»Y de mí te diré que sigo en el Olimpo de mi felicidad, que enseño a los hijos de Riquer en lugar de Zulueta, y que no te olvido.

P. Moles.»

BAGARÍA — EL MTRO. PAHISSA

Efectivamente: «Pèl & Ploma» murió, o mejor dicho, transformóse en una nueva revista, «Forma» (1904-1908), que, lo mismo que aquélla, fué finanzada por Casas y dirigida por Utrillo.

«Forma» llegó a una adaptabilidad artística excesiva; trata de arte nuevo, mas también, y en enorme escala, de arte antiguo.

Hace justicia, sin embargo, a interesantes personalidades artísticas que no habíanse registrado en la historia de una fase del modernismo que representó «Pèl & Ploma»: a Juan Brull, a Sebastián Junyent, a Torné Esquius; dedica dos de sus cuadernos, abundantemente ilustrados, a la V Exposición Internacional de Arte celebrada en 1907 en Barcelona; publica en otro número una monografía — sintética y ecuánime — sobre Casas y su arte, con numerosas y representativas obras del autor de «Ball de tarda», unas reproducidas en negro, otras a todo color.