

CAPÍTULO X

MARAGALL; SOLER Y MIQUEL; PIJOÁN

EN las epistolares confidencias de José Yxart a su primo — y, además, íntimo amigo — Narciso Oller vemos que, inmediatamente luego de la fiesta literaria del Cau Ferrat (1894), hizo una afirmación rotunda, valorativa, del modernismo catalán: «Todo ese movimiento modernista de ahora, ¿qué es? Tres mozos nuevos: Rusiñol, Casellas, Maragall... pero que formen cuadrilla... que busquen; ¡tres y cierra!...»

El nombre del primero aparece por acá y por acullá en las páginas del presente ensayo; ¿para qué insistir de nuevo sobre su significación, unas veces innatamente humorista, otras arrebatadamente simbolizante en sus buenos tiempos del Cau Ferrat, de «Oracions», de «Fulls de la vida»? ¿No es esta última la personificación auténtica del matiz más característico del modernismo catalán? El humor incide de particular manera en las letras rusiñolianas; así como el simbolismo en sus pinturas de Sitges y de la isla San Luis, en sus elogios de Botticelli y del Greco — los mismos pintores que amparan con su arte la producción de nuestros artistas jóvenes en un extraordinario navideño de la revista «Joventut» —, en las derivaciones de su amistad con Zandomeneghi — el seguidor italiano de Renoir —, de cuyas muchachitas tenues parecen ser hermanas «La niña de la clavellina», que está en el Cau Ferrat, y las dos jóvenes en negro que guarda celosamente la hija del autor. Tiene razón Yxart; el nieto del *senyor Esteve* fué por unos años excelente modernista.

Casellas, acaso también, aunque amoldándose a lo más turbio,

a lo menos simpático que haya en el modernismo: detritus naturalistas por un lado, «Els sots feréstecs»; quid pro quo desagradable por otro, «La damisella santa». Raro personaje: ¡lo vemos tan en su situación, nosotros, en el «Almanach de l'Esquella de la Torratxa», ilustrándose sus cuentos con dibujos de Mariano Foix!... Pese a sus esfuerzos de adaptación — sin duda titánicos —, seguimos creyendo que todo lo más sutil del neoidealismo de Puvis y de los prerrafaelistas ingleses, como asimismo la vaporosidad espiritual que vivifica a Whistler y a los momentos más felices de Ramón Casas, no pudo llegar al corazón de Casellas. Eugenio d'Ors, en su prólogo a «Etapas Estètiques», lleva el agua al propio molino: cree haberle enrolado en las filas del arbitrarismo novecentista. Mas ya de antes de las doctrinas d'orsianas, Casellas — a semejanza de Gual — fluctuó manifestamente entre opuestas tendencias. Y, cosa particular, el narrador de «Els sots feréstecs», el cuentista de «L'Esquella», asumía el lugar más responsable en la redacción del cotidiano catalanista de derecha «La Veu de Catalunya», donde se hizo interesante en especial por todo lo que de alta y digna menestralía hubo en su personalidad, y más que sus trabajadas y conceptuosas crónicas del arte de su época, palpitan de cierta emoción sus evocaciones de la Barcelona artística de Viladomat, del Vigatà, de los Tramulles, de Flaugier. Ello querrá decir que, sea como fuere, Casellas se compenetró con el tono tradicionalista del diario de la «Lliga», y que Yxart, de no haber muerto, hubiese quedado sorprendido al darse cuenta de que su vaticinio, acerca de aquél como modernista, no fué acertado.

Y en cuanto al tercero, en cuanto a Maragall, ¿quién le va a regatear su alto puesto en el modernismo, el alto puesto que Yxart le otorgaba? Del modernismo en su rama vital — no en la decorativizante —; del modernismo del fervor y la pasión que inflamaron su espíritu.

La biografía del señero escritor y la crítica de su creación poético-literaria van siendo cada día más difíciles por exceso de documentos. Tan pronto Maragall dejó la tierra, el P. Miguel de Esplugas, capuchino, nos relató su cristiana muerte; después, a cuanto en sus composiciones poéticas puede averiguarse de su vida se han unido los innúmeros datos y opiniones, a veces contradictorias, de sus cartas (publicadas con tal literal integridad que han provocado el desfoque)

y, además, los variados prólogos, uno para cada tomo de sus obras completas, y «El meu don Joan Maragall», de José Pijoán.

«Naturaleza, Arte, Amor, reducidos a superior unidad; es decir, la Belleza. He ahí mi ideal.» Este su lema lo expresaba Juan Maragall al cumplir los veinticinco años; y no otro hubo sido inconscientemente el lema de su infancia, cuando la Naturaleza para él no era más que una callejuela estrecha, dicha de Jaime Giralt, en la vieja Barcelona; cuando el arte era la liturgia que ante una capilla de juguete quería imitar.

Una vez Juan Maragall hubo terminado su bachillerato, las conveniencias familiares situáronle en el despacho de la industria de su padre, de donde, pasados dos años, logró evadirse. Durante este tiempo, su amor al arte tuvo manifestación pletórica en los versos con que llenaba libretillas y cuyo intento de publicación pasó a ser realidad ya antes de que trocara sus ocupaciones del despacho industrial por las actividades estudiantiles de la Facultad de Derecho, que en 1879 inició.

A través de un tono popular y anegándose en Goethe (a quien por entonces empezaba a leer), Maragall consiguió la Flor Natural en Badalona el día de la Asunción de 1881 por su poesía «Dins sa cambra»:

*Una tarda vaig entrar
en la cambra de l'aimia,
i no sé ben bé com fou
que em trobí tot de seguida
el cap nu, i agenollat
com aquell que s'humilia.*

La impresión que causara Goethe en Maragall fué de una hondura terrible. Lo idolatró literalmente: «En todas las obras de mi ídolo — dice — hallo lo grande involucrado en lo pequeño, y éste como manifestación de lo grande de un modo tan maravilloso, que me arrebató, que quieras que no me hace volver panteísta.» (Carta a Joaquín Freixas, del 4 de agosto de 1884.) Al mismo, sobre el «Werther»: «He formado el propósito de leer eternamente esa obra, volviendo a empezar siempre que acabo...»; o en plena lectura del «Faust» (final de carta): «Es inútil que continúe escribiendo ahora, porque sólo

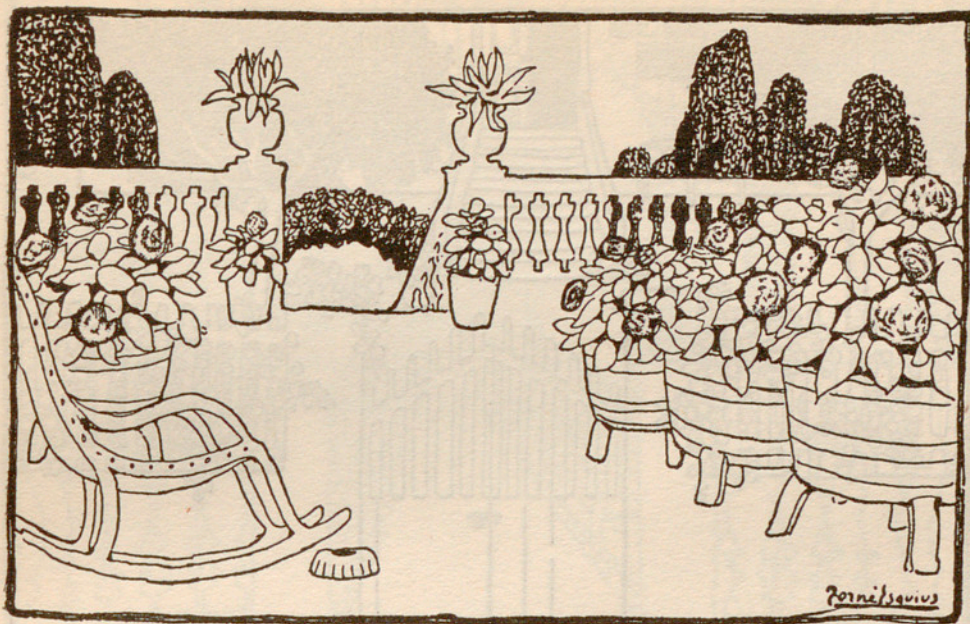
sabría hablarte de espíritus, de fuerzas, del hombre, de la Naturaleza, de Dios, del diablo, etc., etc., lo cual sería altamente ridículo en una simple carta entre amigos. Adiós, te abraza tu amigo, Juan Goethe (digo) Maragall Gorina.»

Otras lecturas de Maragall por estos sus tiempos estudiantiles: Guyau, Stirner. La moral sin obligación ni sanción del primero debió dejar un rastro en la ideología del poeta; ella lo enlazaría con aquella «santidad humana», de que, más tarde, Pedro Corominas debatirá prolijamente; la incondicional soberanía del individuo, el «Único», que vive por sí mismo, y todo lo sujeta únicamente para el propio goce, de Stirner, pudo hacerle hablar — todavía veinte años más tarde; en carta a Carlos Rahola, datada en 18 de marzo de 1906 — del «rastro imborrable» que le dejó «la proclamación de la santidad del impulso».

Maragall vivió plenamente su vida estudiantil. Las amistades que iniciara en la Universidad perduraron; en numerosas cartas suyas aparecen nombres de sus condiscípulos: Buxareu, Lluís, Mulla, Ventayol, Rocamora, Buxaderes, Mario... y sobre todo Joaquín Freixas y Antonio Roura. En una carta de Maragall a Freixas leemos: «Bastante me extraña que disfrutes con Voltaire y Diderot, talentos perniciosos, sofistas rematados que siempre creí que chocarían con tu criterio recto y ortodoxo; pero más me sorprende que te duermas con San Agustín, sabio eminente, inteligencia universal, filósofo de punta y santo por añadidura.» Como a Voltaire y a Diderot, odió también Maragall a Anatole France, venturosamente. Léanse, a este respecto, las epístolas a Rahola.

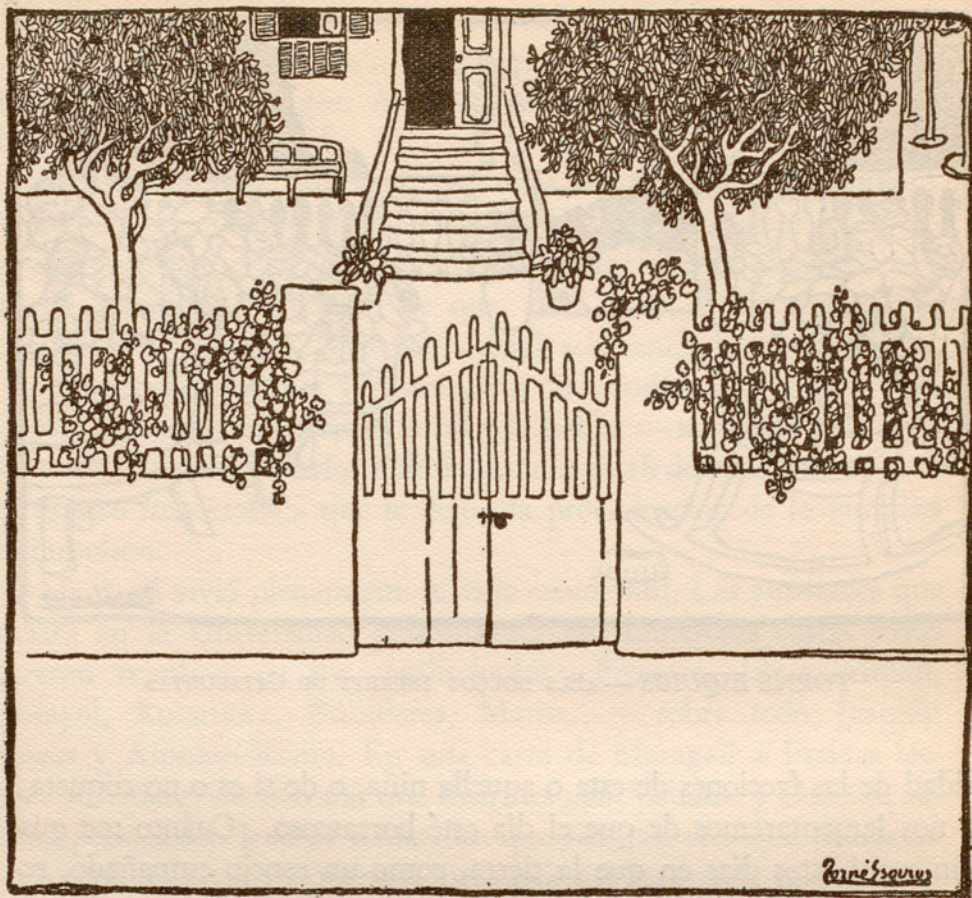
La correspondencia con Roura retrata a Maragall detalladamente; en las cartas que el poeta enviara a Freixas hay fragmentos admirables. Fijarse en el que sigue, de lozana ironía:

«No puedes figurarte cuánto deseo la llegada del mes de octubre. Entonces veré llenarse de nuevo el reducido círculo de mis intimidades, en el que tú ocupas lugar preferente; renovaremos las conversaciones sobre asuntos trascendentales, que no hemos de resolver ni nosotros ni nadie; los comentarios sobre palabras de tal o cual catedrático; el entusiasmo en pro o en contra de Gayarre o Stagno o Massini; nos comunicaremos las impresiones sobre este o aquel libro o acontecimiento literario o artístico; altercaremos sobre la regula-



TORNÉ ESQUIÚS — «ELS DOLÇOS INDRETS DE CATALUNYA»

ridad de las facciones de esta o aquella niña, o de si es o no coqueta; o nos lamentaremos de que el día esté borrascoso. ¡Cuánto me gustan o mí estos días en que la tierra, como un espejo empañado, refleja confusamente los objetos que la cubren! Las valonas de las capas o carriks toman las formas más originales y caprichosas a merced del impetuoso *levante*; los transeúntes sostienen luchas gigantescas con el rebelde paraguas que de protector se pasa a aliado del enemigo, mientras detrás los cristales de las tiendas o balcones sonríen los rostros de los que se hallan a cubierto. Pero sobre todo me gusta estos días el llegar calado hasta los huesos ante un círculo de personas a quien yo estime; el que llega, el héroe, cuenta, mientras atrae las miradas de todos, que el tiempo es insufrible, que en tal calle ha caído una persiana, que en tal otra el agua ha penetrado en las tiendas, etcétera, etcétera; y si entre estas personas hay alguna a quien quieras secretamente y con la que desees intimar, ésta es la mejor ocasión; porque es muy fácil que diciendo tú que el enero es frío, conteste ella que el abril no lo es tanto, y que estando conformes en que después de llover suele hacer sol, y en que por San Juan el día es más largo

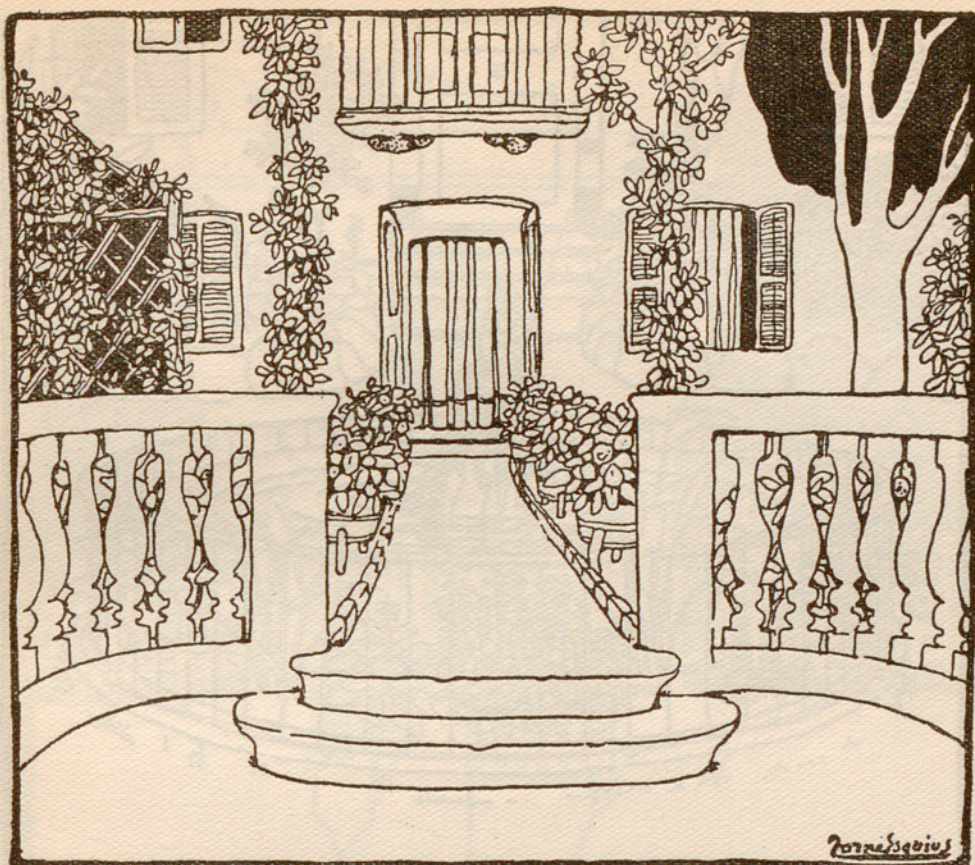


TORNÉ ESQUIUS — «ELS DOLÇOS INDRETS DE CATALUNYA»

que por Navidad, esta conversación trivial sea base de unas relaciones cultivadas con afán; obsérvalo, la comunidad de abrigo contra la intemperie parece que acerca los corazones de los abrigados.»

Claro que la camaradería con Roura y con Freixas no tendría para Maragall el carácter principalmente literario que tuvo su trato con tres personas citadas por Pijoán: Yxart, Sardá, Soler y Miquel. De los dos primeros nos ocupamos en el capítulo II; al tercero sólo lo habremos mencionado incidentalmente.

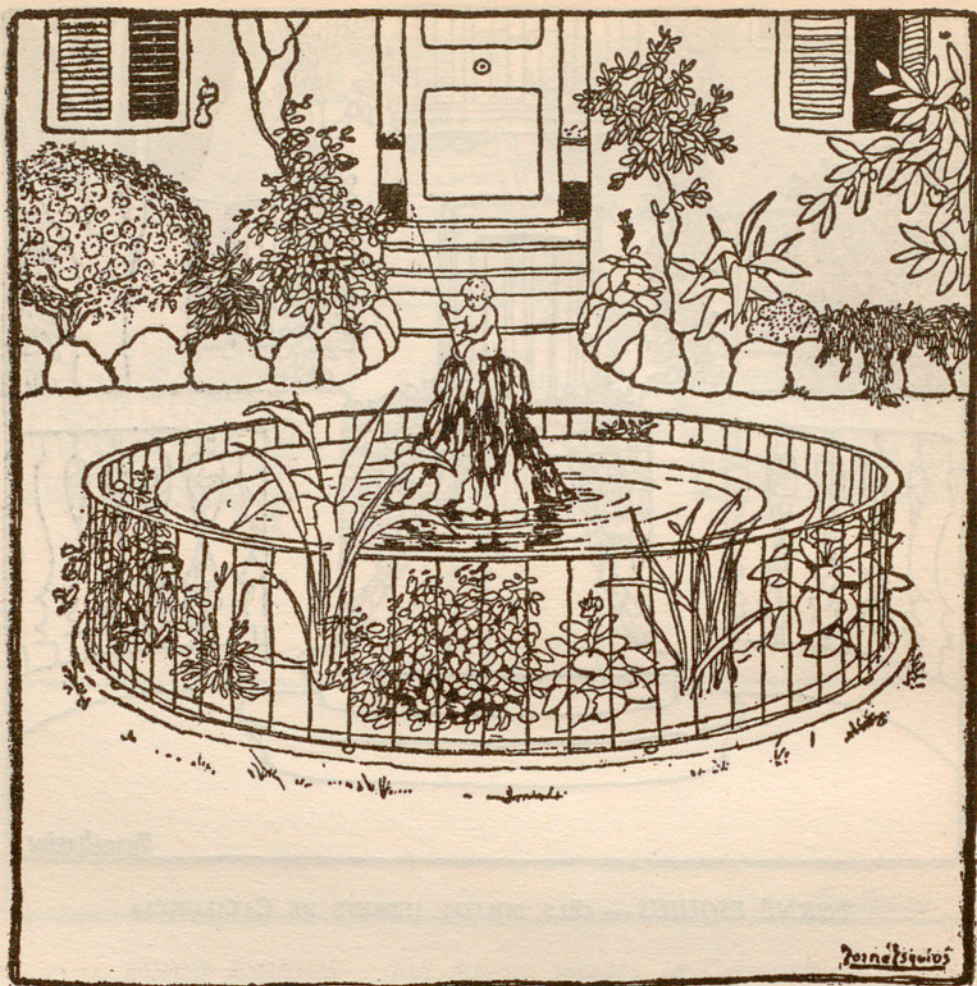
Fué Soler y Miquel un amigo en espíritu del poeta de quien tratamos. Éste gustó de considerarse discípulo de aquél. Parece ser que ambos debieron conocerse en el Ateneo o en «L'Avenç», no en las aulas universitarias, con todo y ser casi de igual edad (Maragall hubo



TORNÉ ESQUIUS — «ELS DOLÇOS INDRETS DE CATALUNYA»

nacido en 1860; Soler y Miquel, en 1861). La primera de las cartas que Maragall escribe a su amigo es del 4 de agosto de 1891, cuando el poeta hacía unos años que había terminado sus estudios; ni en ella ni en las cartas posteriores jamás le tutea.

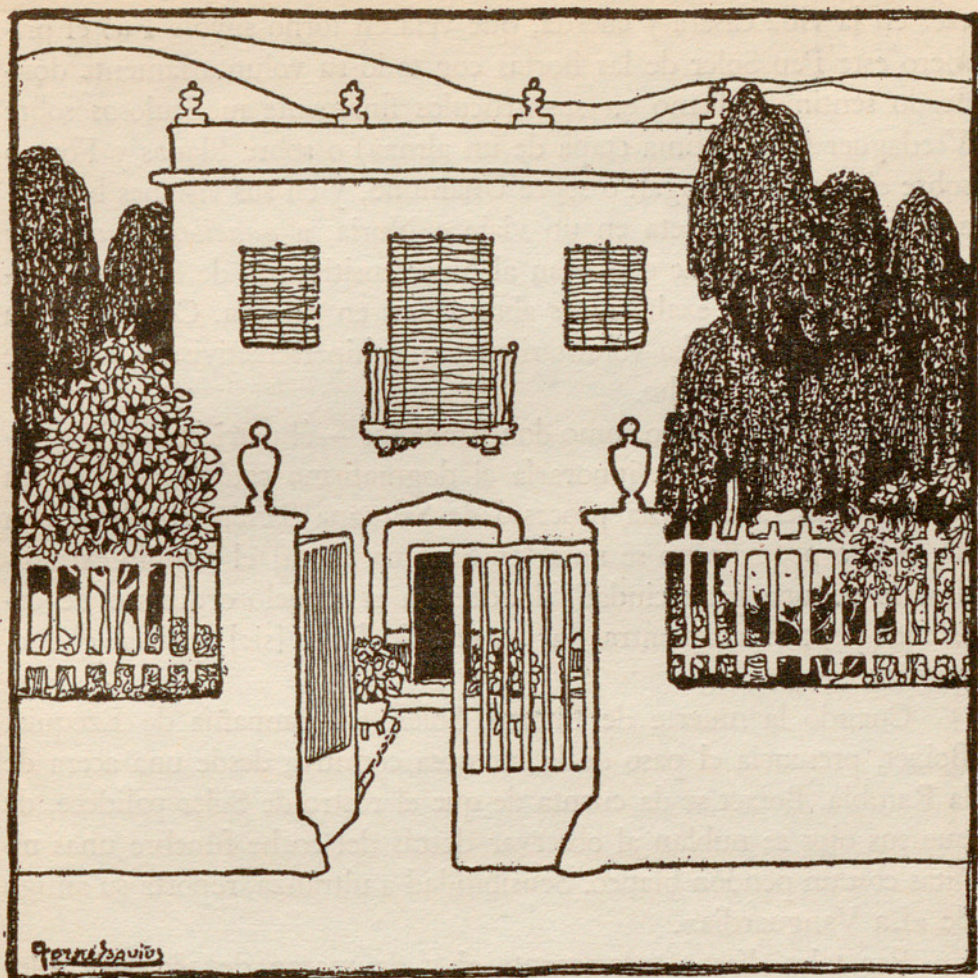
José Soler y Miquel, nacido en Las Borjas del Campo, solía firmar sus breves notas de «La Vanguardia» o de «La Publicidad» Soler de las Borjas o S. de las B. Terminados sus estudios de Leyes, trasladóse a preparar el doctorado a Madrid, donde en la «Institución Libre de Enseñanza» fué discípulo de Francisco Giner de los Ríos, formado filosóficamente en la cátedra de Julián Sanz del Río, quien en Alemania había estudiado a Krause. Krause provenía en parte de Hegel; Hegel derivaba de Spinoza. Por vía indirecta, Soler y Miquel provenía de Spinoza; a Maragall, de otra parte, gustábale



TORNÉ ESQUIUS — «ELS DOLÇOS INDRETS DE CATALUNYA»

titularse discípulo de Soler y Miquel, como antes dijimos. Tal encadenamiento lo ha hecho notar Eugenio d'Ors en el prólogo del volumen XXIII de las obras completas de Maragall. Maestro y discípulo, pues, Soler y Maragall; dentro el tipo de fraternidad pedagógica que al parecer el primero hubo aprendido en la «Institución Libre de Enseñanza».

Imbuído si más no de krausismo, Soler tenía estudios adecuados para actuar de crítico dentro el panteísmo vitalista, es decir, en el clima en que se movía parte del modernismo. Deleitábase en «la invención imaginaria viviente» y en «la palabra que enuncia sincera»,



TORNÉ ESQUIUS — «ELS DOLÇOS INDRETS DE CATALUNYA»

en su lasitud de «la vulgaridad naturalista», de «la verbosidad convencional y hueca».

El lenguaje de Soler y Miquel responde plenamente a lo que pudiéramos llamar «estilo de la Institución»: el estilo de Giner, o de Manuel-Bartolomé Cossío, o de Posada; la limpidez explosiva, la medida concentrada. En realidad, estilísticamente, Soler es el polo opuesto de Maragall y de su «palabra viva». Pero semeja que nuestro Maragall debió considerar imprescindible el trato con algún institucionalista de envergadura: «Maragall necesitaba siempre (dice Pijoán) de un espíritu atormentador junto a él, que le estorbara de dejarlo

caer en la vida casera y cuerda, que veía en torno suyo.» Fué el primero este Pep Soler de las Borjas con todo su voluntariamente dosificado sentimentalismo en sus artículos finamente meticulosos sobre Verdaguer («La última etapa de un alma») o sobre Planas y Font o sobre el propio Maragall o sobre Unamuno, y en sus visiones breves; acompañante del poeta en un viaje a Nuria, a *aquelles muntanyes que tan altes són* que causarían al hipersensitivismo de Soler ya desvanecimientos, ya exaltaciones abundantes en gritería. Con la pluma en la mano, dosificaba voluntariamente el hipersensitivismo, como se deduce de lo antedicho.

Soler sería tan laico como don Francisco — el patriarca de la «Institución» —, y además ignoraría el dogmatismo católico; así en su evocación literaria «Una processó de Setmana Santa» escribe: «En un pueblo pequeño no se nota [en Semana Santa] el cambio extraordinario de una gran ciudad, donde cesa el revuelo ordinario de carruajes y tranvías mientras la imagen de Jesús [sic] está en el monumento.»

Cuando la muerte de Pitarra, Soler, en compañía de Ezequiel Boixet, presencia el paso de la luctuosa comitiva desde una acera de la Rambla. Boixet se da cuenta de que el rostro de Soler palidece, de que sus ojos se nublan al observar detrás del coche fúnebre unas niñitas con un pendón blanco. Sensibilidad a ultranza, reporta su amigo de «La Vanguardia».

Por tales días — exactamente el 5 de marzo de 1897 —, Soler leyó en el Ateneo, con éxito, el prólogo a su traducción al «Pouèmo d'ou Rose», de Mistral; debió ser la primera vez — fué también la última — que el escritor de Las Borjas ocupara la tribuna de la docta entidad, donde con Maragall y sus contertulios — los modernistas de «L'Avenç» y de «La Vanguardia» — charlaría todas las tardes eufóricamente. Y al cabo de quince días — la noche del 20 al 21 — se suicidó. En vano hemos buscado en «La Vanguardia» y en «La Publicidad» (los dos cotidianos donde él escribiera) más detalles; un respeto, un pudor a la memoria del amigo debieron inducir a silenciar, en tal caso, cuanto no fueran elogios a la labor literaria de quien repetidamente ha sido calificado de hiperestésico por José Pijoán. ¿Acaso una de las postreras «visiones breves» de Soler, aparecida en «La Vanguardia», que semeja aludir a un desengaño amoroso, pudiera con-



JOAQUÍN MIR — PAISAJE DE MALLORCA

siderarse enlazada con tal fin trágico? ¿O será cierto, como nos asegura José María de Sucre, que Soler se mató removido por la lectura de Schopenhauer?

La muerte de Soler y Miquel sumiría a Maragall en el desconsuelo. Dedícale una poesía, «Lo diví del Dijous Sant», con singular recuerdo en su postrera estrofa:

*Senyor! Deu consol a qui plora
i torneu-li el pló al qui no pot plorar,
i doneu-li pau a l'ànima inquieta
perquè us sàpiga esperar.*

De momento no hay quien le reemplace en el plano de la amistad. Maragall, en el entretiem po, dejadas sus actividades de abogado, entró en la redacción del «Diario de Barcelona», siendo además secretario particular del director del propio periódico, don Juan Mañé y Flaquer. Su lectura preferida, junto con la de Goethe, que no abandonaría nunca, fué por tales años la de Nietzsche. Se entusiasmó sobremanera con tal autor, cuyas ideas no encajarían ni por asomo con las del diario en que colaboraba. Sin embargo, sin duda por la simpatía que para con su secretario sintiera Mañé, Nietzsche aparecía estudiado en dos largos artículos del «Brusi» por Maragall, quien, de otro lado, tradujo para «L'Avenç» y para «Catalonia» fragmentos del filósofo y visionario alemán.

Dado por entero a la crítica y a la poesía, Maragall interviene en todos los actos de los modernistas y de los escritores: en la Fiesta Literaria de Sitges, y en la Fiesta de la Belleza de Palafrugell, en los Juegos Florales repetidamente y en ellos es nombrado Mestre en Gai Saber, en las representaciones del Teatre Íntim — se ha relatado ya —, en las tertulias de Els Quatre Gats... En cinco libros recoge su creación poética, anchamente espaciados en el tiempo. Además de publicar semanalmente un artículo en el «Diario de Barcelona», colabora en «L'Avenç», en «Catalonia», en «Pèl & Ploma», en los números extraordinarios de «Joventut».

Todo el mundo le pide prólogos y él raramente tiene un no. Vémosle aparecer como padrino del simplificador arte del dibujante Torné Esquius, y de los cuentos de Diego Ruiz, y de las poesías de

Francisco Pujols. Vémosle entusiasmado con un joven arquitecto llamado José Pijoán, desde que éste — *saltacarenes de l'esperit*, tal como Maragall gustaba de apodarlo — le es presentado por Marquina, en ocasión de que unas poesías de tal joven iban a ser acogidas por la revista «Pèl & Ploma». Ya desde el primer momento Maragall siéntese cautivo en la efervescencia ideológica y en la sensibilidad de Pijoán; no importa que le doble en edad el poeta al joven amigo. La mutua atracción será intensa; una larga, centelleante correspondencia crúzase entre ambos; en el Montseny — en la masía La Figuera del Pla de la Calma — permanecen juntos durante unas semanas en varias ocasiones. Departen incansablemente; será allí donde Maragall, nombrado presidente del Ateneo Barcelonés, planeará su discurso de toma de posesión del cargo: «Elogi de la Paraula», su arte poética.

¿Cómo no transcribir uno de sus más representativos pasajes? :

«¿No habéis oído cómo hablan los enamorados? Parecen encantados, y que no saben lo que se dicen. Rómpeles la voz entre la luz de las miradas, por la demasiada plenitud del corazón. Y así sus palabras son como flores. Porque antes el amor no habla, ¡qué hervor de vida en todas las ramas del sentido!, ¡qué querer decir los ojos!; y mientras se cruzan ardientes las miradas, ¡qué silencio! ¿No habéis entrado alguna vez en un bosque muy grande, sobre-cogidos por aquella quietud llena de vida que parece una adoración de toda la tierra? Así adoran las almas de los enamorados en el brillo silencioso de las miradas. Y brota por fin una música animada, una maravilla, una palabra. ¿Cuál? Cualquiera. Pero cualquiera que sea, como viene con toda el alma del terrible silencio que la engendró, si probáis de sondearla, nunca llegaréis al fondo y retrocederéis espantados del infinito que lleva en sus entrañas.

»Así hablan también los poetas. Porque ellos son como enamorados de todo el mundo, y también miran y se estremecen mucho antes de hablar. Míranlo todo y se encantan, y después cierran los ojos y hablan en la fiebre: entonces dicen alguna palabra creadora, y semejantes a Dios en el primer día, de su caos brota la luz. Por esto la palabra del poeta brota con ritmo y luz, con el ritmo luminoso de la belleza: éste es el hechizo del verso, único lenguaje verdadero del hombre».

En el Pla de la Calma, Pijoán resulta ser ya para Maragall su nue-

vo Soler y Miquel, su hermano espiritual, su maestro. Hállase en un momento fulminante de su omnímoda curiosidad, el joven poeta y arquitecto. Como a Maragall, frecuenta a Gaudí. Cuando va a Madrid preséntase a Giner de los Ríos y — lo mismo que Soler lo hubo sido — será ya un «institucionista». Despídese del Pla de la Calma, de *la senyora Pepa* que le contó unas *rondalles* que él da a conocer en la revista «Catalunya», de la pequeña Lola Grau, de la cual él dirigiera el delecto, de todos los Grau de La Figuera:

*Adéu-siau, pagesos i pastors,
vaig a deixar vostre repòs tranquil
per pietat d'aquests moderns dolors.*

*I perquè em cal parlar entre doctors
apujaré la veu del meu estil,
i el que era humil veureu estudiós.*

Se marcha a Italia; escribe desde cada ciudad a Maragall; va de una parte a otra en intrépida, en exagerada inquietud; frecuenta los profesores alemanes y los intelectuales florentinos de la revista «Leonardo»; anota sus impresiones; escribe al despedirse de Génova:

*Muntanyes de Ligúria,
no em coneixeu?
Ara tot just arribo
i ja us dic adéu!
Sóc aquell home jove
que cap al tard
seguia les carenes
de vora el mar.*

En Barcelona de nuevo, Pijoán interviene en toda empresa de orden artístico, actúa — lúcida y entremetidamente — en la Junta de Museos (en la cual figuran, con él, Casellas y Puig y Cadafalch); recoge sus poesías aparecidas en «Pèl & Ploma» y en «Catalunya» en un breve libro, «El Cançoner», ilustrado en su cubierta con un dibujo de Baixeras.

Como por entre las mentales posiciones — turbias y abstrusas —

de los contertulios de Els Quatre Gats, Pedro Romeu agachábase a besar los rostros inocentes de los niños que se solazaban en los *titelles*, también en el Pla de la Calma, muy por encima de los himnos a la belleza inmanente que entonaron al unísono Juan Maragall y José Pijoán, había la «palabra viva» y pura, acaso santa esta vez —no falsamente como el impulso de Stirner ni el cuerpo de Haidé—, de la pequeña Lola que a sus siete años adoctrinara en poesía y verdad al autor de «La vaca cega». Transcribe Maragall —y las comenta— las balbuceantes rimas de su amigueta:

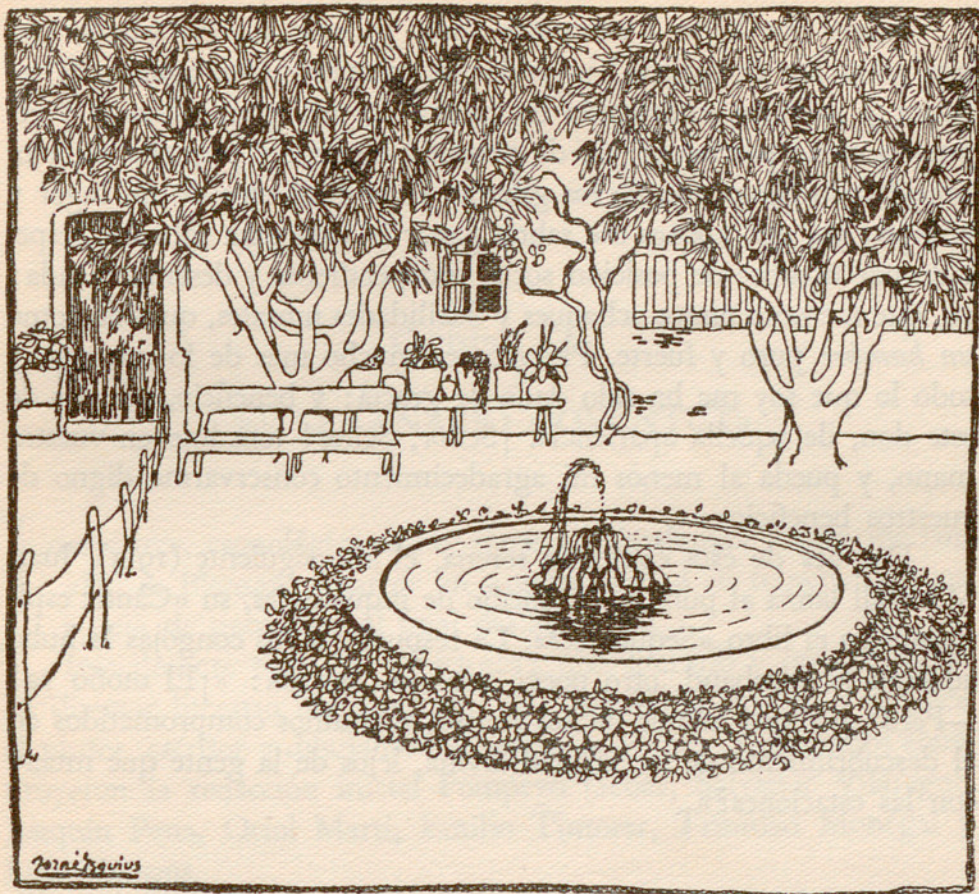
*«Era el rossinyol
que canta com un sol,*

dice Lola en los versos que me envía; y en estas cuatro palabras, exteriormente incoherentes, hay una poesía que tal vez no se halla en todo el Paraíso de Milton.

*A l'endemà de matí
s'acabava de morir,*

y en esta expresión tan directa hay más sentimiento poético que en todas las imágenes de Víctor Hugo.»

¿Qué pensarán del inspirado creador de aquella «Glosa» ganadora de la Flor Natural —envuelta de halo profético y de gótico hechizo— los más representativos adalides de los grupos intelectuales de inmediata eclosión? Uno de ellos, de marcado prestigio, José Carner, en la revista «Empori» (página 202 del volumen segundo; año 1908) dice: «...He ahí Juan Maragall, iluminista, panteísta a quien la Divinidad se revela en el temblor del verbo, y que nos da tan pronto los endecasílabos portentosos de su primer libro de poesías, que son indudablemente los de mayor plenitud de perfección de nuestra literatura, como relampagueos emotivos de forma indómita». Y unas líneas más abajo, Carner añade: «El verbo de Maragall es vivo, intenso y lleno de estremecimientos súbitos, al sentir, en horas propicias, la revelación de la belleza del mundo. Su temperamento es intensamente romántico, pero la pedagogía goethiana, en que Maragall se ha educado, le comunica con frecuencia la solemnidad y el



TORNÉ ESQUIÚS — «ELS DOLÇOS INDRETS DE CATALUNYA»

orden de la clásica soberanía. Al repetirme aquel verso de «La vaca cega»

Orfe de llum sota d'un sol que crema

confieso con ingenuidad que me parece hallarme delante de la altísima dignidad de la pureza helénica.»

Los ocho o nueve últimos años de la vida de Maragall constituyen en él un patriarcado de Cataluña. En cualquier ocasión, en todo cuanto de inesperado acontezca en la vida política o en la vida literaria de Barcelona, el pueblo estará esperando las palabras del poeta. Él mismo lo recordará, conmovido, en su «examen de conciencia» que redactará al cumplir sus cincuenta años:

«...Así me hallo a cincuenta años, yo, que no soy fuerte, con una sensación de agilidad juvenil; yo, temperamento egoísta de soñador y solitario, convertido en cabeza de una gran mansión y reputado como patriarca; yo, de pequeño espíritu y pequeño trabajo, considerado como uno de los grandes entendimientos de mi lugar y tiempo; yo, que apenas me sabría ganar la vida para mí solo, respetado por hombre de posición social independiente y desembarazada; yo, que me noto tantos achaques y debilidades morales, querido como *un hombre* puro y fuerte. Parezco ser mucho más de lo que soy, y todo lo que soy me ha sido dado de gracia; y beneficio, además de este don, de aquella apariencia. ¡Señor, Señor! tenedme en vuestra mano, y pueda al menos mi agradecimiento conservarme digno de vuestros beneficios.»

Después de esta confesión serena, el año siguiente (1911), Juan Maragall lanza al público, en medio de inquietudes, su «Càntic espiritual» en el libro «Seqüències». La respuesta a sus congojas la hubo adelantado Rimbaud, otro poeta, cuando clamaba: «¡El otoño ya! —Pero ¿por qué añorar un sol eterno, si estamos comprometidos en el descubrimiento de la claridad divina, lejos de la gente que muere con las estaciones?»



CAPÍTULO XI

EL SEMANARIO «JOVENTUT»

JOVENTUT», cronológicamente, sigue a «Catalonia» y coincide con «Pèl & Ploma». Aparece en nuestra ciudad en febrero de 1900 y deja de publicarse al final del año 1906.

Inicialmente tuvo dos directores: uno literario y otro artístico. El director literario llamóse Luis Via; asumió la dirección artística el pintor, escritor y dibujante Alejandro de Riquer. Con ambos constituyeron la redacción inicial Pompeyo Gener, Salvador Vilaregut, Joaquín Pena, Oriol Martí, Emilio Tintorer, Trinidad Monegal y Luis Marsans.

Debemos observar que mientras en las etapas modernistas que hemos recordado antes de ahora por lo general el elemento de anexión a las corrientes filosóficas y literarias extranjeras había prevalecido sobre el elemento político, en «Joventut», en cambio, el ideario político es servido paralelamente al ideario supernacionalista en especial literario.

Dentro el cuerpo de redacción, Luis Via, Oriol Martí (mecenas, al parecer, de la revista), Trinidad Monegal y Luis Marsans trataron regularmente ya de política ya de temas que de un modo directo se relacionaron con ella; Salvador Vilaregut de literatura, Emilio Tintorer de teatro, Joaquín Pena de música, Alejandro de Riquer de artes plásticas y gráficas, y Pompeyo Gener tuvo campo libre en «Joventut» para decir cuanto se le presentara a punta de pluma. Unas veces le plugo evocar la Revolución Española, otras sus estancias en París y la por él tan zarandeada Sociedad de Antropología, en oca-

siones estudió el teatro griego y en otras dió a conocer su propio teatro («L'agència d'informes comercials», etc.), en tal número parodió una de las poesías que Maragall hubo leído en la fiesta modernista celebrada en Sitges en 1894, y en tal otro reprodujo, a modo de profesión de fe — a página entera, con abundancia de blancos y con cursi viñeta en el ángulo superior izquierdo —, la epicúrea composición «Macabra vital» que hubo dado a conocer ya en la mentada sesión literaria suburense.

Más tarde entraron a formar parte de la redacción de «Joventut» Jerónimo Zanné, Federico Pujulá y Vallés (quien asumió la crítica de exposiciones, además de redactar artículos políticos y dirigir la sección esperantista), Arnaldo Martínez Serriñá y Xavier Viura; desde cuando se salió de ella Alejandro de Riquer, teorizaron de arte en la revista dos pintores: Juan Brull y Sebastián Junyent. Al personaje hipotético Rafel Vallés y Roderich cargaba la redacción de «Joventut» cuanto de más incitador a inminente polémica acudía a la imaginación de alguno de sus componentes.

En el orden político, la revista «Joventut» estuvo adherida a la «Unió Catalanista». Ocupaban un cierto espacio de su texto las informaciones sobre las asambleas de la «Unió», con los discursos completos que pronunciaran los prohombres de la organización central catalanista de aquella época, y, naturalmente, también los discursos pronunciados por los representantes de «Joventut» en tales actos. Pero al propio tiempo sentía por Pi y Margall y por su federalismo viva simpatía, a pesar de que tal político jamás se adscribió propiamente al catalanismo, e incluso refiérese de él que, por su larga permanencia fuera de Cataluña, olvidó la lengua catalana.

Los de «Joventut» intentaron fundir catalanismo y pimargallismo; y, consecuentes con esta mezcolanza, representaron globalmente —es decir, sin contar determinados colaboradores de ideología, en parte o en todo, distinta u opuesta (Joaquín Ruyra, Antonio Busquets y Punset, entre ellos) — un sector de izquierda. Luis Via, el director, en carta al maestro Doménech y Español (publicada en el tomo de 1902, página 483) acepta gustoso que le consideren panteísta, aunque no asome en absoluto el panteísmo en aquella su «Oració del nen» que así empieza:



ADRIÁN GUAL — CUBIERTA DEL SEMANARIO «JOVENTUT»

*Déu de tantes meravelles,
Déu que ets de tot bé la font,
posa ta mà en mes parpelles
que ja s'acluquen de son.*

De todos modos, si la «Unió» remata con una pequeña crucecita la bandera de las cuatro barras enardecida al viento (según la composición de José Pascó reproducida en las tarjetas postales para felicitación de año nuevo) o si Alejandro de Riquer y José-Luis Pellicer representan en sendos dibujos de sellos de propaganda al Caballero San Jorge en lucha con el dragón, ello motiva la protesta (publicada por «Joventut» en primera página) de un grupo de lectores de la revista que huyen de la Cruz y de San Jorge, igual como los cristianos debemos huir del demonio.

Ello indicará que en lo religioso la posición global de «Joventut» no fué más que una continuación de la que hubo adoptado «L'Avenç» y, después de «L'Avenç», «Catalonia»; bien que excepto Pompeyo Gener, Alejandro de Riquer, y algo Zanné, ninguno de los redactores de «Joventut» jamás hubo colaborado en aquellas dos revistas anteriores.

«Catalonia» dejó de publicarse tras la presentación detenida y entusiasta de Gabriel d'Annunzio. El ensayo que a este poeta dedicara Pérez Jorba indujo a la lectura de sus libros, particularmente, a una serie de jóvenes literatos que amaban por loca manera el ritmo de la frase y la selección idiomática apasionantes del poeta italiano; a menudo también — y por desgracia — les sedujo el inmoralismo de D'Annunzio.

Gravitan en la órbita dannunziana, cuando menos en parte de la respectiva producción, los escritores Emmanuel Alfonso, Pedro Prat Gaballí, Alfonso Maseras, Ramón Vinyes, Octavio Pell y Cuffí y Xavier Viura, dentro de las relativas posibilidades del catalán literario por tales días.

El prurito de pulir a ultranza la sintaxis y la prosodia idiomáticas manifestóse de una manera especial en Emmanuel Alfonso, según el cual «hay en todas las lenguas, en las de sonos negruzcos y ritmos secos, y en las de sonos azulinos y ritmos suaves, y en las de sonos blancos y ritmos largos, palabras llenas de santidad [sic] y música,



A. DE RIQUER — CABECERA DEL SEMANARIO «JOVENTUT»

y palabras vulgares, palabras dulces como flores primaverales, y palabras punzantes como espadas; hay frases bellas como *andantes* harmónicos o minuetos, y frases antiestéticas y pobres como casa de mediados del pasado siglo; hay frases sin ritmo y sin alma...» Daría, pues, Emmanuel Alfonso importancia suma a la rítmica oración, valor incalculable a la justeza y a la belleza de un vocablo. Posiblemente llegaría a pensar como Joubert que «no es sino buscando las palabras que se hallan los pensamientos».

Vémosle «velando — desde «Joventut» — a una niña muerta». Descríbela — sus ojos, sus mejillas, sus manos...—:

Els seus ulls s'han aclucat per sempre abans de veure el món esplendorós, en tota sa bellesa, ric en colors i llums i matisos; s'han aclucat igual que les flors que, badades tot just, se clouen eternalment. No han gaudit dels colors, no han comprès la seva harmonia ubriagadora, inefable, suau, com la de les rondalles millenàries. No s'hauran delitat amb bells desmais de les clarors, ni hauran endevinat la joia immensa dels tons resplendents majestuosos, ni la suau tristesa malaltissa dels tons apagats i moribunds; no hauran sabut veure la profunda tragèdia de lo negre ni el migriure suau dels blancs rosats...

Les galtes reposen silencioses i tranquil·les com les clarors de la lluna en cementiri ombrívol i harmoniós... Sembla que les nimbi la santa aroma d'un etern demà...

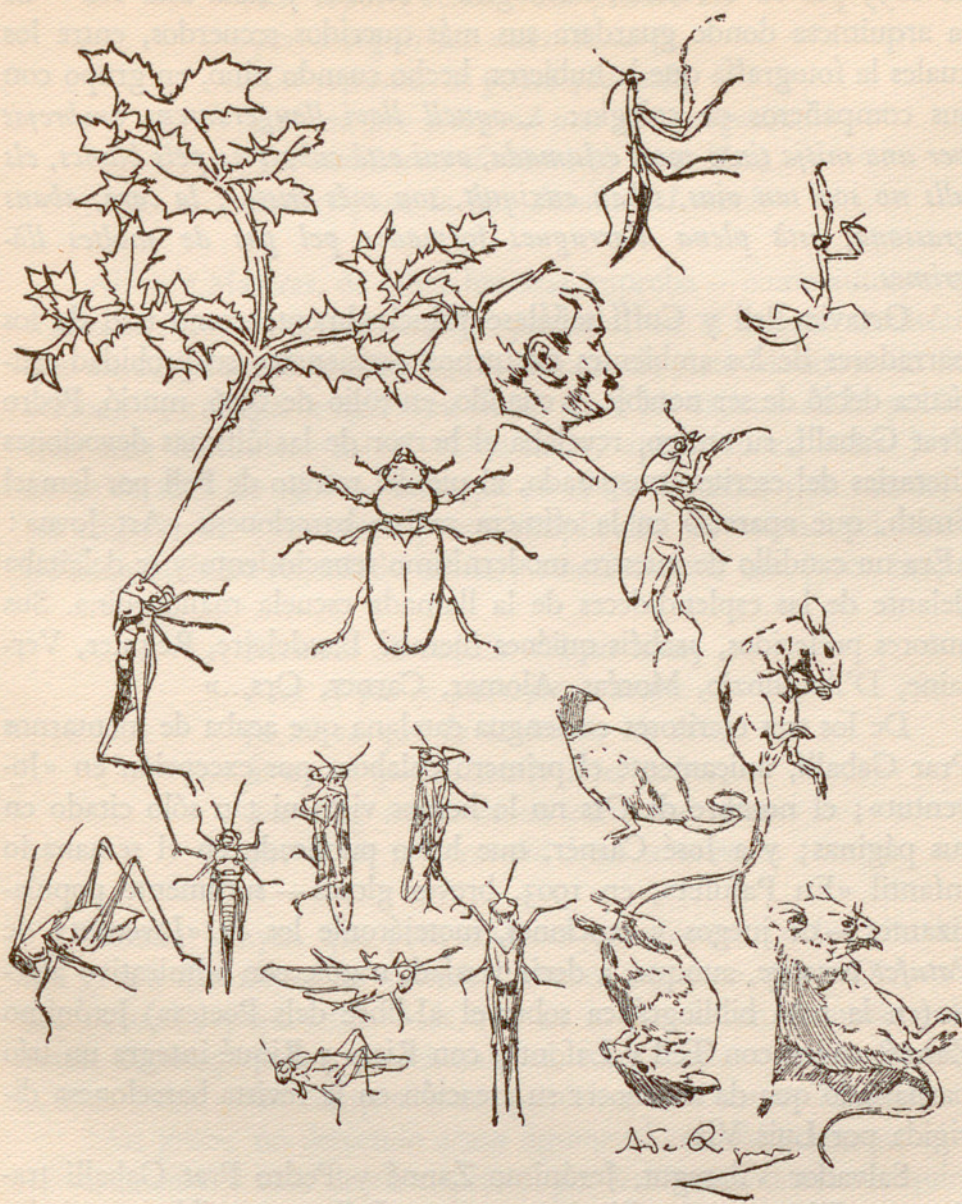
Les mans són com plors llargs i sincers... S'allarguen com oracions fervents... Tenen quelcom diví, són com resos eterns d'ànimes verges... Les mirades se perden silencioses en la seva pell flonja... Estan buides de sang i plenes de respecte i santedat...

En «La enamorada del cel», Emmanuel Alfonso escribe con su ternura habitual:

Per l'ombrívol jardí d'acàcies, magnòlies i desmais, on tranquil jeu l'estany que canta i plora, Clara jugava amb ses rosades nines i amb sos gossos gegants... Clara mig reia; tota ella era innocència i poesia; semblava visió pura, visió blanca de febre ubriagadora; i amb sos cabells caiguts i amb ses rosades mans plenes de lliris — de lliris grans i altívols —, semblava la Innocència passejant pel jardí en repòs d'uns temps romàntics.

No vayan a creer nuestros lectores que el mundo temático de Emmanuel Alfonso redujérase a temas análogos a los de la niña fenechida y de la adolescente esplendorosa de los fragmentos que acabamos de transcribir. Asuntos son los de ellos poco menos que excepcionales dentro la producción del escritor de quien tratamos. La poesía y la prosa literaria de varios de los literatos que acogiera «Joventut» revelan marcado interés por lo patológico: en determinada ocasión se evocará la tísica (por Claudio Planas y Font y por Claudio Omar y Barrera), o la loca (por Juan Oliva y Bridgman), o la morfinómana (no recordamos por quién)... o, corriéndose hacia la trama descaradamente inmoralista, se describirán adulterios y aberraciones amorosas, con descomunal frescura. Margaritas a los puercos: todo el trabajo de pulir y dar lustre a la lengua catalana viértese en el lodazal de lo obsceno; por obra de Alfonso (seudonombrándose, desde hacia el tercer año de «Joventut», Carles Arro y Arro), por obra de otros.

Durante la Exposición Universal de París de fin de siglo iban a solazarse en la capital de Francia los escritores del semanario federalista y supernacional barcelonés, algunos de ellos buscarían los fulgores de la Ciudad-Luz en los antros del nocturno e impúdico jolgorio; otros, sin salir de nuestra urbe, daban nombres franceses a las protagonistas de sus historias equívocas, caso de una Jacqueline que describió Jacinto Capella, colaborador que hubo sido de la revista «Quatre Gats», prosista premiado en los Juegos Florales barceloneses



A. DE RIQUER — HOJA DE ÁLBUM

de 1899 por su evocación nostálgica — sentida y sana esta vez — de la arquimesa donde guardara sus más queridos recuerdos, entre los cuales la fotografía que le hubieron hecho cuando niño, en grupo con sus compañeros de colegio: ... *aquell llavi lleugerament ombrejat per una mitja tinta molt esfumada, avui està cobert de pèls blancs, els ulls no son tan vius, s'han enxiquit, son més tristos; la cara, abans grassona, està plena d'arrugues formades pel pas de moltes llàgrimes...*

Octavio Pell y Cuffí señalase principalmente como uno de los narradores de los ambientes nocturnos parisienses; su probidad estilística debió de ser notable, y cuando, en julio de 1906, murió, Pedro Prat Gaballí, su amigo, revelaba el hervor de las últimas devociones literarias del escritor traspasado, al pie del retrato de Pell por Ismael Smith, que apareció en la efímera revista barcelonesa «Art Jove»: «Era un caudillo de nuestro modernísimo renacimiento y se deleitaba delante de las esplendideces de la llamada escuela mallorquina. Sus autores preferidos, ¿sabéis quiénes fueron? Baudelaire, Regnier, Verlaine, D'Annunzio, Moréas, Alomar, Carner, Ors...»

De los tres escritores en lengua catalana que acaba de mentarnos Prat Gaballí, únicamente el primero colabora por excepción en «Joventut»; el nombre de Ors no lo hemos visto ni tan sólo citado en sus páginas; y a José Carner, que hubo publicado en el semanario infantil «En Patufet», en 1903, breves glosas — sutilmente popularizantes — de juegos y canciones, motejáronle los de «Joventut» de *Patufet versaire*, aunque, a decir verdad, tratóle con admirativo afecto (en la nota bibliográfica sobre el «Llibre dels Poetes») Jerónimo Zanné, quien con Tell y Lafont y con Riera y Riqué integra un trío parnasiano que da a conocer su creación en la revista barcelonesa dirigida por Luis Vía.

Salvador Vilaregut, Jerónimo Zanné y Pedro Prat Gaballí traducen a D'Annunzio. El tercero, como Pell, es sensible a variadas influencias; publica sus poesías en «Joventut» y en otras revistas; ante el mar recibe conmoción física y consuelo interior:

*Les melangies de passats idillis
troben consol veient passà els navilis
davant del mar.*

*Cal repòs i consol. Cal pendre alè
per a seguir les rutes de la fe.
Cal refrescar la pensa fadigada
i el cor per a estimâ una altra vegada.
Oh caminants d'ensomni, sense llar,
reedefiqueu la llar davant del mar!*

Alfonso Maseras, de labor literaria ímproba — como autor, como traductor; presente, gentilmente posando, en el retrato escultórico que en su juventud le hizo Smith (Museo de Arte Moderno de Barcelona) —, entrega la agitación de su ser a los cajistas de la publicación más humilde — así el «Delirium», aparecido en «Art Jove», en 30 de abril de 1906 —, bien que en el año anterior y en marzo, en las páginas de «Joventut» y con simplicidad de ascendencia maragalliana, hubiera recordado tierna y emotivamente una joven mujer:

*Portaves els cabells deixats anar
i tot el pit te pantejava encara.
Jo no sé què hi tenies en els ulls,
jo no sé què hi tenies a les galtes,
que vaig trobar-hi un encís més gran
que el de la vermellô i de la mirada.*

Ramón Vinyes, que poco colaboró en «Joventut», fué sin duda del grupo de amigos de quienes tratamos aquel en quien D'Annunzio influyó capitalmente. Más que en su poesía, en su prosa atiborrada de imagenería y de sensualidad, recordando — como dice Alejandro Plana — las composiciones pictóricas de Gustavo Moreau.

Más joven, no debiendo acaso figurar ni cronológicamente ni estilísticamente al lado de ellos, pero sí por haber sido desde sus quince años camarada de Prat, de Alfonso, de Maseras, de Vinyes, es del caso citar aquí a Vicente Solé de Sojo, quien de la equilibrada relación entre la imagen y la idea — su credo literario — razona sutilmente en las siguientes cuartetas:

*Cal desvetllà el secret que tota cosa amaga:
és una cançó dolça que no coneix tothom.
Poeta! Tu la escoltes aqueixa cançó vaga
com l'infant que s'encanta de sapiguer un nom.
Mes l'esperit, poeta, guarda el secret millor.
Escolta i sentiràs, si tens l'ànima pura,
entre el gaudi que et breça i el dolor que et tortura,
com sona lliure i fàcil ton càntic interior.*

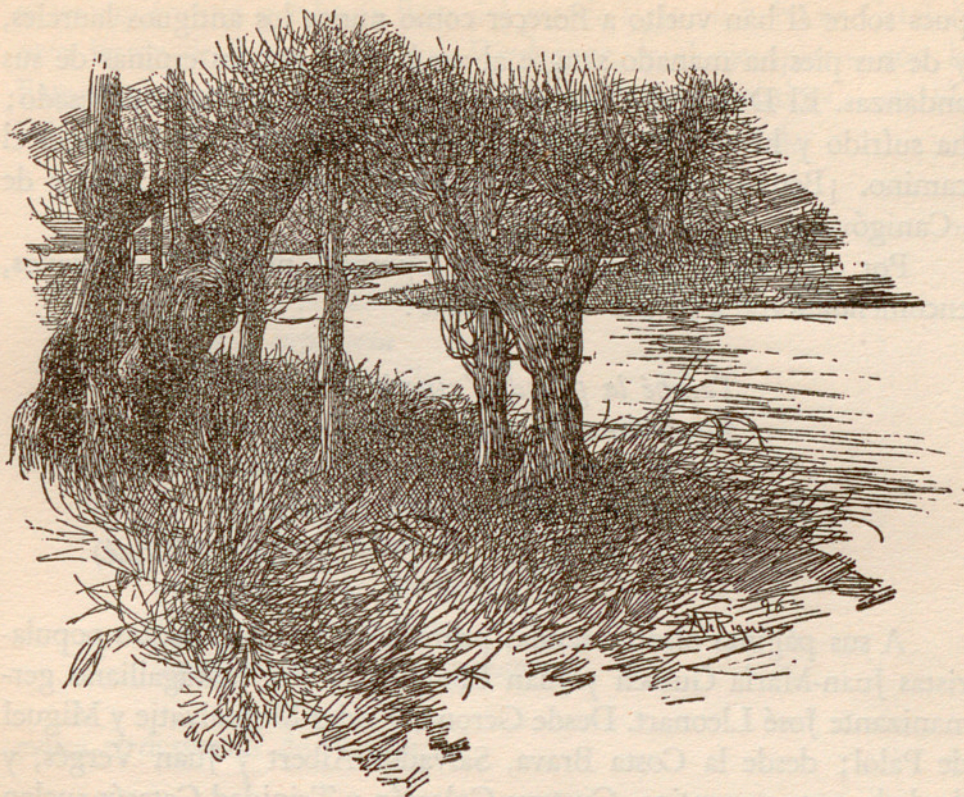
Xavier Viura a sus veinte años era redactor de «Joventut» y de otra revista, «Catalunya Artística», de colaboración muy varia. Tenía, por entonces, gran prestigio; dió al público «Preludi», un libro de poesías; tradujo obras de Wagner, en colaboración con Joaquín Pena. A veces refirióse en sus composiciones a temas patológicos, siguiendo la moda, y a lo mejor no era tan sólo una la muchacha loca, sino que se trataba de dos hermanas, ambas dementes, en obsesión por las verdes copas de los árboles con quienes hablar:

*Les dues germanes passen pel jardí
blanques i flairoses com el gessamí;
copsen de la pluja la suau besada
i esguarden les fulles de l'alta brancada.*

En los Juegos Florales de Barcelona del año 1906, Xavier Viura obtuvo la Flor Natural y eligió Reina de la Fiesta a la liederista Carmen Amat, bella barcelonesa envuelta en blondas del más cautivador modernismo. En la «Elegia» premiada glosábanse a media voz las vetustas calles urbanas que al paso de una hermosa mujer redoblan el encanto:

*Els vells carrers de ma ciutat
un jorn com mai s'illuminaren,
fou aquell jorn per mi preuat
en que mos ulls vos hi esguardaren.*

El propio año 1906 publicó Viura su poema «Pasqua Florida». Más tarde obtuvo un fracaso resonante (al parecer debido en parte a



A. DE RIQUER — PAISAJE

sabotaje de los actores) con su tragedia «Les flames del goig». Después desapareció del panorama propiamente literario. Ha muerto, en extrema indigencia, a mediados de 1947.

Viura, en «Joventut», hubo dado su opinión sobre el modernismo; entresacamos de uno de sus artículos: «Hemos de convenir en que todo aquello que sea altamente positivo y hermoso y humanitario es lo único que se puede engalanar con los nombres de novedad o de Modernismo; y así tendremos que lo degenerado que la época nos pueda traer, y que por lo tanto nosotros de ninguna manera deberemos admitir, será lo que, muerto o próximo a la muerte, se calificará de viejo.»

Viura, en «Joventut», dijo aludiendo a Verdaguer: «Es el más grande del renacimiento de Cataluña. Su obra es la que guarda más Amor. Es un Poeta altísimo. Su paso por la tierra ha sido glorioso,

pues sobre él han vuelto a florecer como nunca los antiguos laureles, y de sus pies ha manado sangre al ser heridos por las espinas de sus andanzas. El Dolor, el Dolor que eleva y la Victoria lo han besado; ha sufrido y ha vencido, y al pasar amorosamente llenó de flores el camino. ¡Bendito sea!» (Año 1902; en la muerte del creador de «Canigó».)

Por «Joventut» pasaron — como dijimos — nuestros parnasianos, encomendándose a la paz de los valles:

*També la pau de l'esperit m'agrada
guardadora de mals, font d'alegria;
també, fugint del món, m'enfonsaria
dius d'una vall tranquila i amagada.*

(Riera y Riqué)

A sus páginas ofrecen sendas primicias los maragallianos popularistas Juan-María Guasch y Juan Llongueras, y el maragalliano germanizante José Lleonart. Desde Gerona, Xavier Monsalvatje y Miguel de Palol; desde la Costa Brava, Salvador Albert y Juan Vergés, y desde la costa ponentina, Gustavo Galcerán y Trinidad Catasús suelen remitir sus esbozos literarios o sus poemas al semanario de la cubierta amarilla, decorado un año por Riquer, otro año por Sebastián Junyent, otro por Triadó, otro por Gual. Jacobus Sabartés — antes de marcharse a Guatemala, de donde volverá después de largo tiempo para administrar la producción de quien hubo sido, a fines del pasado siglo, uno de sus camaradas de Els Quatre Gats, Pablo Picasso —, además de prosas poemáticas, varias de estilo y tema, había dado a conocer lozanas *caramelles* desde «Joventut»; Rafael Nogueras Oller, en la revista y su libro que ella editó había hecho pública gran parte de su obra.

Del idilio pasa al pamfletto, y del pamfletto al idilio, Rafael Nogueras Oller, en el total de su labor literaria. Temas arriesgados muchos de los suyos — y que ni en todos sus extremos ni en todas sus libertades de lenguaje podemos aceptar —, preséntanle como el primer inconformado que dentro la corriente modernista se adhiere al cristianismo. En Jehan Rictus y sus «Soliloques du Pauvre» puede hacer pensar; acaso podría creérsele lector de «Le mendiant ingrat»

si no supiéramos que hacia fines del pasado siglo no hubo en Cataluña otro lector de León Bloy que Verdaguer, y el ejemplar — con las llamadas al margen del poeta de «Idillis i cants místics» — de «Le Révélateur du Globe» figura en la Biblioteca Central.

Adora a la infancia, Rafael Nogueras Oller:

*A correguda estesa,
esbullats els cabells,
passa la infantesa
com un vol d'ocells;*

vive el encanto idílico:

*Vina al jardí silenciós,
que quan seràs dormida
te faré un llit de flors
damunt de l'herba humida;*

evoca el despertar de Amparo:

*L'Amparo es desperta
tota sola al llit.*

*Si el coixí es de nipsis,
els llençols d'Holanda;
prô més luxós que llençol i coixí
el somni que ha tingut aquest matí;*

o el honor embravecido:

Xèc!...

*Ja ha caigut: És una bufetada
seca, pesanta, ressonant.
El que ha rebut, tot groc, la galta inflada,
surt del cafè, barbotejant.*

*Estaven discutint sobre una bestiesa:
De si Rússia o el Japó
tenia la raó;
mes com que la senyora estúpidesa
portava la qüestió,
l'insult i l'amor propi van pendre la paraula...*

*...I l'Honor mal entès,
que va de taula en taula
de casinos, tavernes i cafès,
pren part en la disputa,
alça una mà, la engega...
i cau tan de revés,
que es trencaran la crisma.
Tant enrenou per res!...*

Rafael Nogueras Oller se indigna ante la injusticia con estrofas exaltadas:

*Les cares demacrades,
els vestits esquinçats;
les dones escabellades
i els homes espitregats.*

*Seques i terribles se baden mil boques,
negres i endurides s'aixequen mil mans:
—Deu-nos pa, que els fills badallen de gana!...
Volèm feina, que els fills se'ns moren de fam!...*

*—Si teniu fam, també en tenim nosaltres;
a les nou l'esmorzar;
plens de dalit dinem al ser migdia,
i no n'hi ha prou: al vespre hem de sopar!*

*En quant a feina... Tornèu un altre dia...
Ens servim de les màquines... Són tants!...*

.



A. DE RIQUER — DIBUJO DECORATIVO

—Si es treval·len menys hores,
seran més els empleiats!... —

.

Llampega, s'ennuvola,
i cau el plom a ruixats.

Es Rafael Nogueras Oller quien — contrastando con el escepticismo manifesto en varios de los escritores de «Joventut» — en el número de la revista correspondiente a Semana Santa de 1902 (y debajo de un dibujo de Sebastián Junyent representando a Jesús «camino del sacrificio», seguido de San Pedro, Santiago y San Juan) da virilmente la cara:

*El solemne sopar fou terminat,
i aixecant-se Jesús sigué entonat
amb esperit suspès, alçats i en cercle,
el càntic sacrosant...*

*I la veu dels Apòstols era baixa,
solem·nial, commosa...*

*I el mirar dels Deixebles s'ajuntava
en el gran front del Mestre, que tenia
la cabellera estesa,*

*els ulls alçats, i el rostre hermós i pàllid
tot voltat d'una boira lluminosa.*

Toda la poesía sigue en este tono. Termina:

*La Via dels Sepulcres era obscura,
les oliveres feien feredat.
S'entristia la Natura
amb un dolor sagrat.*

*Jesús tenia l'ànima ferida
i caminava trist i silenciós;
i escampant sa llum blanca i beneïda,
va penetrar en l'Hort dels seus Dolors.*

«Joventut» repartía, a modo de folletín, obras originales y traducciones, en forma encuadernable para después constituir la biblioteca de igual nombre. Fuentes hubo de ser uno de los primeros incluidos en ella. ¿Cómo no, si había empezado como sigue el prólogo de uno de sus libros anteriores? : «*Sigues sempre amb nosaltres, Joventut del cor, encisadora aimant d'esbojarrats acudits i tendreses amb frisan-ces, flairós ocell de plomes lluminoses: sigues sempre amb els qui tenim fe en la fresca alenada de la teva boca xerraire i petonera. No ens deixis mai, Maig de la nostra vida; i quan tinguem cabells blancs i el pensament ja no voli, quan nostres nervis no vibrin i als llavis no s'acostin les rialles, posa't dintre de l'ànima i encén-hi foc d'incens.*»

A Fuentes, sus amigos Emilio Vilanova y Juan Maragall habíanle infiltrado, el primero su ternura, el segundo su pasión. Le oímos, hacia sus últimos años — delgadito, pequeño, nervioso —, en apología, vibrante y melancólica, de los encantos de París, cuando él allí residiera en sus lejanas mocedades. Él vivía en el recuerdo, aún, la Juventud que fué su norte y guía; rebelde todavía a su pérdida.

Las dos revelaciones más sensacionales de la biblioteca de que tratamos fueron Víctor Catalá, con su novela «Solitut», y Joaquín Ruyra, con la serie de narraciones reunidas bajo el título de «Marines i boscatges». Retoño del naturalismo literario, prosecución personal de la aspereza de Casellas fué la novela *mascle* (como se decía aún,

por tales tiempos, en catalán) del tal Víctor, conocido por sus «Dramas rurals» y que resultó ser una mujer, de nombre Catalina Albert y Paradís. Anotamos aquí tal aparición — sucedido que no puede escamotearse al hablar de «Joventut» —, bien que recordando que la novela naturalista no corresponde, ni en lo cronológico ni en lo significativo, al ambiente de ensueño o a la variante preciosista que consideramos propicios al más esencial modernismo. Víctor Catalá, dentro un mundo ideológico, hermano de aquel donde movióse Pompeyo Gener, pone en boca de cierto personaje de su «Capvespre», que figura en «Caires vius» (otro libro editado por «Joventut»): «Al cuerpo debéis darle cuanto os pida, ya que después la tierra se lo comerá todo.» Como equivalente aproximado de lo que significa Emilia Pardo Bazán dentro las letras castellanas consideróse, por aquel comienzo de nuestro siglo, a Víctor Catalá dentro la novela de Cataluña. Con seudónimo masculinizante o con el propio femenino nombre, otras señoras y señoritas tocadas de naturalismo literario publicaron diversas narraciones. De ahí nace el apotegma de Xenius: «La novela naturalista y el harpa son dos instrumentos de manejo pesado: por una rara contradicción ya tan sólo se aplican a ello las mujeres.»

Joaquín Ruyra, a pesar de sus minuciosas descripciones — de tecnicismo originariamente naturalista — de «La Parada», no busca, por lo general y en el caso de «Marines i boscatges», tan sólo la verdad, sino que atisba sobre todo a la belleza. Lo confiesa en sus líneas prologales: «Mi trabajo se propone principalmente la belleza, que es un olor que no perciben los artistas preocupados en exceso.» Basábase para sus mejores obras en constantes observaciones del mundo fenoménico que, en su espíritu, transfigura imaginativamente; «soy un hombre de imaginación y nada más», solía afirmar. Ya Soler y Miquel, a propósito de una prosa de Ruyra premiada en los Juegos Florales, había señalado la fantasía — que hubo calificado de psicológica — del insigne autor de «Marines i boscatges» y — años más tarde — de «Les coses benignes». Pero más que por esta su más positiva y representativa ejecutoria — la de preclaro narrador en prosa — nos corresponde citar a Joaquín Ruyra en el presente libro por su pequeño poema en cinco cantos, «El País del Pler», que a su lectura por Maragall sintióse éste eufóricamente conmovido. El reino de las

hadas y los pasionales abismos aúnanse para dar consistencia a una trama imaginativa de policromía diríamos modernista — que además tiene la virtud de «concluir» — en «El País del Pler», la aventura fantástica y eficiente de Barrufet y Escampa.

Aunque «Joventut» fuera un periódico principalmente catalanista y literario, no debemos olvidar que estuvo siempre alerta con relación al arte plástico. La importancia de Riquer dentro el modernismo catalán pudo ser garantía de la información que de las modernas corrientes figurativas y ornamentales, por su labor, recibirían los lectores. En el primer número de la publicación presenta, en biografía ilustrada, la personalidad del precoz e hiperbólico grafista Aubrey Beardsley, que en los ejemplares de «The Savoy» y del «Yellow Book», devotamente guardados por el biógrafo en su taller de la calle de la Frenería (hoy día ocupado por el Instituto Amatller), diera, a él mismo y a otros dibujantes (Jaime Llongueras, Octavio de Romeu, Ismael Smith), lecciones de fúlgido decorativismo; en otro número dedica fastuoso suplemento a Vogeler... Pero la dirección de Riquer duró poco; sin duda, entregado a las realizaciones (grandes *panneaux* murales — en ciertos casos tan complejos como los del Instituto Industrial de Tarrasa —, decoración de interiores — por ejemplo el de la Farmacia Grau Inglada de la calle del Conde del Asalto —, pinturas de caballete, ilustración de libros, carteles, ex libris, proyectos de banderas, de muebles, de piezas vítreas, etc.), no le quedaría tiempo para escribir críticas. Después de él, dos importantes pintores, Juan Brull y Sebastián Junyent, desfogáronse desde «Joventut» sobre cuanto pensaban y sentían. A ambos, de actuar literariamente en algún sitio, les correspondía escoger un palenque modernista. Como Riquer, ofrecieron ambos al modernismo el sacrificio de las respectivas formaciones técnicas y artísticas; sujetáronse, ya un poco mayores, a los artículos de un nuevo credo, con toda la independencia posible de la propia sedimentación escolar. Ambos son, en sus más bellas creaciones, idealistas obstinados.

Al terminar el año 1906 termina «Joventut»; menos fuerte en la lucha con el tiempo, la revista «Catalunya» — la primera «Catalunya», la que dirigió Carner — no consigue, como aquélla, otros tantos siete años de ininterrumpida publicación semanal, mas tan sólo sus dos años y cinco meses de periodicidad variable. Ella, la



COLEGIALAS DE LORETO, POR APA

primera «Catalunya» (como no lo alcanzara otra alguna de las revistas de su tiempo), vino a ser la concentración de cuanto de mayor dignidad y belleza espiritualistas supo dar, en Barcelona, la etapa postrera del modernismo. Su importancia bien merecerá capítulo aparte.

Iniciada «Catalunya» en enero de 1903, muere en mayo de 1905; iniciada «Joventut» en 1900, muere en 1906. Pero la significación de entrambos títulos, fusionados, encauzóse en el ambiente de nuestra urbe: juvenil catalanidad aureolaba — en los años inmediatamente posteriores a los de la desaparición de dichas publicaciones — a los deambulantes de entre una y dos al cobijo del sol del Paseo de Gracia. No en el dominguero amazotamiento, sino en el claro contorno de siluetas de las jornadas laborables, aparecían en la holgada vía los jóvenes literatos de «Joventut», de entre los cuales Xavier Viura con su levitón atraía principalmente las miradas. Él registró, poéticamente, en la efímera «Revista Catalana», «La Tornado de la Joia» concomitante con el caer de las doradas hojas otoñales.

Acaso Prat Gaballí o Ramón Vinyes le acompañaban, y acaso no rehuía Viura el trato con su diríase poeta rival José Carner, que ya no era por tales días *En Patufet versaire*, sino el juglar samainiano que nos cautivara en «Els fruits saborosos». Al levitón de Viura oponía José Carner la guerrera de negro terciopelo que ostentaba a modo de personal fusión del atuendo modernista con el menestral indumento de los moradores de calles y plazuelas de aquel barrio gótico catebralicio donde tuvo su sede la fenecida «Catalunya» y donde aguijoneóse el estro de «La ciutat d'ivori» según el caballero Guerau de

Liost, apergaminado éste ya entonces — en su intrépida primera fase postuniversitaria — compaseante diario de Carner en tales mediodías autumnales. El wagneriano maestro Jaime Pahissa (poeta también a sus horas; véase «Pèl & Ploma»), el pulcro versificador y físicamente ampuloso Francisco Sitjá y Pineda, el ausiasmarquiano José-María López Picó (que dió al público, por entonces, «Torment-Froment»), el economista José-María Tallada, o tal vez José Martí y Sábá, o tal vez Carlos Jordá, y no hay que decir si Emilio Vallés, blanco de las amicales ironías del feraz rimador de a todas horas, o también el mallorquín Miguel Ferrá (que al lado de Maragall y de Carner había entrado victorioso en la liza poética catalana, con la *viola* alcanzada en los Juegos Florales de Barcelona de 1904), eran otros joviales compañeros del autor de «Les monjoies».

Pedro Casas Abarca ilustraría por tales tiempos, con composiciones fotográficas, la revista comercial «Mercurio», y como jinete o como simple peatón, bien que acompañándose de blanquirrubio lebre — y así lo retrató Borrás Abella —, aparecía en la hora de las elegancias, cuando transitara por el asfalto central el coche de don Eusebio Güell Bacigalupi, y en él veíamos al patricio sentado con descuido; y una *nurse* en blanco integérrimo cuidaba de que no ensuciaran sus trajecitos de príncipe ni los encajes de sus anchos cuellos y de las bocamangas los hijos de don José Bertrán y Musitu: Isabel, Felipe, José. Don Francisco Cambó avanzaba cogido del brazo por don Juan Ventosa y Calvell; el pianista Malats — de interminable estatura; de pómulos salientes — apoyábase, tal vez penando, en su bastón; Carlos Pellicer — el pintor almatadémico — asegurábase de la recia urdimbre de su *pardessus* y de su bufanda; el actual Barón de Quadras pasearía, en amical coloquio, tal vez con Joaquín-María de Nadal; el pintor Nonell enfocaría con su mirada sonriente — ¿irónica? ¿emotiva? — cuanto le saliera al paso, posiblemente pensando en su tela en curso — una de aquellas gitanas en púdica sordina colorística que dejó en el caballete de su taller de Gracia —; la blusa fresá de la señorita Borrás — esposa, hoy, del catedrático Trías de Bes — acogía los raudales de ondeante cabellera flanqueándole su rostro; las damas, acompañándose de la hija casadera, o de la hija del uniforme azul marino de Jesús-María, o de la hija del uniforme de Loreto, en negro éste y con bermeja cinta a modo de corbatín del almidonado

blanco cuello, subían y bajaban por el paseo sin pasar más allá de la calle de Provenza, de una de cuyas cuatro casas del entrecruce de ambas vías veíamos salir, a última hora, el extraordinario Gaudí — de canosa barbilla, de azulado mirar — dirigiéndose hasta Urquinaona donde subir al tranvía que lo llevara a su obra capital, la Sagrada Familia, que le ocuparía por la tarde.



CAPÍTULO XII

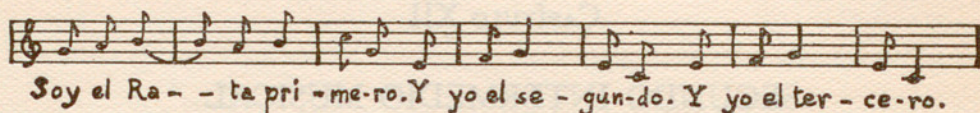
SEGUNDO INTERMEDIO MUSICAL

LA gran música y la canción popular ocupan la atención filarmónica de Barcelona durante los años del movimiento modernista. La «Sociedad Catalana de Conciertos», y en un plano más íntimo, la «Institució Catalana de Música» responden al primer objetivo; el coro «Catalunya Nova» responde al segundo, y el «Orfeó Català» a la fusión de entrambos. De las cuatro organizaciones tratamos en el capítulo VI con relativo detalle; quien desee ampliar la información, lea las críticas musicales de la Prensa diaria de la época, los pequeños boletines de la «Institució Catalana de Música» y de «Catalunya Nova», o también los artículos, necrologías e informaciones retrospectivas de la «Revista Musical Catalana», que comenzó a publicarse en 1904.

Quedaría incompleto el panorama musical nuestro en contacto con el arte y con la ideología modernistas, con repercusiones en el campo del arte plástico, si no nos refiriéramos ahora a dos hechos acaecidos en el mundo musical barcelonés en 1901: la campaña del «Teatre Líric Català» (del cual resultarán ser reencarnaciones, unos años más tarde, las visiones musicales de la «Sala Mercè» y los «Espectacles-Audicions Graner») y la fundación de la «Associació Wagneriana».

Agrupar el «Teatre Líric Català» a determinados modernistas que bajando del pedestal en que los hayan colocado sus adláteres quieren tratar con el pueblo. Dos motivos debieron inducir a la organización de la empresa: uno de orden artístico, otro de carácter patriótico.

Al tipo definido de zarzuela grande, en castellano, seguirá la zarzuela no ya en tres actos sino sólo en uno, con carácter a veces de revista sobre temas de actualidad: caso éste de «La Gran Vía» con música de Chapí, que alcanzó extraordinario éxito, muy particularmente en la Villa y Corte, a cuya Gran Vía en construcción se refiere el título, pero también en Barcelona el año de la Exposición Universal, hasta el punto que la popular copla de los tres ratas



repercutió en el argot de los arquitectos agrupados en torno del director de las obras de aquel acontecimiento ciudadano, D. Elías Rogent, y entre ellos clasificábanse en «ratas primeros», «ratas segundos» y «ratas terceros» según la categoría de cada cual. (Así se refiere en la biografía de Rogent, por Buenaventura Bassegoda y Amigó.)

A la zarzuela de un solo acto el madrileño donaire dió en llamar «género chico», nombre ambiguo, pues tanto puede referirse a la brevedad de la obra como a la categoría poco digna de aprecio.

(Corren los años, y los azares del vivir nos impiden una cuidada revisión de lo que fué nuestro regocijo, cuando niños, los domingos por la tarde: la zarzuela grande — del tipo de «Campanone», «Jugar con fuego», «Los comediantes de antaño», etcétera — y la zarzuela de género chico a partir de «La Verbena de la Paloma» y con varias en todo o en parte literariamente de Arniches — «Las campanadas», «La fiesta de San Antón», «El santo de la Isidra»... y aquella tan graciosamente lograda «Las Estrellas» — y de otros autores.)

El «Teatre Líric Català» quiso oponer a los cesantes, a las manolas y a los chulos madrileños, los carreteros y las *mosses d'hostal* de Catalunya, con los cuales quiso ínmiscuir rabadanes, marineros y payeses que, a decir verdad, con frecuencia se quedaron muy por debajo, moral y artísticamente, de la buena gente de mar y de montaña que vemos en los cuadros de Dionisio Baixeras.

Como en su concepto la palabra zarzuela no cuadraba, el «Teatre Líric Català» prefirió dar el nombre de operetas a las obras de

su repertorio. Con el tiempo se ha visto que tal calificativo encarna menor dignidad que el de zarzuela de género chico, despectivo al parecer cuando menos en 1901.

El «Teatre Líric Català» resultó ser una agrupación de literatos, músicos y escenógrafos simpatizantes con la revista «Pèl & Ploma», o tal vez con mayor exactitud: un desplazamiento de parte de la concurrencia de Els Quatre Gats. Miguel Utrillo llevaba la batuta de la organización; el maestro Celestino Sadurní (director de la Banda Municipal) llevaba la batuta de la orquesta. Ignacio Iglesias estaba a la cabeza de la parte literaria; el maestro Morera asumió la responsabilidad musical en la aceptación de partituras.

Tuvo lugar la inauguración del «Teatre Líric Català» el día 12 de enero de 1901, en el Tívoli. Precedentes líricos los hubo en el «Íntim»: 1.º «L'última primavera», escenificación del poema sinfónico de Grieg, en 30 de enero de 1898; 2.º «L'alegria que passa», de Rusiñol y Morera, en 16 de febrero de 1898; 3.º «Blancaflor», de Gual y Granados, en 30 de enero de 1899.

Gual residía en París aquel invierno de 1901, pero el «Teatre Líric Català» es fiel a sus anhelos de calidad literaria y cuidada *mise en scène*.

Para dar comienzo a la aventura se representó «L'alegria que passa», junto con «Les Caramelles» de Iglesias y Morera y «Colometta la gitana» de Emilio Vilanova y José Lapeyra, el subdirector de la «Institució Catalana de Música». Poco éxito de crítica; los aplausos en todo caso serán para la reposición del idilio dramático de Rusiñol y Morera, y la excelente presentación debida a Utrillo; lo restante, al parecer, puro fracaso. Marcos Jesús Bertrán, que actúa por tal época de crítico de teatros en «La Vanguardia», intenta ser ecuánime. Menos clemencia tienen los de «La Veu» y de «La Renaixença» y sobre todo Emilio Tintorer, el de «Joventut», en cuya revista no observa una posición tan desconsiderada Joaquín Pena al ocuparse de la música de las obras estrenadas. Siguieron a las antedichas:

«Cors joves», de José-María Jordá y el maestro Morera.

«La Reina del cor», de Ignacio Iglesias y el maestro Morera.

«La Rosons», de Apeles Mestres y el maestro Morera.

«L'adoració dels pastors», de Mosén Jacinto Verdaguer y el maestro Morera.

«Trista aubada», de José-María Folch y Torres y el maestro Salvador Bartolí.

«La nit de Nadal», de José-María Jordá y el maestro Morera.

«El llop pastor», de Eduardo Marquina y el maestro Gay.

«L'aligot», de Carlos Capdevila y el maestro Morera.

«Cigales y formigues», de Santiago Rusiñol y el maestro Morera.

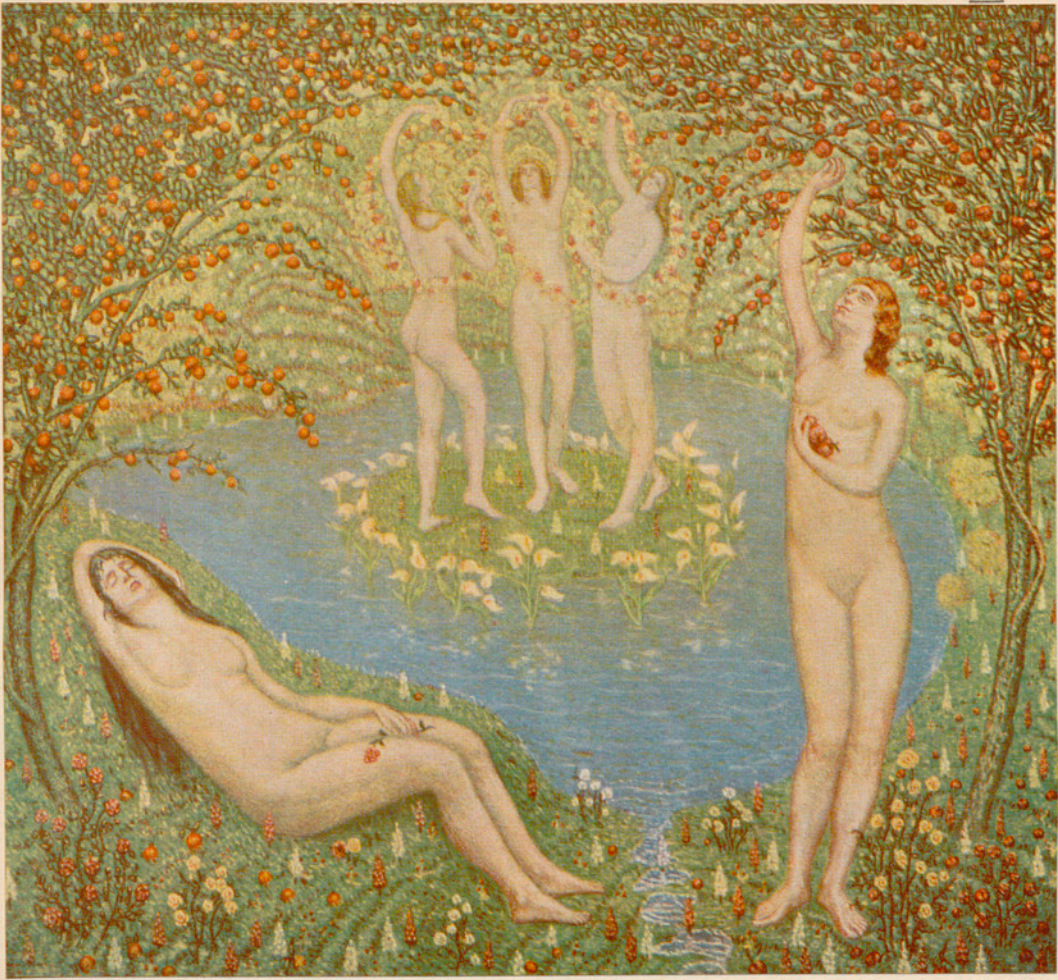
«Picarol», de Apeles Mestres y el maestro Granados.

Rusiñol hizo preceder la primera representación de «L'adoració dels pastors» de la lectura de unas cuartillas suyas alusivas a Mosén Cinto: revive en ellas el estilo romántico *sui generis* del estreno de «La Fada», del Certamen Literario de Sitges y de la colocación de la primera piedra del monumento al Greco.

Termina el «Teatre Líric Català» con una función de homenaje a Verdaguer, en la cual se ejecuta el poema sinfónico «L'Atlàntida» de Morera. Otras dos sesiones honoríficas (una de ellas a Apeles Mestres y a Rusiñol; la otra a Morera y a Iglesias) se habían celebrado por los últimos días de esta campaña que no pudo llegar a los dos meses ante los reiterados ataques particularmente de Tintorer en «Joventut». Ello determinó a Eduardo Marquina a salir en defensa de la buena intención artística de los organizadores. He ahí breves fragmentos de su largo artículo publicado en «Pèl & Ploma», aquellos en que, al encararse con los críticos de «La Renaixensa», «La Veu de Catalunya», y «Joventut», arguye:

«Enrique Morera y su compañero Ignacio Iglesias han cumplido como buenos en la empresa que habían acometido: si las obras estrenadas en su teatro no fueron de vuestro agrado, ¿a qué culpar de ello a la Institución y a sus iniciadores? Vuestra misión, defensores de las buenas letras catalanas, era apercibir las plumas, hacer atmósfera, decidir a los maestros, decidiros vosotros, aportar obras, aportar dineros, poner vuestra piedra en el edificio y en lugar de salir pitando como muchachuelos infelices, entrar reformando como hombres entendidos.

»Pero, ¿qué hubierais reformado? ¿Cómo hubierais reformado? En vuestras diatribas contra el «Teatre Líric Català», todo es una tremenda y negra negativa. — Ni una observación práctica; ni una idea aprovechable; ni una afirmación generosa que os comprometiera en cierto sentido, que sea la confesión espontánea de un amante de la tierra y de un adorador de la belleza: apenas si esta palabra res-



MARIANO PIDELASERRA — LAS TRES GRACIAS

plandece en vuestros escritos, porque su culto se ha muerto de sequedad en vuestras entrañas. Os habéis petrificado en la negación, espíritus de hielo, y habéis llegado a tomar por una virtud vuestra esterilidad absoluta. Desconocedores de la dulce *eufrosina* que despiertan en el alma las obras de arte, sois ciegos para la luz y amigos de las tinieblas; no sabéis criticar; condenaríais una oda de Horacio por imperfecta (si fuerais capaces de leerla) porque está atrofiado en vosotros el sentido de las armonías superiores y de las síntesis artísticas; tanto y con tan morbosa influencia os ha maltrecho la crítica al por menor de los detalles. ¡Pobres pretendientes al respeto de la hermandad! Vosotros los conservadores del fuego sagrado, los sacerdotes de la belleza, los hijos de los dioses griegos, los defensores del arte: ¡sólo sabéis negar! No sois capaces de llegar al más hermoso ápice del sentimiento artístico: ¡la alabanza! Sois agudos, impetuosos, casi enérgicos acometiendo, resistiendo, negando, desbaratando; pero sois pobres, vulgares, absolutamente anodinos alabando, armonizando, *comprendiendo*.»

Solamente una divergencia, de orden moral, habíase puesto de manifiesto entre artistas sazonados en el ambiente modernista: la que determinó la fundación del Círculo Artístico de San Lucas. El origen de la presente entre «Joventut» y «Pèl & Ploma» no podemos discernirlo ahora, a tan larga distancia. Nos aventuraremos a decir, sin embargo, que son los catalanistas en bloque (incluyendo «Joventut», que además de catalanista fué modernista) los principales desprestigiadores del «Teatre Líric Català», en el cual figuran republicanos como Apeles Mestres, (dibujante por largo tiempo de «La Publicidad»), Jordá (redactor del propio periódico), Marquina (ídem ídem), Iglesias (que tampoco se manifestó, por tales tiempos, como catalanista en política). No queremos decir con ello que el valor artístico de cuanto se representara en el «Teatre Líric Català» fuese efectivo, ni mucho menos, sino que la falta de simpatía hacia la fundación del maestro Morera y Miguel Utrillo deriva un poco hasta cierto punto de la lucha enconada que por tales tiempos sostuvieron «La Veu de Catalunya» y «La Publicidad».

Morera es quien sacó las castañas del fuego. Morera es quien atraíase las simpatías del público. Pero Morera con toda su variada creación, siempre melódica y vibrante, tuvo que darse por vencido

ante los insistentes ataques contra el «Teatre Líric Català», de Tintorer y comparsa. Utrillo, de su parte, abandonaría estoicamente sus ilusiones escénicas para dedicarse a preparar el contenido a los cuadernos mensuales de «Pèl & Ploma» impresos en Casa Thomas, que integrarían los dos últimos tomos de la famosa publicación artística.

El fracaso de la referida campaña de opereta o zarzuela catalana no significa que los compositores se sintieran impotentes para obras de mayor envergadura; habíase intentado solamente, por un lado, separar el público de Barcelona de la desmedida afición que sentía hacia obras que por los temas y el ambiente estaban manifiestamente alejados del sabor costumbrista tradicionalmente nuestro; y por otra parte hacer la prueba de si poetas y músicos desenvueltos en el modernismo podían, mediante sus obras, conseguir el beneplácito popular. Aparte de ello los intentos para que fueran puestas en escena óperas de autores catalanes fueron dando algún positivo resultado: en 1899 Granados consigue se le estrene «María del Carmen»; como en 1900 Vives, «Euda d'Uriach»; como en 1902 Pedrell, «Los Pirineos»; como en 1903 Granados, «Follet»; como en 1904 Manén, «Acté»; como en 1906 Morera, «Emporium» y «Bruniselda»; como en 1907 Lamote de Grignon, «Hesperia»... El ambiente musical seguía respondiendo a los esfuerzos de la Filarmónica con sus conciertos Crickboom, y de Nicolau, que en los que dirigiera en la Cuaresma de 1900 interpretó las nueve sinfonías de Beethoven. A fines de 1900 y a comienzos de 1901, la soprano María Pichot y el maestro Juan Gay dieron en el Salón Parés (de cuyos muros pendían atiborradamente telas y carbones de Casas) tres escogidos conciertos, en el tercero de los cuales María Pichot interpretó, en medio de aclamaciones, música francesa moderna: «Le mariage des roses» de César Franck, «Lied maritime» de D'Indy y «Les couronnes» de Chausson, esta última obra relativamente elogiada por un crítico, quien nota en ella una «melodía por donde se transparenta una belleza original que distrae el prurito de los acordes demasiado complicados».

Fué en el año 1901 cuando estrenóse en Barcelona «Hänsel und Gretel» de Humperdinck, que en la versión catalana de Maragall y el maestro Antonio Ribera se llamó «Ton i Guida». Encargóse de dirigir la orquesta el maestro Félix Weingartner, autor de «La morada de los bienaventurados», poema sinfónico que interpreta la

composición de igual tema del pintor Boecklin, y que también fué dado a conocer por el propio Weingartner en uno de sus conciertos en Barcelona.

La incorporación de la leyenda a las posibilidades artísticas del teatro renovado debió ilusionar a diversos poetas y músicos compositores catalanes. ¿No sería ésta una bella tentativa dentro el factor prerrafaelista de nuestro modernismo? No importa el fracaso resonante de la «Blancaflor» de Gual y Granados en una de las primeras sesiones del Íntim; es conveniente insistir. En torno de la catedral y sus medievales campanarios agrúpanse cuando menos tres importantes cenáculos: uno de ellos es el estudio de Riquer, el epígono de los «hermanos» londinenses; otro la redacción de la revista «Catalunya», que tanto hizo para reincorporar al plano literario el folklore; y el tercero el humilde taller donde se reunían tres jóvenes: el pintor Francisco de Asís Galí, el músico y poeta Juan Llongueras y el futuro crítico Manuel de Montoliu, quien por aquellos días publicó su libro «Nova primavera. — Primeres poesies», figurando entre éstas el «himno» de los juveniles entusiasmos de los tres amigos:

*Com tres àligues daurades
de lliure vol,
que traspassen les boirades
per seguir enamorades
la llum del sol,*

*havem penjat ben enlaire
el nostre niu
respirant la sana flaire
que aquí dalt alena l'aire
hivern i estiu.*

Un pintor realista por quien Raimundo Casellas sintió siempre especial predilección, Luis Graner, esforzóse en encauzar los idealistas anhelos, valga la paradoja. Tendría un especial olfato para las florescencias más fragantes de los campos del modernismo este pintor de los efectos luminosos contrastantes, puesto que determinándose a construir su casa propia hizo el encargo de los planos a Gaudí — y

aun por las cercanías del Paseo de la Bonanova es posible que quede en pie la cerca gaudiniana de su predio — y, queriendo convertir en realidad las ilusiones escénicas de varios artistas, valióse del propio arquitecto para la adaptación como local de espectáculos de unos bajos de la Rambla que bautizará con el nombre de «Sala Mercè»; y también supo ver Luis Graner las posibilidades teatrales que preluvió Adrián Gual con su befada «Blancaflor». Al parecer Gual intervino en el montaje de varias de las visiones musicales de la «Sala Mercè», que fueron del gusto de aquella Barcelona particularmente sana que por los años 1904 a 1910 frecuentó el pequeño teatro de la Rambla: la Barcelona de Santa Ana, del Pino, de San Felipe Neri, de la Catedral, cuyos arbotantes y pináculos diariamente contemplaran desde el *niu penjat ben enlaire*, que fué su juvenil obrador, las *tres àligues daurades* del «himno» cuyo comienzo hemos transcrito.

Los éxitos de la «Sala Mercè» espolean a empresas de mayor alcance a su fundador, quien arrienda el Teatro Principal, donde inaugura el 12 de octubre de 1905 los «Espectacles-Audicions Graner». El propio empresario asume la dirección general, encargándose de la dirección de escena y del teatro hablado Modesto Urgell y Adrián Gual, y de dirigir el teatro lírico los maestros Francisco Pujol y Juan Bautista Lambert. Primer actor de la compañía dramática: Enrique Giménez (que se había distinguido particularmente en las sesiones del Íntimo en el Teatro de las Artes); en torno suyo, un escogido cuadro, con Carlos Capdevila, con Ramón Tor des Eures... El plan de campaña artística es inmejorable: por lo común visiones musicales, de gran espectáculo, con decorado de los más acreditados escenógrafos, con sorprendente *atrezzo* y, sobre todo, con la colaboración de poetas y músicos para sacar el máximo partido posible de canciones y leyendas... Y, además, de cuando en cuando — un día o dos días por semana —, funciones de teatro selecto con excelente criterio en todos sentidos.

En la inauguración: estreno de «El Comte l'Arnau», de Carner y Morera. Buen comienzo: el maestro Morera será el músico imprescindible en los «Espectacles-Audicions», como lo hubo sido en el «Teatre Líric Català»; José Carner, que cuando esta aventura transcurría en el Tívoli, estrenaba en Novedades (a sus dieciséis años y bajo el seudónimo de Pere de Maldar) el juguete cómico «Al vapor»,

*An on Gorts
Kerr*



**NOVA
PRIMAVERA
de
PRIMERES
POESIES**

**MANUEL DE
MONTOLIU**

E. D'ORS — ILUSTRACIÓN EN EL EJEMPLAR DE ANTONIO HOMAR DE «NOVA
PRIMAVERA» DE MONTOLIU

ahora, en un nuevo peldaño de su apoteósica juventud poética, es solicitado de todos. «El Comte l'Arnau» alcanzó gran éxito y persistió largamente en el cartel.

Una visión casi sin palabras — pocas son las que para la música del veterano maestro Pedrell escribió Adrián Gual —, es decir, principalmente musical y plástica, resultó ser «La matinada», puesta en escena por Graner, con decorado de Olegario Junyent (hermano de Sebastián, el pintor y crítico de arte de la revista «Joventut»), y con un rebaño real transitando por el tablado. «Se trata — dice sobre ella un crítico — de representar plásticamente, decorativamente un *estado* de Naturaleza, reuniendo en un todo harmónico los diversos elementos que puedan dar la impresión del día que nace: rumores del viento y charloteo de las aves, rozamiento de alas y sinfonía de color».

Sucédense los estrenos:

«La Fustots», de Sever de la Cantonada (esto es: José Carner en uno de sus innúmeros seudónimos) y con aplicaciones musicales de Schumann.

«L'última primavera», reposición de la visión musical que Gual hubo presentado en el «Íntim».

«El miracle del Tallat» (leyenda de Poblet), de José Carner y el maestro Morera.

«Els tres tambors», de Gual y el maestro Morera. (Una de las escenificaciones que se representó más en el primer año de los «Espectacles-Audicions Graner».)

«La barca», de Apeles Mestres y el maestro Morera.

«La nit de Nadal», a base de poesías de Casas y Amigó, y con música de Lamote de Grignon.

«La presó de Lleida», de Gual y el maestro Jaime Pahissa, nuevo gran temperamento nacido, en pleno modernismo, de Wagner.

«Fra Garí» (leyenda de Montserrat), de Xavier Viura y el maestro Morera.

«La Resurrecció de Llätzer», de Guimerá y el maestro Morera.

«La sardana dels promesos», de José Morató y el maestro Adrián Esquerrá.

«Donzell qui va a la guerra», de Manuel de Montoliu y los maestros Lambert y Sancho Marraco.

«La felicitat en un recó», de Manuel de Montoliu y el maestro Juan Bautista Lambert.

Teatro (sin música) de los «Divendres Selectes»: «Alkestis», de Eurípides, según traducción de Salvador Vilaregut; «Edip rei», que había dado a conocer Gual en el «Íntim»; de Molière: «El malalt imaginari» según traducción de Carner, «Les precioses ridícules» y «El metge per força» según traducción de Manuel de Montoliu; «Carmosina» de Alfredo de Musset, según traducción de Joaquín-María de Nadal; «Com les fulles» de Giacosa, según traducción de Narciso Oller; «Jocs d'amor i d'atzar» de Marivaux, según traducción de Carlos Capdevila; «Poruga» de Pin y Soler; «Valor» de Modesto Urgell; de Hauptmann: «L'Ordinari Henschel», ya representado en el «Íntimo», y «L'assumpció de Hannele Matern» (según traducción del activísimo modernista Carlos Capdevila), obra en la cual, según un crítico, «late algo de eternamente humano bajo unas apariencias de cuento fantástico, y algo de eternamente vivo bajo un espectáculo de muerte».

«Espectacles-Audicions Graner» cierran las puertas de su «primer curso completo» el 10 de junio de 1906. Pasados tres meses: re-apertura, con el estreno del *qüento de la vora del foc* «Nit de Reis», de Apeles Mestres, dedicado por éste «al pintor, al autor dramático, al amigo Modesto Urgell». Música del maestro Morera, decorado de Salvador Alarma, figurines del autor. Caricato de la obra: José Santpere, años más tarde, con su vis cómica, uno de los más funestos corruptores de Barcelona; primeras actrices: las señoritas Paricio y Ferrándiz; otros actores notables: Puiggarí, Giralt, Balot, Tor, etc. La obra se sostiene en el cartel largamente. Propiedad en el decorado; sensación invernal magníficamente alcanzada en la pobre cabaña campesina donde irrumpen, cantando, los tres Reyes, ateridos de frío en busca de refugio.

«Nit de Reis» sobrepasa el centenar de representaciones.

El otro gran éxito de la segunda temporada fué «La Santa Espina», de Guimerá y el maestro Morera.

Los restantes estrenos líricos:

«Gaziel», de Apeles Mestres y Granados.

«Festa completa», de Felip Palma (es decir, Palmira Ventós) y Narcisa Freixas.

«Les calderes d'En Pere Botero» (farsa), de José Morató y el maestro Esquerrá.

«La Dama d'Aragó», de los mismos autores.

«Els dos carboners», de Eduardo Aulés y el maestro Francisco Pérez Cabrero.

«Pierrot lladre», de Apeles Mestres y el maestro Sadurní.

«El mestre», de Pompeyo Crehuet y el maestro Morera.

«La nina dormida al bosc», de Manuel de Montoliu y el maestro Federico Alfonso.

«Oriana», *ballet* de espectáculo según argumento de Montoliu, y con música del maestro Sadurní.

Repónese, además, «Ton i Guida» de Humperdinck, según la traducción de Maragall y el maestro Ribera.

Muy poca cosa se dió a conocer además de las obras líricas en esta segunda temporada (1906-1907) de los «Espectacles-Audicions Graner». Acaso como muestra de simpatía a Enrique de Fuentes se representó su cuadro de costumbres dialogado «Joves i vells», que él no hubo escrito, sin embargo, para la escena.

Pasado el verano — aunque ya no bajo el gran cartelón, dibujado por Gual, de «Espectacles-Audicions Graner», ostensible en la fachada del teatro —, en el Principal se reanudan las representaciones líricas. Asume la dirección el primer actor Enrique Giménez. Represéntanse:

«Joan de l'Os», de Apeles Mestres y el maestro Morera.

«El fill del Rei», de Manuel Marinello y el maestro Argelaga.

«Rodamón», de Nogueras-Oller y Narcisa Freixas.

«Els gendarmes», de José Morató y el maestro Sadurní.

«T'estimo», de Puiggarrí y el maestro Esquerrá.

«La festa de les donzelles», de los señores Ribes y Nonell y el maestro Esquerrá.

«La reina vella», de Guimerá y el maestro Morera; gran éxito; numerosas representaciones.

«El miracle de Santa Agnès», de Salvador Vilaregut y el maestro Francisco Montserrat-Ayerbe.

«La llar», de Víctor Brossa y el maestro Salvador Bartolí.

«El testament d'Amèlia», de Luis Vía, con música del maestro Espadaler y doña Carmen Karr.



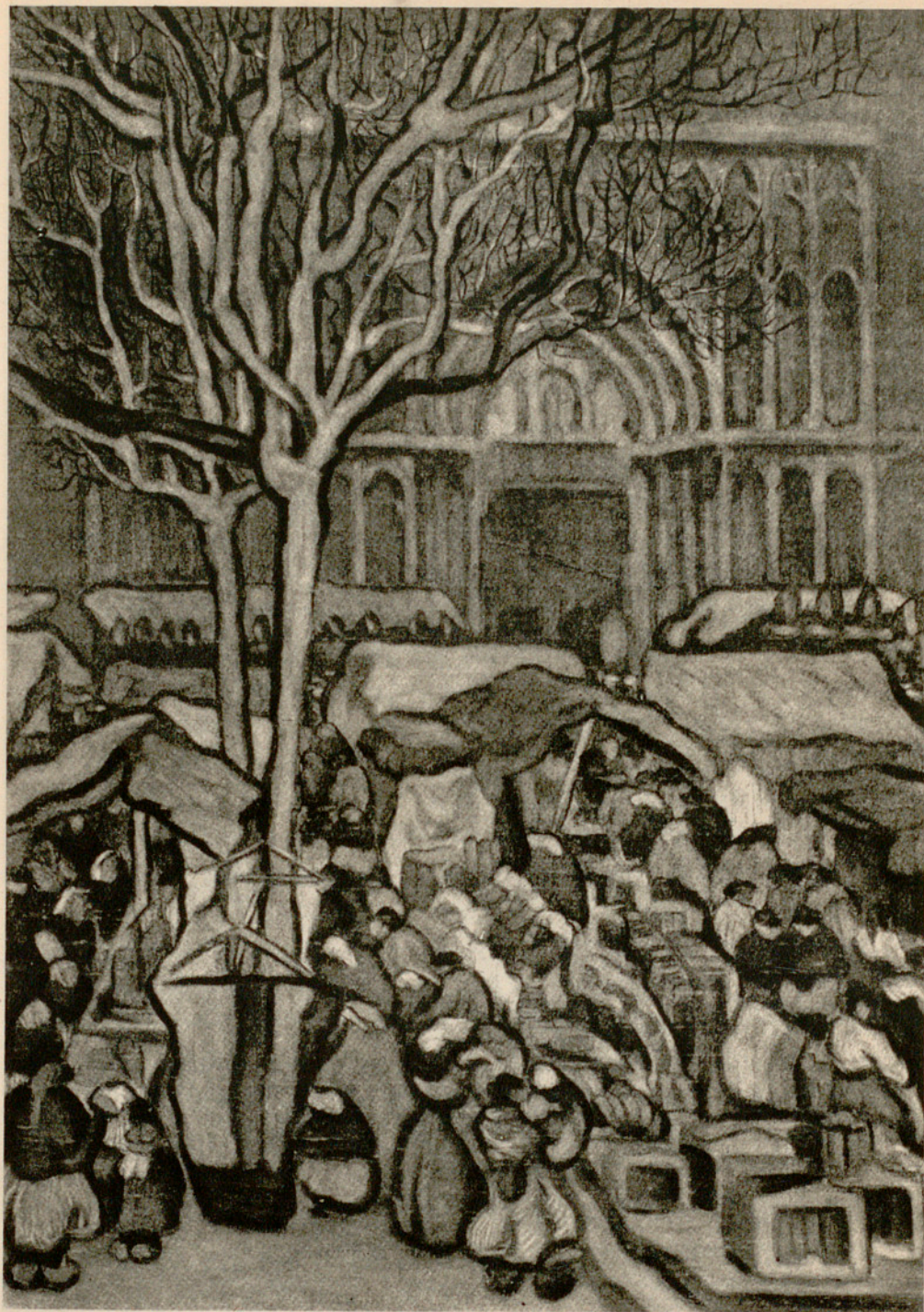
PICASSO — BAILAORA



RICARDO OPIÑO — LA URBANIZACIÓN DE LA PLAZA DE CATALUÑA



RICARDO OPISSO — ¡A LOS BAÑOS!



MANUEL AINAUD — FERIA DE LOS REYES EN LA PLAZA DEL PINO

Ello prosigue hasta Semana Santa; pues el Sábado de Gloria cambia ya el rumbo artístico con el estreno de la adaptación teatral que hizo el diestro escenificador Vilaregut de «El detective Sherlock Holmes», de Conan Doyle, obra que obtuvo el beneplácito del público e inició la popularidad de Enrique Giménez y de toda su compañía.

Las temporadas teatrales 1905-1906 y 1906-1907 y la de invierno de 1907-1908 en el Principal significan la tardía victoria del teatro lírico en lengua catalana, más que del que se hubo urdido a base de costumbres populares modernas, del legendario en que se funden las idealidades modernistas con la música popular. De Graner dícese que, habiéndose arruinado con sus prodigalidades de cara al arte digno, decidió marcharse a América del Norte, donde defenderse con su destreza pictórica. En efecto: pudo realizar allí numerosos retratos bien retribuidos; y ello le permitió volver a Barcelona y pasar sin zozobras de orden económico los postreros años de su fecunda vida.

Eduardo Marquina, «a quien sus amigos llaman poeta» (según dejó escrito José Morató, crítico teatral de «La Veu de Catalunya»), Eduardo Marquina, defensor del *primer* «Teatre Líric Català», el de 1901, en este mismo año publica — en raro libro sin lomo y en su lugar, sujetador cordoncito, y con cubierta ciertamente demasiado realista como de Ramón Casas para su espíritu líricamente exaltado, con el cual, en todo caso, cuadran mejor las viñetas en sorprendentes dúos de tintes que imaginara el gusto de Adrián Gual — «Las Vendimias», con aquella su oda a los pisadores de uvas:

¡Saltad, saltad sobre la fruta nueva!
¡Yo os cantaré; la voz de mi garganta
se mojará en la sangre de mis venas
para tomar vuestro color!

De todo
veo brotar, como del grano hinchado
que pisan vuestros pies, un jugo ardiente
que conforta el espíritu.

¡Exprimamos,
pisemos, compañeros, los racimos

y las desnudas piernas sepultemos
en el baño caliente de los mostos!

Eduardo Marquina hubo sido homenajeado en nuestra ciudad en mayo de 1900; trasladóse más tarde a Madrid, donde en el otoño de 1903 le «patearon horriblemente» su zarzuela «La vuelta del rebaño» (como refería Pedro Moles), y por fin — tras otros varios fracasos escénicos —, ultrapasado el *segundo* «Teatre Líric Català», que resultaron ser los «Espectacles-Audicions Graner» de Barcelona, obtiene un franco y resonante triunfo madrileño con el estreno de su obra de tipo histórico «Las hijas del Cid», en el Español, el 5 de marzo de 1908.

Respecto a Gual, ya lo dijimos antes de ahora: uno de los más trepidantes entusiasmos de su juventud fué Wagner. Nuestro renovador de la escena dejó sentir en su «Nocturn» un influjo de Mauricio Maeterlinck; de otra parte, Ibsen repercute en sus obras dramáticas a base de choques de pasiones; Wagner en realidad está presente — por manera indefinible — en el conjunto escenográfico de su obra, en el deseo de incorporar a la recitación la música, en la gran importancia que Adrián Gual da al color.

Pero Wagner no se manifiesta tan sólo en la obra de Gual como director de escena; influye musicalmente en varios de nuestros mejores compositores: en Morera, parcialmente en Granados, en Pahissa...

Ricardo Wagner y el wagnerismo fueron mañaneramente estudiados en Barcelona. El Dr. Letamendi y su discípulo Joaquín Marsillach figuran entre los más antiguos adeptos del innovador germánico. Marsillach, en 1878 (a sus diecinueve años), da al público la primera biografía crítica escrita en castellano, de quien en 1876 hubo dado a conocer la tetralogía en su teatro de Bayreuth; la prologa Letamendi; ella es conocida y elogiada por Wagner. Colabora Marsillach con escritos polémicos y con la traducción de los poemas del famoso músico en la revista «Arte y Letras»; años más tarde será en «La Velada», otra revista de nuestra ciudad, donde se proseguirá en el empeño de dar a conocer la creación poética wagneriana al público burgués de Barcelona. Marsillach, víctima de la tuberculosis, muere en 1883, el mismo año que Wagner. Constitúyese el



—Vaja, està escrit que a Espanya no hem de veure mai l'«Or del Rhin»!
 —Ai filllet, a Espanya ja estem acostumats a no veure'n d'or, ni del Rhin, ni de cap altre punt!

JUNCEDA — SOCIOS DE LA «WAGNERIANA»

año siguiente, en Munich, la Asociación Wagneriana Universal. El doctor Letamendi considera que «el wagnerismo en su fondo constituye todo un programa, el *único total programa* de educación artística individual y social». Y, para llevarlo a cabo, se extiende en una serie de proyectos:

«Entre las varias asociaciones que para el fomento de la cultura nacional urge crear en nuestro país, es de altísima conveniencia organizar las de propagación de la reforma wagneriana, estableciendo entre todas ellas estrecha solidaridad, como también entre ellas y la *wagneriana universal*. Estas asociaciones wagnerianas españolas deben procurar por todos los medios hábiles subvencionar a algunos artistas, de mayores esperanzas que caudal, para que pudiesen asistir a los festivales de Bayreuth; procurar la traducción española de las obras de Wagner que más resplandecen por su trascendencia artística general; realizar, *cuando y donde* sea posible, festivales supletorios, ya que no émulos de los clásicos del Teatro modelo de Bayreuth, y estimular, por todos los medios disponibles, la representación de las obras, tanto españolas como extranjeras, de los discípulos del gran reformador.»

Barcelona fué la única ciudad de España que, a algunos años de distancia, llevó a la práctica la recomendación del Dr. Letamendi: El 26 de octubre de 1901, en el local de Els Quatre Gats, se reunieron un estudiante de la Facultad de Letras, de nombre Rafael Moragas, y tres de la Facultad de Medicina, llamados Luis Suñé y Medán, Amalio Prim y José-María Ballvé y acordaron constituir una «Associació Wagneriana», con el objeto de «reunir en un solo grupo a todos los admiradores del arte de Ricardo Wagner». Visitan seguidamente al musicólogo Joaquín Pena — peregrino habitual de los festivales de Bayreuth — y le proponen la presidencia de la entidad, que aceptó.

Gran lluvia de adhesiones en el ambiente barcelonés, saturado de wagnerismo por los conciertos de la Sociedad Catalana y de otras organizaciones y por las óperas del maestro en el Liceo: «Lohengrin», desde 17 de mayo de 1882; «Tannhäuser», desde 11 de febrero de 1887; «La Walkyria», desde 1899; «Tristán e Isolda» y «Sigfrido», desde el año anterior al de la fundación de nuestra «Wagneriana» (es decir: 1900). Forman en ésta, entre otros mu-



JUNCEDA — MLE. RITTER Y MARÍA PICHOT EN LA «WAGNERIANA»

chos, según Luis Cabañas Guevara: los hermanos Cipriano y Manuel de Montoliu [*àliga daurada*], el poeta Zanné, el catedrático Dr. Clariana, los maestros compositores Alió, Martínez-Imbert, Mas y Serracant, Doménech-Español; el modernista José-María Roviralt, el ingeniero Guillermo Arís, que se peleará (como intérprete de las ideas de Wagner) con el citado maestro Doménech-Español; Gual, Maragall, la pianista Carlota Campins, el doctor Borralleras, el dannunziano Salvador Vilaregut, repetidamente citado aquí, etcétera. Seguirían los «doscientos» del tiempo de Yxart, es decir, el par de centenares de personas que en 1890-1895 asistían sin falla a los conciertos, a las conferencias y a los estrenos teatrales. Seguirían

los doscientos que en el caso presente permitieron una campaña intensísima por los ideales y la música del drama wagneriano.

El fervor de sus primeros tiempos fué imponente. Hasta 30 de junio de 1906 (esto es, en cuatro años y medio), la Wagneriana había celebrado ciento setenta y cinco sesiones. Cada una de las trece óperas de Wagner era estudiada detalladamente en cinco, en ocho, en once, en quince sesiones. Joaquín Pena, Salvador Vilaregut y los maestros Antonio Ribera y Miguel Doménech-Español eran quienes llevaban el peso misional. Llegóse al más mínimo detalle en el estudio de los «motivos conductores»; nos asegura un amigo que el tema de una de las conferencias del maestro Doménech-Español fué: «El simbolismo de los tres primeros compases del *Sigfrido*.»

No eran exclusivistas: Con Wagner, que — naturalmente — ocupaba la atención máxima, también se homenajearon con sendas conferencias a Schubert (por el incansable Pena), a Chopin (por quien hubo sido antes director de la revista «Luz» y acabaría de publicar su poema «Boires baixes», José-María Roviralta), a Schumann (por Manuel de Montoliu), a Mozart (por Maragall). Los dos precursores del wagnerismo en Barcelona, Marsillach y Letamendi, fueron evocados, respectivamente, en 9 de octubre de 1903 y 19 de octubre de 1904.

Se emprende la traducción del teatro completo del maestro: Pena, Ribera, Zanné, Viura, Vilaregut, Maragall y José Lleonart la llevan a cabo.

Tienen una idea segura e invencible de la importancia del espectáculo total. Dice, por ejemplo, Doménech-Español: «Wagner hace lo que su personaje Sigfrido: ante sí tiene dispersos en el suelo los pedazos de la espada del Arte, las Bellas Artes separadas y divorciadas una de otra; él las coge, las forja de nuevo, y con el filo de la rehecha e irresistible espada vence y empuja para siempre dentro su cueva el dragón de la ciega rutina.»

Igual atención que al maestro *per se* dedica a importantes músicos postwagnerianos: a Charpentier y a su «Luisa», a D'Indy y a su «Forastero». Si «Fervaal», la primera ópera de D'Indy, tiene influencias claras del músico de Bayreuth, en «El Forastero» tiende el compositor francés a libertarse de ellas, y sin embargo sigue fiel a la teoría del «drama musical» haciendo uso constantemente del

«motivo conductor». Y, además, el autor de «Fervaal» y del «Forastero» se manifiesta como admirador del autor de «Parsifal» en aquellas sus palabras: «La obra de Wagner, considerada en su conjunto, es y seguirá siendo una espléndida manifestación de vida artística, fatalmente llamada a transmitir esta exuberancia vital a los espíritus dignos de recibirla y de apreciar sus beneficios.» A la compañía de Wagner incorpora D'Indy la compañía del mentado Charpentier, e inclusive la de Debussy, haciendo resaltar la docena de «motivos conductores» de «Pelléas et Melisande» que, según él, «no es un acontecimiento destructor de la influencia wagneriana, sino el punto terminal de la fecunda y magnífica época de producción del arte de Ricardo Wagner». (Véase: Vincent d'Indy: «Richard Wagner». París, Librería Delagrave, 1930.)

La «Associació Wagneriana» cumplió con sus propósitos; al parecer perduró hasta 1936, bien que debió ser escasa la vitalidad de sus últimos años. Su prestigio entre nosotros concuerda con el neoidealismo — o, más claro, con el seudoidealismo — en que se movieron gran parte de los modernistas.

Según observa Nietzsche en el caso de «Tannhäuser», Wagner quiere demostrar que la inocencia salva predilectamente a los pecadores interesantes; en el caso de Kundria en «Parsifal», que una vieja corrompida prefiere ser salvada por la casta juventud; en el caso de Isolda, que también la mujer casada debe recurrir a un caballero; en el caso de Lohengrin, que no hay ninguna necesidad de saber con precisión con quién uno va a casarse; etc. Y como todo ello está explicado de manera prolija y sobresaltante, no es extraño que así concluyera el visionario sajón: «Wagner es una calamidad para la música. Ha descubierto en ella un medio para excitar los nervios cansados; es así como ha puesto enferma a la música.»

CAPÍTULO XIII

AIRE, LUZ IRIDISCENTE

POR cuanto sobre pintura hemos departido hasta ahora pudiera creerse que los modernistas hallaron en la tonalidad gris parisiense y en los ambientes turbios de los antros de impureza los temas preferidos de sus cuadros: Casas, hasta cierto punto Rusiñol, Anglada Camarasa, el ciclo juvenil del suburense Joaquín Sunyer, nos pueden hacer pensar en el parisinismo del *motif* como en algo indispensable para una serie de artistas catalanes. Esta deducción sería excesiva. Ciertamente que la ampliación de estudios de los jóvenes pintores recién salidos de la Escuela de la Lonja ya no tuvo lugar por más tiempo en Roma desde las resonantes permanencias en la Villa-Luz de Rusiñol y de Casas; cierto que los grandes ojos abismáticos de Magdalena de Boisguillaume desvelaron la inspiración pictórica del barcelonés que hubo aprendido la destreza de su arte en el taller de Carolus Duran; cierto asimismo que el jardín mustio engalanado con jarrones de alfarero pudo causar incitante emoción a quien más tarde dejó escritas agridulces comedias; mas no debemos olvidar que mientras algunos catalanes se esforzaban en captar el ambiente y la vida de París, también los hubo en Barcelona que, con criterio tan antiacadémico — o quizá más — como el que aquéllos complacíanse en mostrar a modo de bandera de combate, nos narraron con sus pinceles, impregnados no ya de naturalismo repelente, sino de simple y franco realismo, los seres y las costumbres del vivir barcelonés, y, en concordancia con ellos, otros aparecieron que de los temas de sus obras separaron el hombre, pero

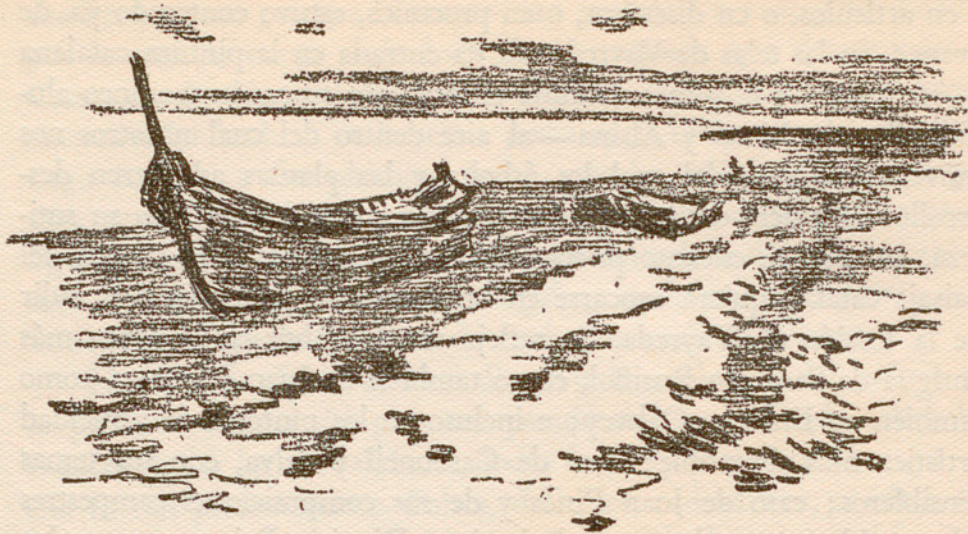
vertieron en sus paisajes la emotividad propia, tan viril y tan honda, por lo menos, como pudo haberlo sido aquella que determinara a Casas, en el salón de baile del Moulin de la Galette, a transmitirnos el cautivador hechizo de la celosa joven de la blusa carmesí, y a Santiago Rusiñol a describirnos con el pincel — quizá con menos pasión, pero sí con amoroso detallismo — a Miguel Utrillo, su amigo, figurado unas veces en la elegancia del atuendo a que la correspondencia de «La Vanguardia» le obligaba, representado en otras ocasiones con el desaliño mísero de un bohemio de Montmartre.

No es cosa rápida ni fácil describir la evolución del paisaje en la pintura catalana del próximo pasado siglo, estudiando todos los matices, todas las modalidades, todas las pequeñas sorpresas que en ella fueron presentándose. Falsos, desleídos, cadavéricos, resultan ser los paisajes que pintaron tanto don Pablo Rigalt como su hijo don Luis. El decorativismo de los Planella se distinguió por ser respetuoso para con la inmutabilidad de lo antiguo, noble característica — la única — del neoclasicismo. Flaugier, y con él nuestro Mayol, habían escalado ya la cúspide del pintar sin emoción; cuantos irían a Italia por tales tiempos no olvidarían el postulado según el cual de la constante labor y la sumisa sujeción a una ideología prestigiosa — en estética — derivará seguro impulso hacia el arte digno y bello. Perdurará la mentira en nuestros nazarenos y en los especializados en escenográficas visiones panorámicas. Más que en éstos, el honrado paisajismo podrá ser atisbado en algunos escenógrafos de profesión: tal es el caso de Soler y Rovirosa con sus abundantes esbozos y apuntes. Soler, para avalorar la ficción, documentábase bravamente en la Naturaleza, mientras que Luis Rigalt, antes mentado, debió hallarse sumido en plena desorientación al querer valer de sus detallados dibujos para crear composiciones de paisaje en sus telas al óleo. La muerte y la vacuidad las hallaríamos igualmente en otros varios pintores. Dos los hay, sin embargo, por excepción, que como paisajistas encauzan de manera resuelta el deseo de renovarse: Martí y Alsina, con su toque ágil, bien que de ásperos contrastes; Joaquín Vayreda, descubridor en la campiña olotense de la luz ambiental que el propio autor aroma con la serenidad subjetiva. Algo de lo que el poeta Maragall expresaba emocionado ante el paisaje, en poesías — «La fageda d'En Jordà», del propio campo olotense, sin ir más lejos —,

o en artículos, o en discursos, o en proemios, estuvo contenido ya, de avance, en las telas de Vayreda. Él da entrada en la pintura catalana — con mayor paz y más definido criterio que su contemporáneo aludido Ramón Martí y Alsina — al aire dentro del cual nosotros nos movemos, dentro del cual los árboles y las plantas adquieren desarrollo. Él quiere desentrañar los misterios de la luz en toda su sutileza, en todo su encanto pristino. Y desde entonces todo cuanto del paisaje catalán quiera evocarse en un lienzo no podrá ya prescindir de la lección de Vayreda. Su reflejo se vislumbra en la época más antigua de Santiago Rusiñol, como también en Juan Llimona, como también en Enrique Galwey; e incluso en los pintores de veracidad artística más discutible: caso de Carbonell y Selva, con sus temas sensibleros; caso de Juan Pinós y de sus composiciones campestres adormecidas; y no hay que decir si en Dionisio Baixeras, narrador del paisaje y la marina auténticamente catalanes: por el tema, por el ambiente, por el espíritu. El camino de la luz hállase abierto; la falsedad artística se disipa. Se cohesionan dos grupos: el de la luz del sol y el del resplandor lunar, al que puede enlazarse como un anejo el de la media luz del crepúsculo. El más alto representante del primer grupo fué Francisco Gimeno; el artista más importante que puede ser adscrito al segundo se llamó Modesto Urgell.

Como el ibseniano personaje de «Los Espectros» pide a gritos el sol, también Francisco Gimeno y sus congéneres esforzaronse en captar la luz del astro rey en los cuadros que pintaron. La sutilidad ambiental no está en ellos registrada; sí lo está el sol, para adueñarse del cual los pinceles correrán, febricitantes, nerviosos, de un lado a otro de la tela. Las sombras se fijarán impulsivamente en contrastante color, los verdes se manifestarán francamente límpidos al beso de los rayos solares, y destacadamente oscuros cuando de ellos algo los intercepte; el ímpetu fué intenso; no se acertó todavía, a pesar de ello, en nuevos recursos técnicos tendentes a desentrañar los más íntimos secretos de la luz.

Francisco Gimeno, potente realista; Francisco Torrecassana, precursor que en su creación supo abarcar rica trayectoria artística; Arcadio Mas y Fondevila, que se desentiende de todo aquello sobrante y engorroso que hubo aprendido en Roma y que planta su caballete en los costeros arenales suburenses; Juan Roig y Soler,



A. MAS Y FONDEVILA — LA BARCA ABANDONADA

derivando de Fortuny y escudándose en el hechizo que da el rayo solar a los barrios marineros insistentemente encalados; Eliseo Meifrén, y su soltura de pincel animada por ágil retina; Guillermo de Grau, enaltecedor del cadmio y de las verdosidades frescas y jugosas; otros pintores tal vez cuyos nombres no acuden a nuestra pluma: representan la insolación al servicio de la pintura catalana, en grados diversos, a incidencias distintas, pero siempre en valerosa reacción a todo un siglo de inexpresividad paisajística, contra el cual Martí y Alsina y Joaquín Vayreda hubieron protestado antes que nadie con la lección — gesticulante en el primero, prudente en el segundo — que encarnan los mejores momentos de las creaciones respectivas.

Si los mencionados artistas simbolizan en la pintura de paisaje el sol reconfortante, Modesto Urgell significa el pavor de la noche o el rasgueo congojoso del crepúsculo en el fondo del sensitivo corazón. Hemos visto gran número de paisajes chilleantes de rayos vespertinos y otro gran número de marinas con la barca solitaria en la monótona arena y con la luna asimismo solitaria en el opaco celaje, pintados unos y otros por Urgell, y siempre ante ellos hemos experimentado la certitud de que el arte del autor tuvo momentos más logrados que aquellos que tales obras revelasen.

¿Dónde hallar algo que justifique plenamente el prestigio de que gozara? ¿En qué ignoradas colecciones podríamos deleitarnos en la contemplación de un Urgell positivamente bello? ¿Fué de verdad un pintor digno, o tan sólo fué el farsante que no se abstuvo de decir, hacia sus últimos años, que había pintado diez mil metros de crepúsculos? Cuanto más pequeñas son sus obras más palpitán (por lo general) de emoción: quizá en tal o cual estantería de almacén del barcelonés Museo de Arte Moderno, tal vez entre cuadros de respetables dimensiones de los «pintores de fama» del Salón Parés, hayamos visto alguna de sus notas de las calles pinas de abandonada aldea animándose solamente — si así puede decirse — de la viejecilla con capucha, o bien de las gallinitas del campesino corral



A. MAS Y FONDEVILA — DIBUJO

picoteando entre los hierbajos, los pedruscos y los brozales..., y allí, en aquellas pequeñas creaciones, en aquellos esbozos se halla, libre por completo de efecticismos, lo más sabroso, lo más interesante de Modesto Urgell.

Para comprender la viva agudeza de nuestro artista, su garbosa ironía — no exenta jamás de personal sensibilidad —, precisará que recurramos a sus dibujos, a los apuntes al lápiz o a la pluma en que sucintamente se notan las esenciales líneas de sus cementerios — «lo de siempre», como, haciendo coro a los críticos, él mismo osara rotular —, de sus cuevas estrechas y enguijarradas; que revisemos con atención aquellas sus veinticuatro ilustraciones de «Una grossa de pensaments en vers», de Alberto Llanas, así como las viñetas con que encabezara determinados *ventalls* publicados en Gerona, y las aleluyas que compuso totalmente — es decir, en los dibujos y en los respectivos pareados — con las historias de una Carbonera, del Gigante Goliat, de Bernat Xinxola, del Marqués Tronera y del Hombre-Cuchara.

Algo lunático sería el taciturno personaje que nosotros pudimos divisar todavía varias veces, aureolado de canas, cabizbajo — con anterioridad a la guerra 1914-18 —, presidiendo la peña que por entonces formaban varios artistas en la sala contigua al salón de exposiciones de Casa Parés; de hombre de pocos amigos nos daba la impresión, y, sin embargo, un lejano día hubo concentrado sus donaires para fantasear sobre la historia de cierta joven casquivana de la calle de Basea,

que nació sin ton ni son
entre escombros y carbón,

de su vida infantil, cuando

en medio de los carbones
va comiendo macarrones;

más tarde,

de la muchacha en cuestión
se enamora un mocetón,

y como es muy campechano
le pide la negra mano;

llámase el mocetón don Tadeo, peléase con su rival don Raimundo;
ambos son presos; don Tadeo, satisfaciendo una multa, queda libre;
se casa con la carbonera, muere él al poco tiempo; don Raimundo,
que se ha fugado de presidio, contrae matrimonio con la viuda;

pasan la luna de miel:
feliz ella, feliz él;

tienen un hijo; muere don Raimundo; viuda e hijo, transidos de pena,

con el carbón se tiñeron
y de luto se vistieron;

etcétera; o para contarnos que el intrépido Goliat

para almorzar se comía
un cabrito cada día,

y que, frustrándosele todos los intentos de suicidio (después de la
muerte de su esposa),

cansado de no morir,
resuelve otra vez vivir;

así como las hazañas de Xinxola, a quien, una vez hubo logrado
incluso la real corona, destronáronle por un pronunciamiento, y

com que era home de bé
va quedar sense un calé;

las de aquel Marqués Tronera que, a pesar de ser un «mala cabe-
zuela»,

por fin cobró afición
a estudiar la lección,

y,

si bien con pena y dolor
ganó el grado de doctor;

y cuanto de raro aconteció al famoso Hombre-Cuchara que

solo empezó a caminar
sin gruñir y sin mamar;

quien, después de disoluta vida,

cuando acabó su dinero
se nos hizo farolero,

y

con más pena cada día
los faroles encendía;

estudia la declamación, toma por esposa a una comedianta, que enferma y muere; sumido en el dolor,

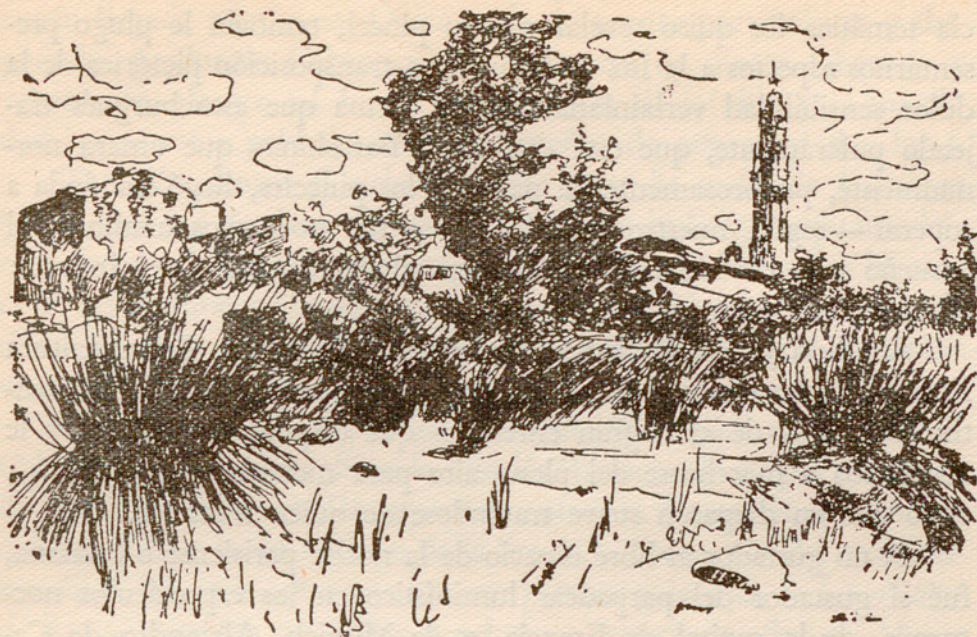
deja Cuchara esta tierra
y parte para Inglaterra,

donde no pasa de lacayo; regresa a España; sus muchos achaques le obligan a meterse en cama y

el médico, que es un tal Blas,
dice: De ésta no saldrás.

Hijo de Modesto Urgell, Ricardo: ¡con qué sucinta virgen pincelada representó los muros del paterno taller tapizados de bocetos al óleo y de gráficas páginas de las ilustraciones! Y después —no por menos hábil— pasó a ser más gratuito su golpe de pincel en la serie de telas evocativas de los nocturnos espectáculos y el matinal ajetreo del mercado.

El gélido y siempre algo misterioso resplandor lunar sedujo, en



JOAQUÍN MIR — DIBUJO

su juventud, a Buenaventura Puig Perucho. En vano buscaríamos sus iniciales gestas en las peñas de Els Quatre Gats, ni su consagración de plenitud en las colectivas anuales de «Les Arts i els Artistes». Puig Perucho no quiso exteriorizar ardideces ni en sus días juveniles ni en época alguna de su vida artística en tono menor, no presuponiendo con ello descrédito de su digna trayectoria. Él se encailló — y su gran amigo Alejandro de Cabanyes también — en la entidad barcelonesa más cabalmente *pompier*: la Asociación Artística y Literaria de Cataluña, que por cierto de «literaria» otra cosa no tuvo que contar entre sus miembros al referido Modesto Urgell, comediógrafo además de pintor. Tal vez más que en muestras personales, por los primeros años del presente siglo, presentábase — en su insobornable humildad — Buenaventura Puig Perucho, en el Salón Parés como miembro de la Artística y Literaria, cuando no como socio del Círculo Artístico, en las frecuentes manifestaciones de su vitalismo que el tal círculo a menudo organizaba. Debió pasar, por tal período, temporadas en París Buenaventura Puig Perucho, y de la Villa-Luz gustó de figurar los juegos de azules nocturnos; y de los pueblos y los campos catalanes, cuando en alternan-

cia temática los quiso revelar con su pincel, también le plugo presentarnos aspectos a la luz de la luna, en transposición pictórica de la dulce sensibilidad verlainiana. En tal forma que este burgués trajeado pulcramente, que este «señor de Barcelona» que amara normalmente, pudorosamente, la paleta y los pinceles, llegó sin duda a superar — según nuestro criterio —, en sus nocturnos azulinos, el ensueño y la nostalgia de la obra inicial del fundador del Íntimo: el «Andante morat».

Rendido ya en su lucha para expresar la noche, Buenaventura Puig ha dicho también la verdad de la luz queda, e incluso la mentira del sol — de ese «gran enredón» que disgustaba a Corot y le impulsaba a marcharse del pleno aire para meterse en su taller —, claro que en diapasón suave tratándose de quien tratamos.

Si no gustador al libre espacio de la noche parisiense o catalana, fué sí gustador del parpadear luminístico en los espectáculos nocturnos, de la capital de Francia, y de Munich, Alejandro de Cabanyes. Hállanse sus óleos y sus pasteles de tal fase más o menos en relación con los óleos y las litografías que análogos temas sugirieron a Hermen Anglada; no vemos, sin embargo, en las composiciones aludidas, que hacia los inicios del presente siglo realizó Cabanyes, ni el arremolinado pinceleo de los cuadros de Anglada ni el trazo nervioso de que éste se valiera en sus litografías. Describen con franco toque los ambientes de mundanidad, las juveniles obras de Cabanyes, con particular nostalgia, una nostalgia que no sella en ocasión alguna las composiciones de idéntico asunto firmadas por otro catalán, Pablo Roig, que empezó en Barcelona (en «L'Esquella de la Torratxa») y que al poco tiempo se trasladó a París permaneciendo allí largo tiempo dedicándose principalmente al grabado.

En Cabanyes la adopción de los temas de figura no se manifiesta con continuidad. La media luz agrisada de los interiores parisienses condiciona también, en su pintura, las visiones callejeras de la bella Lutecia, particularmente en determinada evocación de un bulevar que recuerda a Pissarro. Y cuando hubo instalado su taller en la playa de Villanueva, gustóle también a Cabanyes fijarse en el revuelo marinerío a la luz crepuscular, al regresar las barcas de la labor pesquera — en aquellos días lejanos, en que en ellas el rumbo a seguir estaba a la merced de los vientos — y el consiguiente ajetreo a causa de la

recién llegada mercancía. Quizá nada de cuanto por entonces y después ha producido Cabanyes, en su carrera de pintor laborioso y vehemente, alcance tal fuerza de captación de la vida y la movilidad como estas pobladas escenas costeñas de por entre dos luces.

También dentro el ciclo luminoso solar ha realizado Cabanyes buena cantidad de obras dignas de elogio. Sin embargo, repitámoslo: el mejor y más inmarcesible grupo de sus telas, diríamos que ha sido el de las pinturas realizadas, ya sea a la puesta del sol, ya sea cuando el sol ya se ha puesto, ya sea cuando el empañado celaje determina una entonación grisácea.

Con obsesión de corporeidad más manifiesta que en la obra de Cabanyes, la que fué realizando Nicolás Raurich, sin tregua a lo largo de su vida, puede también repartirse entre las dos anteriores tendencias temáticas: la del hechizo de la luz de la noche y la del cromatismo solar. Es vario sobremanera este potente paisajista de las «Casas de San Cugat» (en magnífico y nebuloso pequeño cuadro del Museo de Arte Moderno barcelonés), de los estanques teñidos por el rojo crepúsculo, de la franca y pujante entonación de nuestro mar latino presentado a plena pasta, pero también de la armónica azulidad de «Solitud».

La corporeidad potente, el juego de calidades y de valores manifiestos en los cuadros de paisaje de Nicolás Raurich, aparecen todavía más palpables (y en olímpica indiferencia con respecto al buen gusto en relación con los objetos de que se sirvió para componerlos) en sus bodegones, de los cuales los hay magistrales en los museos de Barcelona y de Madrid.

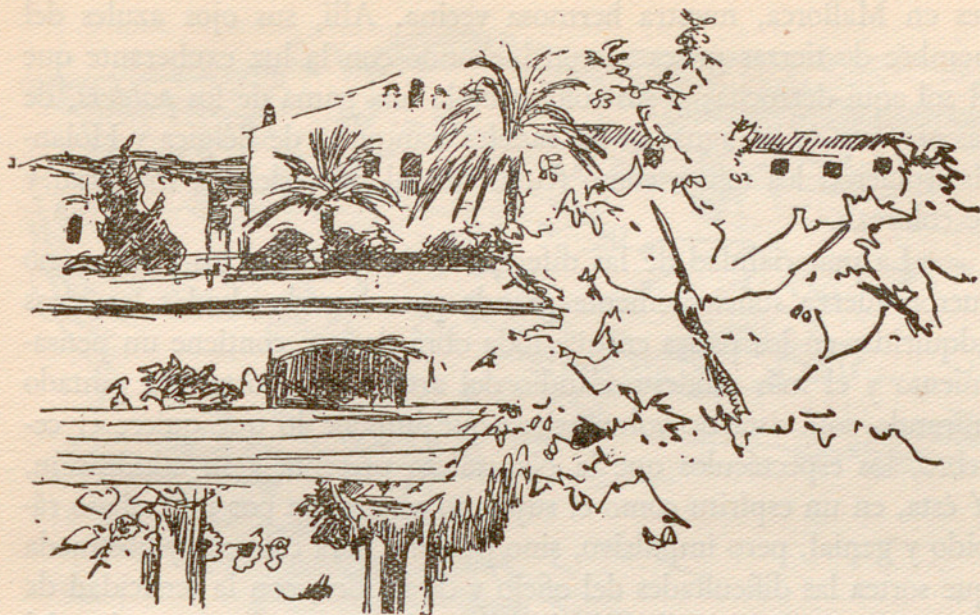
El pintor más aladamente modernista de todos los pintores de paisaje de a fines del siglo xix y de los primeros años del siglo xx en Cataluña llamóse Joaquín Vancells. Vió la primera luz en Barcelona, en 1864, pero por su ascendencia y por su vida podemos considerarlo unido de una manera especial con Tarrasa. Fué un respetable caballero de la ciudad afanosamente fabril, y al modo como muchos egarenses estuvieron y están alerta siempre a los progresos de la manufactura, lo estuvo él a las evoluciones del espíritu en el arte, no ya en la pintura tan sólo (su amada actividad): asimismo en la decoración y en las artes industriales, como amigo fraterno de aquel Alejandro de Riquer que quiso encauzarnos en el rito compositivo de

Morris y de Walter Crane, o como suscriptor que fué de aquel «Studio» que entre nosotros tuvo singular boga y del «Jugend» de las simbolizaciones decorativas; mas asimismo estuvo siempre alerta a las evoluciones del espíritu en la música siguiendo con ello el criterio seleccionador de su padre, el liceísta que gustara particularmente de Weber y de Mozart y después apasionóse por Wagner. Él, Joaquín Vancells, en sus devociones supo aunar figuras tan diversas como Debussy y Strawinsky.

La música persiguió perpetuamente al cazador que recorriera los alrededores de Tarrasa y de Llavaneras — como el poeta y cinegeta Francis Jammes los campos de Béarn — en busca de tordos y perdices e infiltróse en los motivos pictóricos caros a la aprehensión de su retina. Sería la íntima escena cazada en el jardín familiar con la muchacha apacible al dar de comer a las gallinas, sería la soledad de los bosques con lírico paralelismo de troncos, sería el verdear ufano de las calabaceras de la huerta, sería el amplio paisaje montañoso que interpretara y volviera a interpretar incluso con mayor insistencia que a su sinceridad pluguiera... siempre la música actúa en el arte de este paisajista en continua renovación que, con su prestigio y su recta moral artística, formó parte del Jurado de recompensas de la famosa e inolvidable Exposición Internacional celebrada en Barcelona el año 1907.

Las lecciones que, en el aspecto técnico y en la sutilidad espiritual, Vancells hubo sabido deducir de la pintura extranjera de su tiempo seguirán sazonzando buenos frutos en otros dos compañeros suyos, pintores egarenses: los hermanos Pedro y Tomás Viver.

El francobelga Guillermo Degouwe de Nuncques, pasmado ante los aspectos sorprendentes de Mallorca — que captara entre la espectacularidad y la emoción —, tuvo la virtud de atraer hacia el insular ensueño a los paisajistas catalanes que lo desconocían. Rusiñol hubo descubierto Mallorca antes de instalarse en «otra isla»: aquella pequeña isla San Luis enclavada en el Sena; sin embargo la primera campaña pictórica mallorquina del autor de «La Mare» no tuvo efecto sino hasta después de sus primeras correrías — con Pichot — por tierras andaluzas. Rusiñol coincidiría en Mallorca con Degouwe (y con la esposa de éste, pintando también); el matrimonio Degouwe expuso en Barcelona, en 1903, y su estancia en Mallorca hubo durado de 1900 a 1902; un solo recuerdo elocuente quedará en Cataluña de



JOAQUÍN MIR — DIBUJO

aquella pleitesía memorable al color, a la luz, a la estructura geológica de la isla de la calma, rendida por el matrimonio de artistas extranjeros: el cuadro de las Cuevas de Manacor, por Guillermo, que permanece expuesto en la «sala de recuerdos» del Cau Ferrat: la sala donde, al lado de los retratos fotográficos familiares, figuran con la tela de Degouwe, obras de Vilumara, de Casagemas, de Picasso, de Zandomeneghi, de Mas y Fondevila, de Casas, de Vierge, de Anglada-Camarasa; la sala donde está el viejo piano que teclearon Albéniz, Chausson, D'Indy, Falla, Granados, Guidé, Ysaye, Morera, Millet... El Dr. Opisso desde «La Vanguardia» ocupóse del arte de los Degouwe; de Guillermo reproduce cuadros «Pèl & Ploma», junto a cuyas reproducciones dice Utrillo (seudonombrándose Pinzell):

«Degouwe de Nuncques, que es un francés del extremo Norte, ha vivido mucho tiempo pintando entre los apagados soles de los mares fríos y, por comprensible aspiración complementaria, sintió nacer en él un deseo irresistible de ir a trabajar hacia el violento mediodía, precisando el término de su peregrinación entre los bosques de la isla de Ceylán. No pudiendo realizar este proyecto por el momento, se encaró con los países del sol, instalándose durante muchísimos me-

ses en Mallorca, nuestra hermosa vecina. Allí, sus ojos azules del hombre de tierras grises fueron luchando con la luz exuberante que el sol aquí derrocha; y sus colores de la fina gama de los *polders*, de las nieves y de las aguas de los canales tranquilos de Bélgica y Holanda, subieron los tonos, como frutas que al calor del día maduran y se colorean.

»La materialidad de las diferencias de tierras, cielos y mares no fueron fuerza suficientemente grande para hacerle olvidar las ideas adquiridas en los países en que toda obra de arte contiene un pensamiento y el más modesto estudio del artista del Norte está pintado mirando con vista de voluntarioso que impone lo que quiere el cerebro, los espectáculos que la Naturaleza presenta a su admiración. Y ésta, en un espíritu como el suyo, no se traduce por un trabajo rápido y genial, pero impulsivo, sino por una obra calmosa y obstinada que sortea las dificultades del oficio y de la idea, con la tenacidad de un estratega de verdad. De ahí que todo lo que nosotros, los del país más naturalista del Mediterráneo, hubiéramos considerado extraño sin otra complicación, las rocas, los nubarrones, las cuevas, los olivos, el misterio de la noche serena, lo pintaba Degouwe con el bordado del poema que su pensamiento cantaba detrás de los ojos del pintor. Y las rocas palpitaban de monstruosa vida orgánica, las nubes tomaban formas cadenciosas de estrofa, los árboles se enroscaban sufriendo con vida de ser viviente, los anillos de las hoyas se abrían con ritmos de versos y sus noches tenían la calma tranquila y serena del reposo.»

Siguiendo el ejemplo de Degouwe, en Mallorca se instalan Sebastián Juñer-Vidal y Joaquín Mir. El primero diríase que ha sido durante largos años una suerte de ermitaño de Lluc Alcari. Allí instalado, recibe la visita de Azorín; éste — en el artículo «Los pintores», de «Clásicos y Modernos» — intenta reconstruir el ya lejano momento: «Un cielo azul, esplendente; una puerta baja y ancha de medio punto; unas paredes blancas, nítidas, encaladas; un porche vasto empedrado; un cuadro y un caballete; un hombre joven y una mujer joven. Fuera, unas higueras anchas y verdes que hacían resaltar la blancura de las paredes, y a lo lejos, el mar: el mar latino, azul, verdoso, violeta, dorado.»

Viviendo en plena Naturaleza, quiso escrutarla Sebastián Juñer-



JOAQUÍN MIR — DIBUJO

Vidal a toda hora diurna, a todo momento de las cuatro estaciones. Sus vastas telas va llenándolas con calma, movido del impasible prurito de precisar; si el proceso meteórico sigue un ritmo más rápido que aquél según el cual pueden dar fin a la lucha sus pinceles, Juñer-Vidal, impávido, aplazará la continuación de su obra para el siguiente año, cuando el repercutir cósmico en la tierra y en el mar de sus ensueños determine la reaparición del color y de la luz de aquel cuadro que en tal lugar comenzó. La calidad de esmalte que Juñer observa en la costa de la isla la transmite, sirviéndose de la técnica del óleo, con toda la riqueza de matices que no implica delicuescentes blanduras, sino que aúna en muchas ocasiones a sintética rotundidad. Otras veces no busca los contrastes colorísticos Sebastián Juñer-Vidal: mécese en la paz del reposante valle; toda su entonación no se aparta de reducida gama; a la diafanidad dulce — tenue — celeste corresponden, en la tierra, juegos límpidos de ocre sobre los cuales dibújase — precisa y pálida — la gran riqueza vegetal. El empeño de captar el crecimiento de los árboles, de descubrir la forma de una rama — o sea: la resultante de la fuerza vital en composición con la grave-

dad — se nota en las vistas panorámicas de quien insistentemente ha sido el ascético pintor enamorado de Mallorca.

También Juñer-Vidal ha escogido alguna vez la luz de la luna para sus estéticas experiencias realizadas mediante la paleta y los pinceles; como Raurich, como Puig-Perucho o como Anglada-Camarasa. Expuso en el Salón Parés treinta y seis telas el año 1902; fué aquél su primer acopio de pinturas. Volvió a exponer en 1904. Después, permaneció pasmado, laborioso, ante la policromía insular. Ocho años más tarde, en el libro «Arte y Artistas», José-María Junoy alude al orfebre de las calas y de los valles mallorquines:

«La mágica transfiguración de los colores va operándose en sus cuadros como por obra de alquimia.

»Los árboles y los frutos entre el espeso follaje se metalizan...

»Las rocas se convierten en bloques de nácar.

»Las montañas aparecen en el fondo como gigantescas amatis-tas o enormes topacios...

»Y luminosas coloraciones, al reflejarse, resbalan como pedre-rías por la lisa superficie de las aguas.»

Joaquín Mir, alternando con la pintura de sus mocedades ciertas actuaciones de carácter mercantil, fué al parecer por el mecenazgo de su tío Avelino Trinxet que pudo dedicarse de lleno al arte. El discípulo que tal pintor hubo sido, durante cierto tiempo, de Mas y Fondevila y de Luis Graner se trasluce en sus composiciones al carbón que pululan por entre las páginas de espiritualidad grasienta de «L'Esquella de la Torratxa», y en las más aburguesadas de la revista «Hispania», y en las de breve tamaño de la «Biblioteca Elzevir Ilustrada». Concurrente a las exposiciones bienales barcelonesas — que iban tomando carácter cada vez más internacional —, en ellas fuéronle adquiridas obras para el Museo de nuestra ciudad. Manifiéstase Mir en tales cuadros como un seguidor de Vayreda, bien que con características propias, cuando no como un luminista solar en trayectoria similar a la de Francisco Gimeno.

Sigue en Mir el influjo de Degouwe. Mallorca: arrobo ante los temas. Llega al Torrent de Pareis: se arrodilla y apasionadamente besa el suelo, al modo como Maragall daba trémulos abrazos a la retama de Vallvidrera. Noches, pintadas a la luz de una bujía sosteniéndose sobre la cabeza del artista. Emoción viva, trepidante. La



ISIDRO NONELL — GITANA

contextura geológica de la isla determina en el pintor una técnica por donde canalizar esa emoción que cede su carácter naturalista a un decorativismo de pincelada ancha y rapidísima; y tal decorativismo después, en sus jardines reusenses y en sus agrestes temas de Maspujols, evolucionará hacia una suerte de puntillismo agigantado, de toque segurísimo, lírico, llameante, modernista.

La obra de Mir prosiguió, posteriormente, su trayectoria agitada, en la cual los más relevantes momentos se distinguen por su franco realismo jocundo. «Desigual, enorme, admirable y peligroso, Joaquín Mir — escribe Juan Teixidor — es uno de los máximos representantes de la generación catalana más fuerte y decisiva».

Afanosos buscaron aire y luz los impresionistas franceses; aire palpable, luz finamente granulosa, iridiscente, no turbia del empaste; con la sutilizada materia adrede tan sólo para describir la dulzura de aquel aire en donde respirar y en donde jugar los colores primarios. Seurat y sus seguidores codifican y revalorizan. Un asturiano llamado Darío de Regoyos, después de pasar largos años en París y en Bélgica, bien impuesto de toda la evolución artística moderna, vuelve a España, concurre a las exposiciones barcelonesas, tiene en nuestra ciudad buenos amigos (entre los cuales, Torres García y Manolo), frecuenta Els Quatre Gats, donde, como dijimos, siente sumo embeleso oyendo interpretar música a los buenos compositores contertulios; retrátale Ramón Casas. Años más tarde se instalará en San Gervasio, residiendo en la plaza Figuerola, número 4, en el arranque de la calle de Bertrán; morirá allí, tras grandes sufrimientos, de un cáncer en la lengua.

Bien que poco fuera el aprecio en que por lo general fué tenido en Barcelona Darío de Regoyos (tanto en tiempo de Els Quatre Gats como en sus últimos años), tal vez del enlace de su ejemplo con otros conocidos en Francia tomaron impulso algunos paisajistas catalanes que quisieron sellar de luminosidad melódica, de analítica captación del iris, sus concepciones. Juan Colom — en los jardines de Mallorca que expuso cuando joven; en sus umbrales de adelfos rosa — es acaso el primero en orden de los impresionistas catalanes dignos de tal nombre; Pablo Roig, que habiendo empezado a pintar en Barcelona seguidamente residió en París por largo tiempo, según antes dijimos, no ha sido sino mucho más tarde que con sus muestras personales

ha expresado como a la obra reaccionaria de Cézanne — bien que dentro la propia entonación particular — debe mucho su arte; de Hortensio Güell lo poco que hemos visto no nos permite formar claro juicio; y de otros dos pintores de eclosión modernista, Isern y Alié, y Pidelàserra, tenemos — sobre todo del segundo — abundante cantidad de obras con que valorizarlos.

Hermanos, pictóricamente, en sus comienzos, ambos se lanzan a curiosear en el arte de la capital de Francia. Pedro Isern y Alié, si en un principio gustó de la figuración a masas y en gama amable y optimista (cuadro de los «Caballos bañándose en el río», del Museo de Arte Moderno, de Barcelona), después se desentiende de la justeza del dibujo y esfuérase en reproducir, a profusas pinceladas rasgueantes, de un modo particular figuras que se mueven en interiores con abundante iluminación artificial. Volvió a Barcelona, Isern, cuando la ocupación alemana de Francia; murió en abril de 1946.

En octubre de igual año entregaba el alma a Dios, Mariano Pidelaserra, íntimo amigo, como anteriormente anotábamos, de Pedro Isern. La exposición reciente en el Museo de Arte Moderno de Barcelona de la obra total de Pidelaserra — con inclusión de sus vastas series de composiciones «Vida de Jesús» y «Els Caiguts», de pictórica equivalencia a la creación poética de Rafael Nogueras Oller, aquí comentada — ha permitido estudiar la importancia y la evolución de su arte.

Por la Lonja, por las academias Martínez-Altés y Pedro Borrell fué pasando cuando joven, y a todo lo que en una y otras hubo aprendido superó su personalidad. Contactos con pintores de alto impulso los tuvo en sus años escolares. Como hombre dotado e inteligente injerta a su temperamento realista la manera de expresarse a la francesa que aprende en su vagabundaje de la retina por las calles de París. El azul claro y el dorado de los «Caballos bañándose en el río» que pintara Isern lo encontrará Pidelaserra en las casas reflejándose en el agua; con los verdes y los rojos, además, que en mucho contribuyen a la exultante coloración. Pero también sabrá descubrir Pidelaserra los secretos pictóricos de la «Casa de Baños» en verde azulino, entonando por austero modo con el vagamente agrisado celaje, o bien la parisienne visión de un *square* visto en escala cromática gris-lila. A su vuelta a Barcelona, Pidelaserra buscará el encanto del color en el tema

de arrabal de nuestra urbe o de los huertos vallesanos; el patio de la industria familiar le inspirará con su pobreza y con sus parcos chillidos de descocado color una de sus más intensas pinturas de tal época; los colorines de las tiendas humildes en día lluvioso, otra bella creación; el sol que tiñe de luminoso amarillo los altos inmuebles de céntrica calle un lienzo todavía emparentado con el concepto pictórico de Francisco Gimeno. Reúne Pidelaserra sus notas de París con las de Barcelona, de Sans, de San Cugat en el Salón Parés a comienzos de 1902, donde, si bien ya desde 1893 hubo expuesto Nonell, el ambiente normal era de los Masriera, Meifrén, Rusiñol ya en tránsito de anonadarse en los jardines de España y de Casas ya dispuesto a trabajar sin tregua en rimbombantes retratos por encargo de Madrid o de los Estados Unidos. El éxito de venta nulo, o poco menos que nulo, no fué obstáculo a que Pidelaserra presentara, en el propio salón y a fines del mismo año 1902, su grupo de cuatro figuras: «La familia Déu». Lo ensalza Francisco Pujols: «Hicimos amistad con Pidelaserra — nos dice — por esta familia pintada con el máximo realismo y el máximo carácter, que resume toda la obra de un catalán y catalanista que ha hecho sus estudios en París».

Cuanto hubo aprendido del neoimpresionismo Mariano Pidelaserra, diríase que lo sacó del buche cuando en el Montseny — por los días en que Maragall y Pijoán deleitábanse con los infantiles pareados de Lola Grau de La Figuera en el Pla de la Calma, según hace notar, en un trabajo inédito, Federico-Pablo Verrié — instalóse ante los grandes panoramas. Sus tres famosos cuadros vitalmente puntillistas de tal tema y tal época (1904; hoy en el Museo de Arte Moderno de Barcelona) junto con el de «Las Tres Gracias» que posee Sebastián Juñer-Vidal, «Un árbol» de la colección Hurtado, «Una huerta», el «Retrato de la madre del autor» y algunas otras obras exhibiéronse en el Ateneo Barcelonés, donde Pujols, en el acto inaugural, ante diez o doce oyentes (entre los cuales Maragall, Ivo Pascual, José Carner y Ernesto Vendrell) hizo el panegírico del pintor: «Pidelaserra — les dijo — es de aquellos hombres que se llevan las montañas y las llevan por todas partes».

Ivo Pascual, oyente — a sus veintiún años — de Francisco Pujols, frecuentador del taller de Juan Llimona por tales tiempos, y del «Círcol de Sant Lluc», donde — fuera por el influjo de Alejandro

de Riquer o por el del joven Eugenio Ors (socio de tal entidad y conferenciante en ella) — la ideología de Ruskin, divulgada por Cipriano y Manuel de Montoliu, hubo entrado; Ivo Pascual, sordo al parecer a las lecciones de Pidelaserra y de Pujols, lánzase a pintar cipreses a la luz de los últimos rayos del crepúsculo, con las nubes rosadas reflejándose — lo mismo que en visión ruskiniana — en el agua encharcada. Y después, Ivo Pascual desplaza sus ensueños a un clima paisajístico amparado por Corot, del cual en los cerros del Montsant, en los campos y en las callejas de Ciurana — exactamente en los parajes que José Yxart, diez años antes, hubo rozado de sentimental aleteo y a la sombra exigente de la Intrusa — llegó por fin a desprenderse para pintar según las normas de una franqueza realista.



CAPÍTULO XIV

NONELL

DESPUÉS de haber escrito con relativa detención acerca de nuestros paisajistas que desarrollaron la parte más viva de su obra dentro el modernismo, la sinceridad nos obliga a decir que ninguno de aquellos fué en el total de las respectivas telas tan modernista de verdad, a nuestro entender, como lo fué Nonell en su fase juvenil con sus paisajes, antes de que se consagrara, casi por entero, a la figura humana en el resto de su vida.

Algunas de las telas de paisaje de Isidro Nonell las hemos visto — quizá por primera vez y con placer inefable — en la exposición de homenaje a la memoria del artista, que tuvo lugar el próximo pasado 1947, en la Sala Barcino: representan, en sus ejemplares de más meloso cromatismo, aspectos de las huertas de San Martín de Provençals. Por la *colla de Sant Martí* era conocido el grupo que con Nonell formaban Ricardo Canals, Ramón Pichot, Joaquín Mir, Adrián Gual... El suburbanismo geórgico de Isidro Nonell fué sólo un aspecto de su labor de paisajista; si amaba lo lírico, placíale también lo trágico, o lo mísero: es decir, las casuchas de la barriada playera de Somorrostro, o — al otro lado de nuestra ciudad — las barracas de Pekín y de Casa Antúnez, donde él encontrará las maravillosas modelos de una gran parte de su obra: las gitanas hermosas e imponentes, entre ellas la Consuelo del trágico fin, pues morirá a sus diecisiete años, un día fuertemente ventoso — 13 de noviembre de 1905 —, por el desplome de un muro en la calle de Entenza. Y Sebastián Junyent, desde «Joventut», comentará el lúgubre suceso:

«Amábala Nonell con el amor más puro y más inmaterial, el amor del artista a la encarnación viviente de su ideal, a la realidad sobre la que aspira a realizar obras maestras.»

Ya desde sus comienzos no fué sólo Nonell un dibujante de árboles y de campos de cultivo. Debió sentir íntima emoción ante las verdosidades y los almendros en flor, ante las casitas blancas y los nítidos celajes optimistas; o bien debió sentir vivo impulso para pintar con sintética energía los juegos de contraluz que marcan resueltamente los árboles en el crepúsculo. Ello sirve de tema a buena parte de su más antigua producción. Pero lo humano cautivábale; le hubo cautivado ya desde su adolescencia, desde su infancia: cuando ilustraba con siluetas de hombres — y de caballos — los márgenes de todos sus libros escolares.

Su carnet y su lápiz le acompañarían por sus quince, por sus dieciocho, por sus veinte años, a doquier anduviera; cuando, cansado de los claroscuros — ya fueran de la Lonja, ya de la Academia Mirabent, ya de Casa Martínez-Altés —, gustaba de enfrentarse — por el Parque de la Ciudadela, por el mercado de Santa Catalina, por los teatruchos y por los cafés — con el reino del Carácter que origina la nueva belleza de un aspecto del arte moderno.

Diríase que el estilo juvenil de nuestro gran pintor corresponde por partida doble al modernismo: a) por el lirismo desfogado de sus paisajes; b) por el caractericismo de abolengo steinleniano, caro a un numeroso sector modernista catalán. Nonell joven entona un himno de fervor a cuanto registra óptica y espiritualmente: lo entona ya con la cuerda lírica en relación con los paisajes, ya con timbre realista al hallarse ante los grupos callejeros; e intenta vadear un nuevo arsenal de creación: el de los dibujos de memoria, para los cuales el realismo y la simplicidad japonizante, en conjunción, le permitirán realizar obras originales, a lo largo de un breve período de su creación tan digna de estudio.

Impulsado por Julio Vallmitjana — apologista de los gitanos por medio de las obras escénicas que escribió —, decidióse Isidro Nonell a marchar a Caldes de Bohí, en el Alto Pirineo — cuyo establecimiento termal en tal lugar emplazado lo tenían en arriendo los familiares del mentado autor dramático —, donde de los cretinos, allí abundantes, el joven pintor sacará apuntes con que poder realizar com-



ISIDRO NONELL — MENDIGA

posiciones que serán expuestas, a la llegada de Nonell en Barcelona (es decir, en octubre de 1896), en el saloncito o zaguán de «La Vanguardia», instalada entonces en la Rambla, al lado de la Real Academia de Ciencias. Une Nonell a tales composiciones selladas de hiperbolismo, otras de objetividad más normal, cazadas en el ambiente barcelonés. Por la media docena de dibujos publicados por tales días en «La Vanguardia» y por los que reprodujo «Barcelona Cómica», en su número correspondiente al 16 de enero de 1897, podemos tener idea de lo que fué esta primera fase compositiva del dibujo de Isidro Nonell. Él y su amigo Ricardo Canals, en los inicios, gustan de parecidos temas, lo mismo en Barcelona que en París, donde ambos se trasladan en buena camaradería a finales del siguiente año 1897. Allí Nonell halla, para su pintura, temas urbanos algo más inquietantes que lo fueron las plácidas huertas de San Martín: el puente de Austerlitz, por ejemplo, le induce al golpe de pincel, granulosamente empastado. También alcanza mayor variedad que antes, y más complejidad en cada uno de ellos, en los dibujos composicionales. Si unos rayan casi en la caricatura — una suerte de caricatura que disfraza los dibujos incompletos —, en otros la técnica segura semeja estar al servicio de una fugada visión arrancando de vibrante recuerdo: tal acontece en las mujeres cubiertas de orejudos negros pañolones, rítmicamente agrupadas en la nave de una iglesia; dibujo que Ricardo Viñes conservaba en su piso de por hacia la Avenida Niel. Tales evocaciones de la gente del valle de Bohí, que en París realizará Nonell, son, junto con otras de tema parisiense, los últimos dibujos composicionales verdaderamente interesantes del pintor.

Nonell continuará dibujando sin tregua posteriormente, en las tardes de descanso de la pastosidad y el cromatismo que todas las mañanas le absorbe en el taller; gustará de fijar día tras día, ya un perfil de gitana, ya los espectadores de un teatro de arrabal; mas todo ello estará expresado con trazo directo, vivo, a pequeña distancia del modelo que, con poder retiniano y espiritual, el pintor escrutará. Las escasas composiciones de memoria que en los postreros años de su vida quiso realizar, distínguense por su vaciedad ostensible, por la desproporción, por la falta absoluta de sentido corpóreo. Tienen iguales fallas las réplicas innúmeras del perfil de su rostro



ISIDRO NONELL — «TERCET DE XINXES»



ISIDRO NONELL — GITANA



ISIDRO NONELL — Dibujo



JOAQUÍN MIR — «SANT MARTÍ VELL.»

que en tertulia entre amigos un día esbozó, todas ellas carentes por completo de gracia y emoción.

Algunas de las composiciones imaginativas más notables de Nonell, a base de impresiones de París y del Valle de Bohí, corresponden al matiz japonizante del arte parisiense y del arte catalán. Más que en el sector artístico, donde alcanzan especial prestigio los grabados de Odilon Redon, nos hallamos en el enlace del japonismo con los diestros dibujantes de «Le Rire»: Toulouse-Lautrec en primer plano. Cierta afinidad con Hokusai, por su trazo incisivo, distinguiremos en Forain; los Roubille, Rouveyre, Cappiello, Vallotton, serán no ya dibujantes, sino más bien sintéticos estilizadores de una audacia linear original, inesperada, y tendrán entre nosotros sus satélites en el taller Guayaba, que, unos años más tarde que aquellos de los comienzos de Nonell, alcanzó categoría en nuestra vida artística. Los fondos pulverizados, los dibujos coloridos a la *gouache*, barnizados y fritos de Nonell, conectan — bien que infundiéndose en ellos el amor por lo arbitrario, en contra de la imposición del natural, que tomó categoría en la estética de Xenius — con los que hizo Pichot para ilustrar «Fulls de la vida», de Santiago Rusiñol.

Al volver de París, Nonell buscó taller en Barcelona, pero interinamente, mientras no lo tuvo, sirvióse del de su amigo Juan Ossó, pintor también, cuyas obras desconocemos en absoluto. Como la modelo que Ossó tenía era una gitana en la cual halló Nonell atractivos singularmente de color, de ahí proviene que las gitanas quedaran incorporadas por largo tiempo a su temática. Sus modelos fueron pocas: con Consuelo (antes referida), «delgada, ágil, flexible como una caña» — según la evoca Juan Merli —, concurría al taller que tuvo Nonell, después en Gracia, la Abuela: ambas en descanso, al lado del pintor, las vemos en la fotografía que hizo Francisco Serra y que ha sido repetidamente publicada. Nonell, con amplia visión, supo hallar igual encanto en la juventud que en la vejez, en Consuelo y en la Abuela. Además de éstas, una prima de Consuelo también posó para algunas telas; nombres de otras varias modelos que tuvo los leemos en los catálogos: Dolores, Amparo, la Pura, la Tana, la Milia, Leonor, Rosario, Edelmira, Pepita, Pilar, Florinda, la Chata, la cual, no gitana, sino muchacha de blanca piel

marfileña, debió de ser la que más seguidamente posara en los años postreros del pintor. Joaquín Mir, Carlos Capdevila y algunos gitanos, fueron sus pocos modelos masculinos.

Aparte de las obras a que acabamos de referirnos y que a pesar de responder a un grupo típico de modelos debemos considerar como de plena despreocupación temática, pues son puramente jalones de la esforzada experiencia del autor — gitanas, mujeres jóvenes de tez rosada o de tez ambarina, bodegones (¡los admirables bodegones de sus dos últimos años!) —, Nonell hizo algunas pinturas manifiestamente pensadas, de composición felizmente alcanzada a base de innumerables apuntes. Éstas están datadas en 1899: son, pues, la traducción al óleo de sus ensayos compositivos lineares. El color de una de ellas (que forma parte de la Colección Julià): la cola de mujeres mendicantes que van a recoger limosna de manos de un lego destaca sobre cálido fondo amarillo real; las entonaciones de los trajes muévense dentro rica policromía; el estilo de su dibujo, más que resueltamente decorativizante (como en el caso de Luis Bagaría), es de un caractericismo acentuado que revela la tendencia del pintor a captar el acento de una especie de subhumanidad, unas veces en las casuchas del Valle de Bohí, otras veces en las barracas suburbanas de París y de Barcelona.

A pesar de haber realizado Isidro Nonell la serie de dibujos compositivos de la exposición celebrada el año 1896 en «La Vanguardia», y de la exposición celebrada por él junto con Canals, el año 1898, en Le Barc de Bouteville, de París, que indujo a Franz Jourdain a opinar en breves palabras: «en las obras de Canals reconocemos a un Forain españolizado, y en las de Nonell a un Goya modernizado; pero, antes que nada y por encima de todo, en ellas hay personalidad, talento y excelente porvenir»; a pesar de haber producido Nonell, además, en 1899 los aludidos pequeños óleos de meditada composición, el arte de nuestro gran pintor es — por modo visible o por modo más o menos oculto — el polo opuesto del dibujo y la pintura llamados literarios. Su paleta diríase que imanta todos los sentidos. Nonell manifiesta ser un sensual exuberante. Ramón Reventós, el referido humorista, delicadísimo y original (véase capítulo VIII), nos comenta cómo sigue la sensibilidad artística de la obra nonelliana: «Nonell (no hablemos de la escuela, la habilidad,



ISIDRO NONELL — «POBRE CEGUET»

la elección de temas, etc.) era un sensual. Él lo era, y su obra es hija de lo que era el padre. Empezando por el dibujante, diremos que jamás nadie nos ha dado la impresión de acariciar el modelo, de reproducirlo en vaciado, como Nonell en sus dibujos. El lápiz corre como correría la mano sobre un cuerpo, y no se levanta. Va de la cara al vientre, del vientre a los hombros, de los hombros al pecho, de ahí a las piernas y a los muslos, y otra vez a la cara, acabando por entretenerse, juguetón y un poco cansado, en la cabellera. Y es que en Nonell, además de un sensual al entregarse a su arte, hay un goloso. Hubiera querido comerse de un bocado, no a la modelo, no, sino beber de un sorbo las cascadas de colores que en su ropa, en sus carnes, en las sombras, por doquier, veía con sus ojos descubridores de plumas de pavo real en el más humilde de los ropajes. Y es por esto que aquel colorista admirable se precipita muchas veces; de ahí vienen las telas no acabadas. Es la frase *ja fa bonic*, que tanto solía repetir. Aquella frase *ja fa bonic*, que a menudo era una excusa, casi siempre un empacho de la misma carne, del mismo traje, de la misma luz, que ya no le eran placenteras y que sabía que si se le ponían ante él devoraría de nuevo, incansable.» («El pretès humorisme d'En Nonell. — El sensualisme de la seva obra», en «L'obra d'Isidre Nonell». Barcelona, «Publicacions de La Revista», 1917.)

Es ésta la sensualidad del gran pintor — vivamente expresada por Ramón Reventós —, en un principio de la naturaleza cósmica — en sus paisajes de la playa barcelonesa de Pekín o de los temas infraurbanos de la *colla de Sant Martí*, formada por él con sus compañeros juveniles Canals, Pichot, Mir y Gual —; a veces de la naturaleza en todo su esplendor, como un reflejo — aun — de Vayreda y otros (como en el mentado caso de las casuchas de Pekín, cara al mar), de los aspectos más míseros que la industria humana aporta a esta naturaleza, en sí siempre rica. Aquellas miserables chozas de la playa de Pekín son el comienzo del referido cambio temático en la obra de Isidro Nonell, cuando, dejando el paisaje, se concreta y se concentra en la figura, en general en figuras femeninas las más torpes o más sucias, pero de una suntuosidad pictural extrema: en las gitanas y en los gitanos; en las gitanas sobre todo, no ya por su piel, revelada con una oleosidad que semeja haber aprendido No-



Nonell—

ISIDRO NONELL — «AL RECÓ D'UN PORTAL»

nell en el famoso Daumier, sino también, en gran parte, por el pictoricismo de la indumentaria: de las faldas a grandes pliegues, de las manteletas floreadas, de los chales de algodón, de los pañuelos encima del pelo lustroso.

Un torrente de colores nunca burdamente chillones aparecen en ciertos cuadros de Nonell; no se muestran a todo el mundo: únicamente a quien un ímpetu de amor le incite a descubrirlos. Él tiene también su «época azul» como la tiene Picasso; él tiene además su «época roja de pimienta». Dícese que a la primera sesión ya llenaba completamente la tela, y que después en cada una de las quince, las veinte, las treinta largas sesiones, que dedicaba a cada obra, trabajaba en la totalidad de su figura o de su composición. El «arte de masa» que el aludido método revela no le impidió querer detenerse linealmente en el rostro del perfil o de tres cuartos de sus simpáticas gitanillas, de sus más espirituales jovenzuelas, con un sentido que incluso puede hacer recordar el refinamiento de los prerrafaelistas. No obstante, por lo general, su arte es masa y color, puesto que la precisión no la persigue manifestamente ni tan sólo en sus dibujos callejeros, donde, con aquella sensualidad que observaba su gran amigo Ramón Reventós, se nota el pasar y el repasar insistente del carbón o la sanguina por toda la mole representada, derivando de ello un perfil ideal como promedio, a deducir intelectualmente por quien contempla la obra. Éste proceder acaso determinara el de Francisco de Asís Galí y sus abarrocados discípulos; pero esto nos llevaría un poco lejos en el aspecto cronológico y en el aspecto espiritual.

«La obra de Nonell — según escribió, en 1934, Rafael Benet — es apasionada, a menudo agitada y desbordante como la de Delacroix, con frecuencia sólida como la de Courbet, fogosa y deformada como la de Daumier, con el empaque de la de Ribera y, en el fondo, coherente como la de Cézanne.»

En el panorama general de la pintura catalana, Nonell representa ideológicamente la máxima personalidad dentro el realismo de fin de siglo. Claro que ello se manifiesta sobre todo en su pintura, pero como pintor famoso se quedaría solo; en cambio, dentro del campo del dibujo pueden acompañarle varios importantes artistas. Descontemos los precursores y los corroboradores del arbitrarismo de Xenius: Octavio de Romeu, claro está, sería el abanderado de

éstos, cuyo grupo estaría constituido por Luis Bonnín, Francisco Galí en sus inicios, A[ntonio] M[untañola] y C[arné], es decir, Amyc, los dibujantes de ex-libris y encabezadores de las canciones populares publicadas por Capmany (Jaime Llongueras, Moyá, acaso los paisajistas egarenses hermanos Viver, tal vez Darío Vilás en sus inicios); y actuaría de venerable jefe de ellos el marqués de Benavent y de Casa Dávalos, don Alejandro de Riquer, ya con sus barbas y con su pelo revuelto que evocaran a William Morris, ya rasurado pulcramente: éste fué — se ha dicho y repetido en estas páginas — quien puso como nadie sus armas y bagages al servicio de todas las facetas modernistas que se suceden entre la Exposición Universal de 1888 y el charloteo juvenil en el primer Guayaba, es decir, cuando este taller de intelectuales y artistas estaba instalado en un piso de la Plaza de l'Oli.

Quedan, pues, para el corro realista de Nonell: su gran amigo Canals, con las visiones tétricas, las praderas goyescas, el entusiasmo españolista y taurino; Picasso, antes de haberse marchado a París y no conocer ni el arte de Vuillard ni el arte de Bonnard ni el arte de Mauricio Denis, y sí tan sólo el arte de Casas y de Pichot, con quienes tratara en Els Quatre Gats, y el arte de Lautrec y de Steinlen, que debió admirar en los más antiguos números de «Le Rire» y en las semanales primeras páginas del segundo en «Gil Blas», o en «Le Mirliton»; Opisso, sobre cuyas aptitudes como aprehensor del carácter ya hicimos nuestro franco elogio; Marín, a veces muy penetrante — entonces — en la captación de las costumbres; Torres-García, que embuchó golosamente cuanto steinlenianismo estuvo a su alcance, para ganarse la vida; Torent, algo más dubitativo en las adhesiones; y... finalmente *los Negros*, sensuales del carbón y de la masa, expositores en lo que debió ser su local social o «académico» (es decir, el local donde dibujaban enormes desnudos para formarse en el cabal conocimiento del volumen y de la proporción), hacia los años 1906 a 1908. Este grupo se dispersará: Martín Gimeno (hijo de Francisco, rememorado aquí), artista de positivos dotes en lo tocante al color, marchóse a América; Jaime Muntasell y Buena-ventura Sabater se consagrarían prontamente al arte decorativo (el primero a la talla y el grabado del vidrio; el segundo al dorado, el estofado y la pintura de brillante tradición medieval), alcanzando

gran prestigio; y Manuel Ainaud fué una de las capitales figuras, años después, de la Pedagogía en Cataluña.

Manuel Ainaud, con el pintor Claudio Grau y el escultor Enrique Casanovas, que destacará después dentro un concepto plástico no ya realista, sino premeditadamente clasicizante, hubo expuesto ya (en marzo de 1903 y en el local de Els Quatre Gats) sus bizarras composiciones de las multitudes en nuestra ciudad: «La feria de la plaza del Pino», «Un lavadero público», «La Romería de San Medín», etc.

El grito de combate de *los Negros* oíríase más o menos entre las controversias estéticas de Barcelona por los días de la V Exposición Internacional de Arte; tal vez en la otra nutrida exposición colectiva de igual año 1907, la de «los rechazados» en el salón alto y espacioso del Círculo de Propietarios de Gracia, *los Negros*, o algunos de *los Negros*, figurarían entre los concurrentes.



CAPÍTULO XV

VERDAGUER. EL «CÍRCOL DE SANT LLUC»

HE ahí dos temas que merecen no ya especializados ensayos, sino sendos volúmenes. Nosotros, por la abundancia de cuestiones a tratar y por lo que ambos tienen de común, los acoplamos en un solo capítulo. Del «Círcol Artístic de Sant Lluç» no se ha escrito su historia; sobre Verdaguer, en cambio, se han publicado numerosos trabajos. Por nuestra intensa curiosidad hacia el poeta han pasado, totalmente o en parte: el destañido libro del Rvdo. Juan Güell, la biografía afectuosa de Valerio Serra y Boldú, el interesante acopio documental agustiniano presentado por el P. Monjas, la fina remembranza del Conde de Güell, el ponderado análisis del P. Miguel de Esplugas y, últimamente (gracias a la amabilidad de Manuel Serra Boada), la pretendida síntesis de la vida e infortunios de Mosén Cinto que escribiera en Méjico el abogado Moles poco antes de morir. Satisfecha nuestra curiosidad después de tal cúmulo documental, con pasajes iguales o casi iguales (a veces copiados de las cartas *en defensa pròpia*), nos sentimos impulsados a respirar aire puro en los celestes horizontes de la obra poética verdagueriana.

Todo ello encaja a maravilla en el presente estudio. Con relación al arte de Zola pudo afirmar un escritor: «Las historias verosímiles ya no merecen ser contadas. El naturalismo las ha descrito hasta tal punto que ha provocado en todos los intelectuales una necesidad fármica de alucinación literaria». Esto, dicho en Francia, tuvo repercusión entre nosotros. Lo hemos analizado: repetidamente hicimos notar que un deseo de nueva idealidad mueve todo el modernismo

catalán. Sus adeptos van a tontas y a locas en busca de algo etéreo o ennoblecedor de la espiritualidad humana, no contentándose con el escueto «documento» que tanto hubo privado, con las investigaciones acerca de cuanto fuese considerado como artísticamente vital, sino que de la vida — que aman ciertamente aún — quieren pasar a la luz de la idea. (Véase Maragall; véase Marquina; etc.)

La alucinación la buscarán en las escenas cortantes de Ibsen y en los momentos ígneos de Nietzsche, en las torpezas vaporosas de Maeterlink y en sus repercusiones melódicas, en la febricidad acongojante de Wagner y en el mito anarquizante de Max Stirner... El repartidor y autor tal vez de las antimilitaristas proclamas que hiciéronle decidir a fugarse a París — desde donde, como después desde Londres, transmitirá crónicas al semanario «Barcelona Cómica» —, Jaime Brossa, sobresale por cierta independencia crítica — por lo menos en literatura — nada corriente. Según ese neoidealista de la barba ensortijada y el erguido perfil de un Sargón del Khorsabad (quien, de otra parte, no quiere ocultarnos que sabe hincar la rodilla ante la creación poética de San Juan de la Cruz): «*L'Atlántida* representa de lleno la suplantación de lo humano por lo divino acartonado». Pero aquí incluso, en esta obra de titánico esfuerzo juvenil, ¿cómo iríamos a hablar de acartonamiento si comentáramos el «*Somni d'Isabel*»? :

*Saltant, saltant per la molsa,
me donava el bon matí;
sa veu era dolça, dolça
com la mel del romaní.*

*I se'n vola per los aires,
i el meu cor se'n vola amb ell;
ai, anellet de cent caires!
mai t'havia vist tan bell!*

*Vetaquí, Colom, mes joies;
compra, compra alades naus;
jo m'ornaré amb bonicoies
violetes i capblaus.*

Verdaguer, como los modernistas, tanto y más que los mejores poetas de nuestro modernismo, pulsa una lira vital sensible a todo bello ritmo brotando del mundo caído; sensible también a la eternidad. El Rvdo. José-María Llovera, ladeando toda ciénaga de la tragedia de Mosén Cinto, repugnando de tanta charlería, concéntrase en la pura disquisición espiritualista, a lo más cierto y contundente, al «aspecto sacerdotal de la obra poética de Verdaguer» — lo cual armoniza por entero con la dignidad canonical del preclaro exegeta —, afirma de él que «verdaderamente es, ante todo y sobre todo, un *sacerdote poeta* o un *poeta sacerdote*». Ello se manifiesta no sólo en su poesía temáticamente religiosa, sino en la de carácter épico — aunque con trascendente infiltración religiosa — y en la de carácter patriótico. Añade a este respecto el Dr. Llovera: «Quitad de *L'Atlàntida* y de *Canigó* el marco religioso en que una y otro se hallan encuadrados, y el cristiano broche de oro que a ambos poemas cierra, y tendréis dos troncos inertes, sin alma». Y, con todo su prestigio eclesiástico, al leer en una crítica que Verdaguer «no tiene el sentido místico de la Naturaleza, sentido del cual nacen dos corrientes divergentes: el politeísmo y el panteísmo de las religiones primitivas», el Dr. Llovera se abalanza sobre el crítico para contradecirle enérgicamente: «Éste no — le dice —, pero sí tiene, muy hondo y muy vivo, el *verdadero* sentido místico de la Naturaleza; el que define San Pablo al afirmar que, desde la creación del mundo, las perfecciones invisibles de Dios hácense perceptibles al espíritu humano por el reflejo que de ellas hay en todas sus criaturas; el sentido místico a que obedecía el Salmista al cantar que los cielos pregonan la gloria del Supremo Hacedor y que el firmamento se proclama obra de sus manos, con una voz que el día transmite al día y la noche a la noche, con un lenguaje y unas palabras cuyo sonido hácese oír por toda la redondez del orbe, con unos acentos cuyo eco resuena hasta la extremidad del mundo; el sentido místico que el gran Agustín, parando atentamente el oído, mientras a Dios buscaba, hacía captar de toda la creación, de la tierra, del mar, del aire, del sol y los astros, de las plantas y los animales, aquella respuesta: No; no somos nosotros tu Dios; busca más arriba; el sentido místico de Francisco de Asís, que le hizo prorrumper en aquel magnífico himno a *Frate Sole*, la más bella y conocida de todas sus poesías, el cántico

en que la lengua italiana comienza a romper su tosco orgullo. Define, pues, lo anterior el sentido místico de la Naturaleza en Mosén Cinto.»

Cuando, después de haber recibido Verdaguer honores y plácemes en los Juegos Florales y en toda zona literaria catalana — su gloria propagóse pronto al otro lado del Ebro y más allá de la vertiente Norte pirenaica —, pasan para el poeta sus años de amargura y el naufrago nos revela, en sus «Flors del Calvari», cuán «fuerte fué la tempestad», los modernistas le rinden pleitesía: Utrillo le publica en la revista «Pèl & Ploma» el retrato que le hiciera Ramón Casas (como anteriormente referimos), «Joventut» le edita los «Aires del Montseny» y se lo lleva de excursión a la montaña que da tema al libro, el «Teatre Líric Català» le representa «L'adoració dels pastors», según dijimos. Todo ello querrá decir que se pusieron al lado de Verdaguer muchos anticlericales e indiferentes; y por lo tanto que al referirnos, aunque sea con brevedad, al tema vidrioso de los aspectos poético, sacerdotal y humano del vate catalán y a sus entronques, no osaremos hacerlo por nuestra cuenta, sino que buscaremos la ayuda del ensayo del P. Miguel de Esplugas, mencionado anteriormente.

«Nada de santo y poco mártir» reconoce el P. Miguel de Esplugas en Mosén Cinto. En su apreciación fué «sólo poeta, gran poeta... y poeta sacerdote». José-María Capdevila (en la exégesis de Verdaguer que recogió, en 1926, en «Poetes i Crítics») se resiste a considerarlo como poeta-místico. De la fusión de entrambas opiniones — y la lectura conjunta de la creación verdagueriana — sacamos en claro el haber sido Mosén Cinto sencillamente un poeta, en toda la trascendencia que el más alto y más profundo sentido de la palabra comporta, pero no un místico en el sentido de total renunciamiento de las cosas del mundo físico; fué además un sacerdote e incluso un ejemplar sacerdote en todo cuanto el deber eclesiástico no se opone al peso muerto de la gloria.

El cuerpo del hombre en este mundo es demasiado deleznable para resistir la fuerza creadora, y en el caso de Verdaguer la falta de equilibrio entre la propia creación y su «carne flaca» fué el germen de la enfermedad que, debilitándole el cuerpo, repercutió en el espíritu, y que dió origen a lo que se ha calificado de locura en toda su significación de carácter patológico. El P. Miguel de Esplugas restringe, con cristiana caridad y con clarividente criterio, dicha signifi-

cación; y nos presenta el íntimo sentido de la tragedia del poeta. Para comprender el alcance del misticismo de Verdaguer dentro de su poesía, precisaría establecer, por ejemplo, un antiparalelo entre este poeta y el gran místico de Ontiveros. En San Juan de la Cruz no hay más obra que la propia vida; vida de renunciamento, de obediencia, de martirio; y las composiciones poéticas que escribió tienen la mirífica belleza de expresar sinceramente tal estado altísimo y además la belleza literaria del hombre que como él hubo recibido una perfecta formación humanista. En Jacinto Verdaguer la imagen lo es todo, y, con palabras de Reverdy, podemos decir que imaginaba del natural: sus grandes poemas no descansan en parte alguna que no sea en el mundo exterior, pero los deberes de su conciencia, su fe y su caridad le fijaban a qué reino debía pertenecer su re-creación del mundo. Él era bueno como sacerdote en el sentido que al estado eclesiástico sujetó cuando fué preciso su fuerza imaginativa, pero la limitación, la flaqueza humana, en un sitio u otro tuvo que acogerse, y el hombre venció al sacerdote en un solo punto: en el que se refiere a la obediencia. Pero incluso en este punto ya, por simples deducciones humanas, nos es lícito averiguar los límites de la responsabilidad que a Verdaguer corresponden. Precisa recordar que él vivió en la soledad poética — ¡admirable soledad! — hasta cuando «los demás» (los poetas menores, las autoridades y los aparentemente inofensivos versificadores) sobre el cuerpo ya cansado por el don de la poesía le cargaron el peso muerto de la gloria. (La gloria, ¿tiene otro sentido que el de ser conocido de personas a las cuales uno no conoce?) Y el hombre ignorado, después del agotamiento por el esfuerzo creador, ¿qué otra cosa podría descubrir en la nueva posición sino el descanso en un mundo nuevo: un mundo nuevo de ensueño que toma realidad aquí en la Tierra?

El peligro de los Juegos Florales y de todas las fiestas de exhibición del artista es que a éste se le empaña la pureza de espíritu, con su incorporación a la vanidad mundana. Y el «niño mayor» que es siempre más o menos aquél se contamina de toda impureza. Incluso con independencia de los frenos sobrenaturales o religiosos que a la humildad pueden atarlo, el propio ensimismamiento por la poesía puede serle defensivo; mas en el caso de Mosén Cinto el proceso fué este: que el impulso de la creación poética operando sobre su cuer-

po y el peso muerto de la gloria literaria lo enfermaron de tal forma que debilitóse, penó y murió. Se comprende al considerar que en la gloria literaria había puesto, por la reiteración de sus prójimos, una absoluta confianza; y halló que se disipaba como el humo y no le quedaba otra cosa que su fe de sacerdote. Él no supo entregarse, en tal momento, a la renuncia de los santos, y se lamentaba de ser víctima. Ni entonces ni desde entonces no se le borró del pensamiento que desde la cima de la gloria literaria adonde hubieronle llevado pudiese caer en el abismo del infortunio. Y cuando halló una familia que, a su parecer, sintió compasión hacia él (sin que a su pensamiento, debilitado por la desgracia, le fuera posible establecer de un modo claro hasta qué punto la noble caridad y el interés tomasen carta en el asunto), correspondió con inmensa gratitud.

En la poesía de Mosén Cinto radica toda su fe; pero en la fe de Mosén Cinto radica también toda la poesía. «Poesía es liberación», transcribe de Gœthe el P. Miguel de Esplugas; y seguidamente añade, por cuenta propia: «También a menudo la prosa». La poesía de Mosén Cinto tiene dentro su propio campo, el campo poético, capital importancia, y sigue teniéndola en el campo eclesiástico, porque la formación sacerdotal propia del autor le hizo posible incorporar los estallidos místicos a su formidable aprehensión del mundo exterior que, unida al sentido tradicional, pudo dar substancia litúrgica a los poemas religiosos que escribió y que quedan devotamente fundidos con la poesía popular. Pero la prosa del mundo en que vivimos actuó eficazmente en la propia vida íntima; el carisma de su estado sacerdotal lo salvó, fuera donde fuera, del Mundo y de la Carne, y en cuanto al maleficio del Demonio, a quien con el exorcismo él se esforzó en combatir, si bien alcanzóle en lo alto de la senda de la gloria literaria (allanada por otros), mediante la rebelión a la obediencia, sólo Dios sabe si su tragedia fué un preámbulo al perdón. En su magnífica biografía del alma de Verdaguer, el P. Miguel de Esplugas, con su alta autoridad, atrevióse a decir que las tribulaciones de nuestro poeta le labraron un pedestal para encaramarse «en el cielo, más arriba de lo que le hubiese correspondido en caso de vivir y morir en el Palacio de Comillas».

Mosén Cinto, en todo caso, no pierde ni en categoría poética ni en fervor sacerdotal con los descabros de por los años 1893-1897. No

son inferiores ni a «Jesús Infant» ni a «Caritat», sus dos grandes libros póstumos «Eucarístiques» y «Al Cel», a cuya selva de maravillas penetramos al son de la lira de este su «preludio»:

*Un dia somnií que era una abella
i, papallonejant per l'hort del Cel,
anava d'una estrella a una altra estrella,
a volves d'or collint la dolça mel.*

*Anava del clavell a la vidalba,
de l'herba-de-la creu als romanins,
il·luminats per la claror d'una alba
que no han vista jamai nostres matins.*

*Allà la flor de Corpus, que s'obria
entre mil altres flors en mig del prat,
me feia recordar l'Eucaristia,
convit on só dels Àngels convidat.*

*Ací em somreia una gentil poncella
que, esbadellant-se, es convertia en flor,
en flor del paradís, sempre novella,
que feia cada dia nova olor.*

*Un Àngel m'ensenyava una viola
i un lliri com la Verge hermós i blanc
aprop d'una flamanta joliola,
com Jesús amb sa túnica de sang.*

*D'un misteri volava a altre misteri,
d'una amor robadora a una altra amor;
com un pit se m'obria l'hemisferi,
deixant-me beure en el diví tresor.*

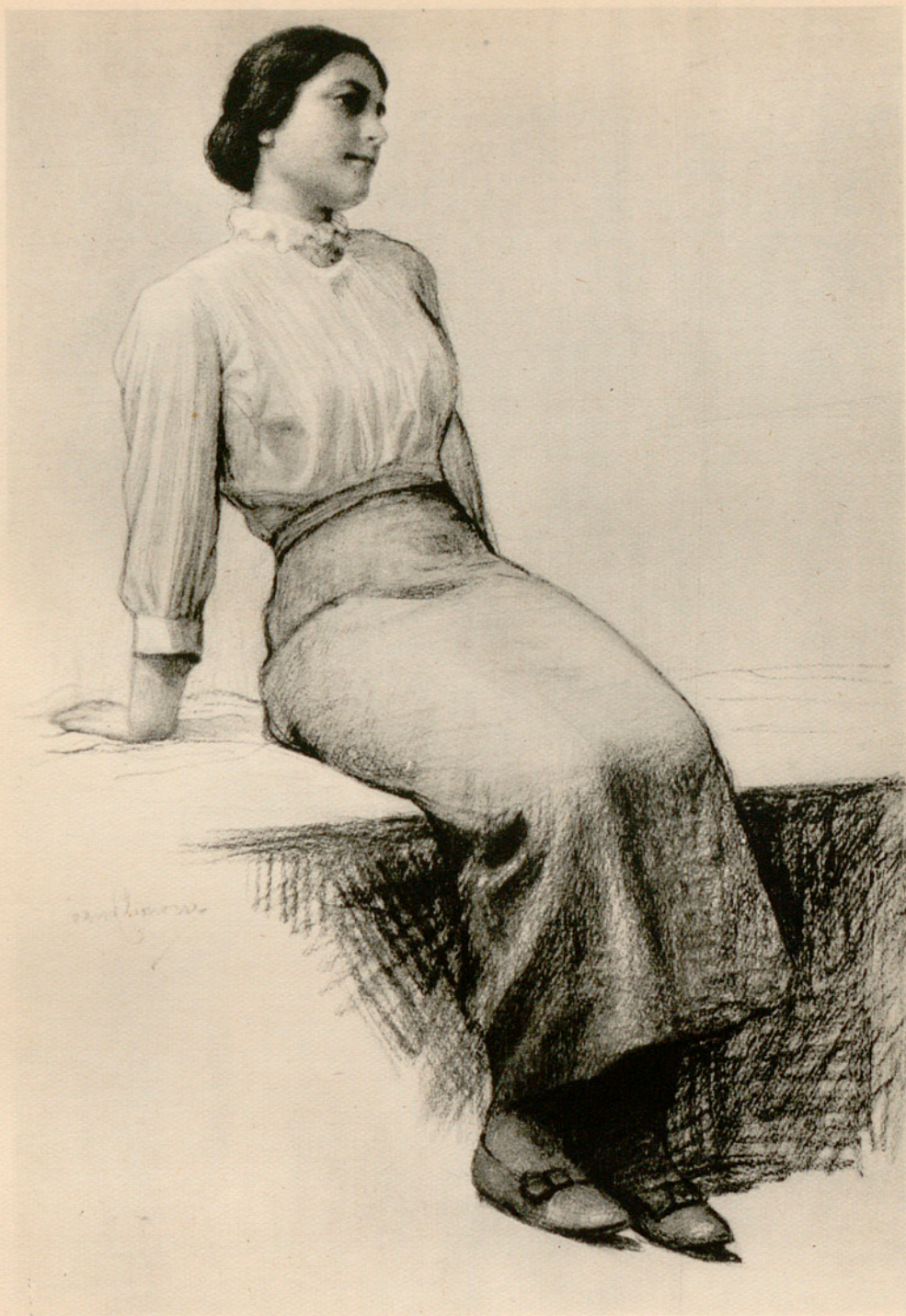
*Vola que vola de la rosa al lliri,
de flor en flor seguia jo el verger,
del néctar regalat fent el captiri
entre cànctics i música i plaer.*

*Fer-ne volia una rosada bresca,
per dir: Preneu-ne a mos amics del món;
Preneu-ne un rajolí d'eixa mel fresca
de l'alt verger on mes delícies són.*

*Més ai, mes ai! Quan a plaer brescava,
caigut sobre la terra, em despertí,
i, en comptes de la bresca que us baixava,
sols trobo les cançons que veu-se aquí.*

No es éste el lugar ni es apta nuestra pluma para formular detallado juicio sobre los exorcismos que practicara Mosén Cinto en el piso, alquilado *ad hoc*, de la calle de Mirallers y en el palacio del Marqués de Comillas. En cambio no dudamos en afirmar que la creación poética de Verdaguer exorciza todo el modernismo literario. Superior en contenido y en inspiración a todo lo demás de aquí y de aquella su época, inmerge quieras o no a los lectores en el idealismo cristiano. Su estallido, su virtud exorcizante es tan potente que ni necesita quien le ayude. Él se basta — Verdaguer — para enfrentar al caos de ciertas zonas desaprensivas de las bellas letras el coro de las «Veus del Bon Pastor» y el fragante ramillete de las «Flors de Maria».

Otros cuatro exorcistas (dentro las artes plásticas) son las grandes figuras del «Círcol de Sant Lluc»: Juan y José Llimona, Dionisio Baixeras y el arquitecto Gaudí. *Els tranquils, els xarons, els galets* desde «Un tros de paper» a «La Tomasa», Pompeyo Gener con su paso de la Historia y la Ciencia a «Els Cent Conceyls del Conceyl de Cent», los chabacanos *goigs* de Casellas y el bromazo detonante de Alberto Llanas en el Salón Parés, los bailes de trajes, las reminiscencias del Taller Baldufa o del Taller Embut, todo ello determina que se tome a los artistas como gente abismada en francachelas. Y si para celebrar el éxito obtenido por Rusiñol en el Ateneo con su peroración «Mis hierros viejos» no se halla mejor forma que organizar en Montjuich una *caragolada* con remate de anticlericales parodias y de chistes obscenos, entonces ya el pintor Juan Llimona, recién convertido, no puede más con su paciencia y funda, con una pléyade de amigos, el «Círcol de Sant Lluc», que enfrente a bailes y a ruletas prescribirá



JUAN LLIMONA — DIBUJO



JUAN LLIMONA — ILUSTRACIÓN



JUAN LLIMONA — LITERATURAS MALSANAS



JUAN LLIMONA — DIBUJO

la seriedad, la dignidad, la pureza. Intentará reanudar la tradición del Medievo, constituir el Gremio de los Artistas, de los artesanos de la Belleza; con su bandera verdeante proyectada por Riquer asistirá a la procesión de Corpus y por entre su interna melodía de loanzas y oraciones, el canto llano de Gaudí — el famoso arquitecto — postulará la guía de su numen.

Por lo mismo que fué católico fué pobre, el «Círcol de Sant Lluç». A su clase vespertina, silenciosa y fructífera, acudieron varios jóvenes artistas de confesionalidad dudosa llegados allí principalmente por la módica cuota. Ni el fascículo «Navidad» publicado en 1894, ni la lista de sus primeros adheridos hicieron presumir conjuntamente que la nueva agrupación podrá ser calificada dentro de poco de «sector modernista de derecha». Gaudí y los Llimona la salvan. Gaudí y los Llimona la sellan, y como los tres al modernismo exorcizan y subliman — al modo como Verdaguer exorcizara y cristianamente derumbó los embrollos mitológicos — obtienen para las obras propias y para el «Círcol» el sufragio de las mejores simpatías. Los tres dan orientación al «Círcol» con las admoniciones que derivan de cuanto realice cada uno, y si más se necesita, la voz del consiliario, el Dr. Torras y Bages (antes de haber escalado la sede episcopal de Vich), lo explanará paternalmente a los socios.

Formamos parte del «Círcol» después de su glorioso apogeo; la entidad conservaba su dignidad y su pobreza — su digna pobreza —, y aun pudo apadrinar con su noble abolengo la naciente organización de «Amics de l'Art Litúrgic». Don Luis Serrahíma había recibido de los Llimona y sus secuaces el cargo de presidente (casi perpetuo) de la artística corporación, la cual — con la gallardía de quien posee la verdad — dió la mano sin condiciones a la juvenil «Agrupació Courbet» para que pudiera presentarse al público en una de las salas a disposición del «Círcol» en las Exposiciones Municipales de Primavera.

Algo de lo referido podrá darnos tal vez un reflejo de la bravura de la entidad y de sus fundadores en los tiempos heroicos, cuando acaso al hallarse Rusiñol y Juan Llimona por la calle no se dirigirían uno a otro la mirada, cuando a fin de que la confesionalidad de la agrupación y de sus socios no fuera puesta en duda, en sus exposiciones figuró en lo alto del paño central de la Sala Parés un lienzo con

el Sagrado Corazón, en que colaboraron Juan Llimona para la figura de Jesús y Joaquín Vancells para el paisaje del fondo; cuando por acuerdo tácito no exponían, los de «Sant Lluc», desnudo alguno.

Por cierto que en nuestros días en que se ven atiborradas las salas de exposiciones de cuadros con muchachuelas desnudas, bien que incitantemente mal abrigadas por el sueter o la rebeca, resulta contrastante recordar que en los momentos áureos del modernismo catalán apenas cultivóse la pintura de desnudos. Descontando a Brull y a Canals, los demás pintores incluíbles en tal movimiento aunque los tuvieran no solían exponerlos. Así acontece en Ramón Casas, de quien sólo tenemos noticia de que presentara al público un desnudo femenino en la Exposición Municipal de 1894 a pesar de que los muros de su taller del Paseo de Gracia estaban casi totalmente «tapizados» de ellos. [Se dirá que Casas ha dejado algunas notas de *boudoir*, cosa cierta, aunque las censurables moralmente creemos que pueden contarse con los dedos de una mano.] Al lado de nuestra observación anterior sobre Casas cabe transcribir aquí otra relativa a Nonell, la siguiente de Merli en su biografía del pintor: «Nonell no pintaba desnudos porque el desnudo es una emergencia del bloque y esto podría ser la escultura, y porque, pese a su independencia de carácter, no quería contrariar los sentimientos de su familia, que lo hubiera visto con malos ojos. Nonell no hubiera dado el menor disgusto a su madre, que lo idolatraba, que fué la primera y durante mucho tiempo la única persona que creyó en su talento y apreció lo que hacía». Semeja indicar esto — y no queremos penetrar en el fondo del asunto ni ayudarnos con citas de Bloy y del P. Sertillanges — que, a pesar del ya pretérito Taller Embut y de la más reciente *caragolada* de Rusiñol y sus amigos en Montjuich (todo ello más o menos clandestino), hubo en los tiempos modernistas, en nuestra ciudad de Barcelona, un «sentido social del pudor» que hoy desgraciadamente se ha extinguido.

Viriles y valientes, los hermanos Llimona pusieron al servicio de la Fe y de la Belleza con las creaciones de arte, con la palabra y con la fuerza muscular. Juan es un dibujante satírico de la más alta alcurnia; algunas de sus pequeñas joyas publicadas en «¡Cu-cut!» equivalen a inflamados pamfletos. En la efervescencia de su lucha por la Verdad y la Justicia ingenióse para redactar artículos, y se do-



JUAN LLIMONA — DIBUJO

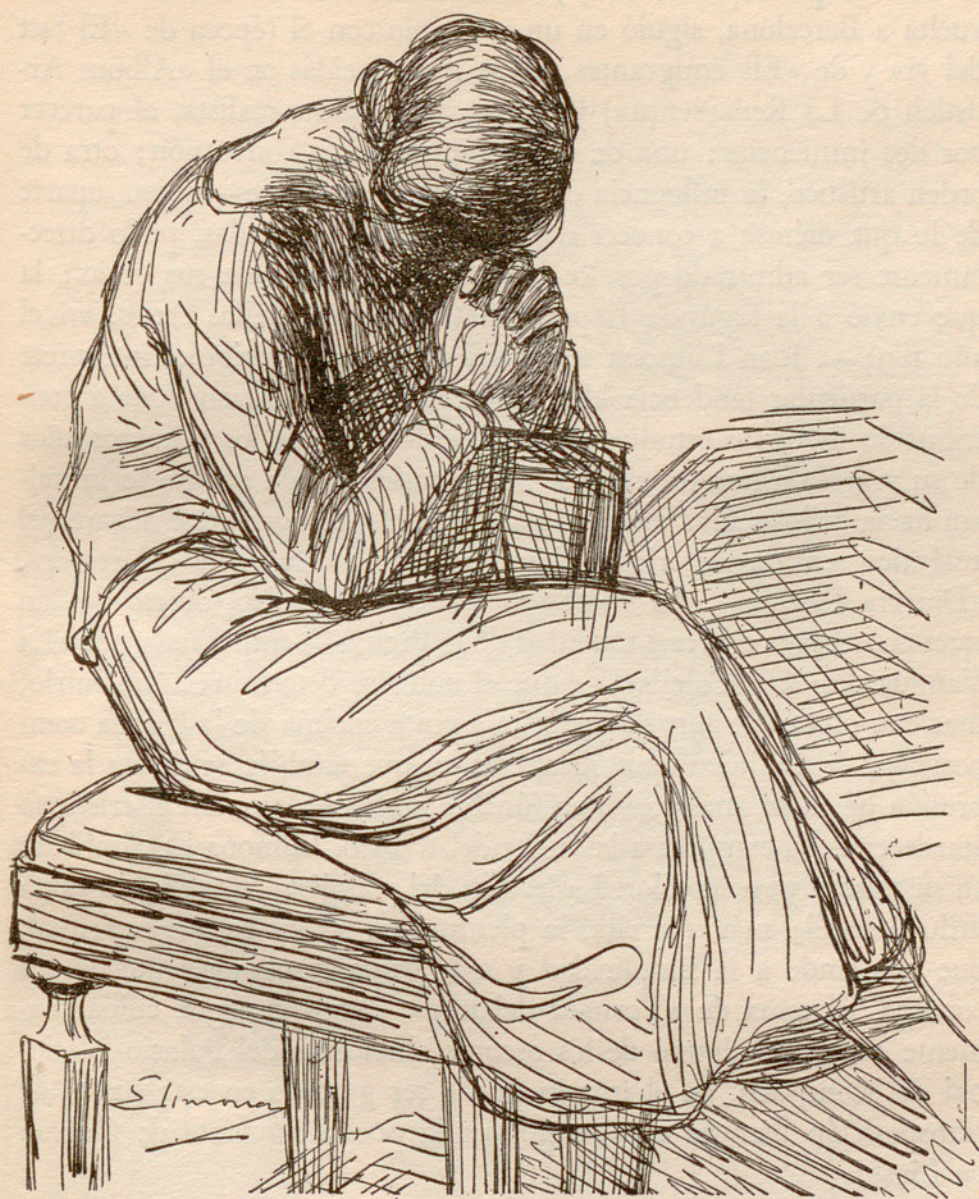
lía — en su real humildad — de sus escasos dotes literarios. Se las emprendía a puñetazos con el blasfemo que, en el tranvía o en el ferrocarril, no quería darse por convencido con la fuerza de los razonamientos. Del P. Ignacio Casanovas copiamos: «El año 1907, que fué el de la quinta y más gloriosa Exposición Artística celebrada en Barcelona, Juan Llimona era de la Junta organizadora, y pudiendo intervenir en la admisión de las obras presentadas, ponía especial cuidado en que no entraran ciertas indignidades ocultas bajo la capa de arte. Fuera que él no hubiese asistido a determinada recepción de obras, fuese que alguna de éstas pasara irregularmente, como si el nombre del autor le diera un derecho superior a todos los reglamentos, lo cierto es que un día Llimona hallóse colocada ya en la sala de exposición una pequeña escultura en bronce, vergüenza de toda honestidad. Encenderse de indignación y actuar con energía fué cosa de un momento. Cogió aquel bibelot y echólo a la basura, sin detenerse por la superstición de un nombre que entonces era para los artistas como un semidiós. El autor era Rodin. Semeja que lo veo todavía cuando llegó congestionado para contarme su gesta. *Ahora harán lo que les plazca — me dijo —, pero la lección ya está dada.*»

José Llimona era de igual leño que su hermano mayor. El poeta Carner lo retrató magistralmente como sigue:

*Nuós i poderós i roig com el veieu,
aquest home qui apar un gran galifardeu
de les Rússies, pagès i revolucionari,
i avença tot cercant algú que se li encari,
aquest home olorós de la fanga i el blat,
impressionant com un arcàngel mal pastat,
en son cos immortal que amanyaga o aferra
té la flama del cel i el gromoll de la terra.*

José Llimona usó también de la violencia santa. Refiere su amigo el letrado Serrahima: «Años atrás, en una de aquellas inolvidables tertulias del Círcol de Sant Lluç, José Llimona tomó la palabra y nos dijo: «Hoy me he escapado de un gran peligro. Pasaba yo por la Rambla y en un quiosco de venta de periódicos me ha llamado la atención un nutrido grupo de gente parada que reía y comentaba algo del quiosco. Me acerco a él y veo expuesta una revista extranjera en cuya primera página presenta una caricatura repugnante del Papa y de Cristo crucificado. Por un impulso casi instintivo me abro paso entre la gente, descuelgo la revista, la hago pedazos y, sin decir nada, ni apenas ver a los que me rodean, sigo por la Rambla hacia abajo, diciéndome: ¡Ay, José, que pescozón vas a llevarte ahora! Y el pescozón no vino; nadie me ha dicho nada.» (De «El Matí» de 28 de febrero de 1934.)

La pintura de Juan Llimona tiene la rara cualidad de que cuanto más envejecía su autor más ella rejuveneció. Habiendo comenzado Juan los estudios de la carrera de ingeniero, que al poco tiempo trocó por la de Arquitectura, pasado que hubo la Perspectiva y Sombras con el implacable don Antonio Rovira, una conveniencia familiar dió al traste con su formación dentro el arte de Ictino. Acompañante a Italia de su hermano José (ganador de la Pensión Fortuny), a donde, por sus pocos años, la familia no consideró oportuno que se marchara solo, en la Ciudad Eterna adiestróse en el arte de Apeles, que será su ocupación definitiva. El aprendizaje fué tenaz y la victoria clara. Dentro un impresionante realismo que sería el de la escuela



JUAN LLIMONA — DIBUJO

romana de por aquellos días, Juan Llimona hizo obras maestras. De vuelta a Barcelona, siguió en un principio con él (época de «El tast del vi» y de «Els emigrants», obras reproducidas en el «Album Artístich de La Renaixença») y trocóse en idealista-realista, al parecer por dos influencias: una de orden espiritual, su conversión; otra de orden artístico, la influencia del germano Von Uhde — quien, aparte de lo que diérase a conocer de él en revistas ilustradas, pudo directamente ser admirado por los barceloneses en una de sus obras: la que envió a la segunda Exposición General de Bellas Artes, en el año 1894 —. Juan Llimona se manifiesta como un original intérprete de la particular tendencia idealista de Uhde, en lo cual pone a contribución todos sus estudios realistas de Roma y de los primeros años de su regreso a nuestra ciudad. Sus entusiasmos de neófito le impulsan hacia bellos temas religioso-sociales; sin que por ello se separe del auténtico sentido pictórico: «Jesucrist venç», «La visita del rector», «Darrera Pasqua», «La mort sobtada»; este cuadro, objeto de tan acres censuras por la casi totalidad de la Prensa — empezando por «La Vanguardia» con Casellas —, que el autor se determina a destruirlo, mas con objeto de aprovechar la tela pinta encima de la befada composición, de finalidad apostólica, otra en que también se desata la expresión de su fe, mas ya no en fúnebre ambiente, sino en el cristiano atardecer de la campiña a la vuelta del trabajo. Llimona ha cambiado en su técnica y en su color. La lección del paisajista Vayreda sin duda influyó en él; más que ella, la plenitud de su formación espiritual, que trasciende a la simplicidad y a la gama resplandeciente de sus cuadros. El tema de «Tornant del tros», obra que sigue cuidadosamente oculta en alguno de los oscuros almacenes del Palacio Nacional de Montjuich, en el ínterin puede ser gustado en esta suerte de transposición literaria que resulta ser la poesía siguiente de Guerau de Liost:

*L'hereu, la nora i l'avi, un cap-al-tard d'estiu,
de la llaurada tornen. — La posta encén el riu
i ja la lluna blanca besa la pollancreda. —
La tebió els envolta, d'una veïna cleda.
Al mig de la parella, marxant a poc a poc,
l'avi es repenja als braços de la fillada. El toc*



JUAN LLIMONA — ILUSTRACIÓN

*d'oració davalla de la invisible altura.
 La trinitat pagesa al mig del pla s'atura.
 S'atura i resa. L'avi diu l'Angelus. I quan
 devotament inclina la testa blanca arran
 dels colzes jòvens, sobre la pietat paterna
 s'esguarden els esposos que un sol voler governa.
 Tot just un fi somriure consent el llavi roig
 d'aquella jove gràvida que encara fa més goig
 que abans, dessota el ritme de son vestit de sarja
 que la polsina mulla del reguerol d'un marge.*

Con todo, «Tornant del tros» es un compromiso entre la pintura de caballete y la pintura mural. Llimona necesita cúpulas y grandes paredes donde explanarse. Realiza las magnas composiciones del camaril de Montserrat, del Escorial de Vich, de la vicense capilla de las Hermanitas de los Pobres — obra, ésta, elogiada por Nonell —, de la iglesia parroquial de Bráfim. Ya los santos y las monjas hienden los paisajes y los cielos de sus pinturas con terrenalidad y con mística unción, pues el arte de nuestro gran artista tiene la sensualidad anchurosa del ínclito varón que fué y toda la idealidad religiosa del cristiano que en él hubo. Tanto como en sus lectoras, en sus quehacientes, en sus pensantes féminas de los ojos pasmados hacia lo interno o hacia lo Infinito, pródigas en coloraciones de la más pura raigambre modernista, que vemos en sus cuadros, el sentido táctil, la corporeidad emocionante de Juan Llimona los hallamos en sus mejores dibujos de por entre su abundante producción. Quizá en su impalpabilidad y sentido del misterio — parangonable con el que envuelve determinadas poesías de Maragall — nada de toda la pintura catalana de la época, si no es lo mejor de Vancells, puede ser comparado con las notas de paisaje de la última época de nuestro artista, esplendente de sereno cromatismo.

Su muerte, «el postrer cuadro de Juan Llimona», la transcribe Rucabado con emoción y color. Le refiere la viuda el último diálogo: «¡Juan mío! — le decía, y él me responde: — ¡Ya no lo seré más tuyo! — ¿De quién serás, pues? — le insinué, con sonrisa que ocultaba mi congoja. — Seré del Definitivo.»

La escultura de José Llimona empieza con destreza insólita; cuan-



JUAN LLIMONA — «FENT MITJA»

do como labor de pensionado entrega la ecuestre figura de Berenguer el Grande, todo el mundo intelectual barcelonés se queda atónito.

Hermano de su hermano Juan hasta lo más recóndito del alma, abandona la mala escuela de su juvenil «Hijo pródigo» para esculpir como Juan pinta. Dará con el garbo del «Paje» florentino y con la ternura de la «Campesina» olotense. Nos dirá la humildad de San José — su patrón —, la pureza de María, el Amor del Divino Ajusticiado. ¡Sagrada Familia del templo de igual nombre, Quinto Misterio de Dolor de Montserrat, añorada primera Virgen de los Capuchinos de Pompeya: imanes de la Fe! Recibe los curveamientos del «Jugend» y con la esbelta plasticidad de sus figuras los aplica conjuntamente a los jarrones, a las tazas, a las teteras; y con vibratilidad de liana, estiliza San Jorge y el dragón en el báculo de quien hubo sido consiliario de Sant Lluç. Compone — con igual espíritu al de Juan en sus escenas de costumbres religiosas — su celebrado grupo «La primera Comunió». Crea unas obras maestras de la escultura tumbal. Es fiel a la consigna tácita de no exponer desnudos, a lo largo de la época de oro del «Círcol de Sant Lluç». Después, en su creación se añade a los temas religiosos una serie interminable de desnudos femeninos. Entonces, «El Dolor», compañero de «La Resignación» en una de las sepulturas que hubo exornado, convirtiéndose en «Desconsuelo» al separarle sus paños en la Plaza de Armas del Parque donde juegan los niños, y el Candor quedó desarmado.

Desempeñó José Llimona el alto cargo de Presidente de la Junta de Museos. Por tal curiosa incidencia nos fué dado tratarlo a lo largo de nuestras aventuras museísticas. Llevaba el corazón en la mano y una rara simpatía desbancaba su expresión cejijunta. Agazapado en el sillón de sus dolencias, súbitamente se erguía y se nos llevaba a su taller. Y a la media luz de la tarde nos contaba de su vida y su labor mientras iba mojando los barroes en curso. A cuantos tenía en torno suyo supo extender el apoyo; una hermandad sincera uníale a sus prójimos. De sus últimos momentos, Rafael Benet, sobrino suyo, nos cuenta (en el «Butlletí dels Museus d'Art») con qué famélica esperanza se arrodilló a la entrada del Viático; con qué fervor, después, siguió los ritos de la Extremaunción.

Dionisio Baixeras — la paz catalana: de los campos y de los montes — tuvo muchos momentos logradísimos en sus telas de pacifica-

dora emotividad. No como Vancells ni como Vayreda, a quienes mucho debió hablarles la vegetación y las nubes, sino como Juan Llimona, el cual mejor gustara de oír decir al hombre la última palabra, Baixeras puebla sus prados y sus playas de personajes sanos y humildes. Decía a Teixidor: «La Naturaleza me dió motivos y alientos. Mi fervor me convirtió en un verdadero excursionista. Como un cazador, cargado de mis colores y pinceles, he recorrido nuestra costa y nuestros Pirineos en busca de un celaje o de la viveza de una hora. La vida de los payeses y de la gente de mar me ha dado tema para innumerables telas.» Las cuales — añadimos nosotros — son la tradición y el amor.

Baixeras fué un excelso dibujante: sus recuerdos al lápiz Conté de las viejas calles y plazas de Barcelona pueden ser admirados en el Museo de la Ciudad. Baixeras fué manifiestamente confesional.

Innúmeros artistas constaron, por más o menos tiempo, en las listas de socios de «Sant Lluc». No todos fueron católicos: Torres-García, por ejemplo, por el maremágnum de sus ideologías, diríase que si tuvo un pie en «Sant Lluc» se le entraba el otro en el Ateneo Enciclopédico; José Pijoán, en 1899, aportó un dibujo suyo — el único dibujo (más o menos steinleniano) que de él hemos visto — a la carpeta de homenajes de los miembros del «Círcol» al consiliario del mismo, Dr. Torras y Bages, cuando éste fué nombrado obispo de Vich; Feliu Elías (Apa) redactó el catálogo de la considerable biblioteca de la entidad; etcétera.

El paisajista Ivo Pascual representa en el «Círcol» un aporte placentero y carneriano; Darío Vilás, la adhesión a Juan Llimona; Francisco de Asís Galí, la composición abarrocada; Eugenio d'Ors, una nueva infusión de supernacionalismo.

A la clase de natural dícese si concurrió Nonell; en ella dibujaron: Gimeno, Cabanyes, tal vez Mir, Carles, posiblemente Luis Plandiura — amigo del mejicano Goitia, que tuvo contactos estilísticos con Galí —, Andreu, Smith, el antedicho Apa, Junceda años después, casi todos los miembros de la extinguida «Agrupació Courbet»...

Eugenio d'Ors ha permanecido fiel al recuerdo de la modesta y recta entidad. Cuando, en 1918, festejaronse las bodas de plata del Círcol, Xenius mandó a don Luis Serrahima las siguientes líneas:

«Reciba, señor presidente, en ocasión de la fiesta de hoy, la

adhesión, la felicitación y los votos fervorosos de un antiguo *lluc* que se complacerá siempre en buscar en su aprendizaje del dibujo, hecho en la casa inolvidable, el origen de ciertas disposiciones intelectuales que le han permitido tal vez no perderse demasiado en el mundo de las ideas.

»La época moderna sufre de confusión, pero ver las cosas y los problemas con ojos de dibujante será siempre la mejor garantía contra el desorden.

»Si otros deberes me tienen hoy ausente no quieran mis compañeros tenerme olvidado. Gracias.»



...the ... of the ...
...the ... of the ...
...the ... of the ...
...the ... of the ...
...the ... of the ...
...the ... of the ...
...the ... of the ...
...the ... of the ...
...the ... of the ...
...the ... of the ...



CAPÍTULO XVI

PLÁSTICA FIN DE SIGLO

DEJANDO de lado ahora la arquitectura, que será objeto de dos capítulos, quien centra con un sentido enormemente modernista toda la plástica catalana de la época a que nos referimos es José Llimona. De su personalidad y de sus obras hemos tratado ya; dejémoslo. Su precedente, acaso: José Reynés, escultor preclaro de la aristocracia barcelonesa de por los tiempos de la Exposición; bien formado en París; mayor de trece años que José Llimona. Reynés significa el tránsito del academicismo honesto de Venancio Vallmitjana a la pastosidad y el nervio del autor de «Desconsol». Miguel Blay, olotense, con evidentes dotes de dulzura y perfección formal análogos a los de José Llimona, se pierde en su celebridad que le da pie a la glorificación de todos los generales y de todos los presidentes de las repúblicas sudamericanas.

El nombre de José Clará no cuaja ni encaja en el arte modernista: más bien se enarbolará como bandera del trompeteado clasicismo que los novecentistas amaran por los días en que fué fundada la «Biblioteca de Catalunya».

Clarásó debe ser citado por lo menos como constante amigo de Casas y de Rusiñol. Su obra, por lo general, es de un anecdotismo inconsistente, o de una religiosidad amanerada. No podemos afirmar que no tuviera cualidades si pensamos en el sentido de la masa que demostrara en su mármol «Eva», del Museo de Arte Moderno barcelonés.

Escultor menor si queremos, pero ¡qué valioso cooperante del

éxito decorativo-arquitectónico de Luis Doménech y Montaner, de José Puig y Cadafalch, de Enrique Sagnier: el expedito Eusebio Arnau! A modo de José Limona, un poco evaporado, verdaderamente; pero sin él ni la Casa León Morera hubo sido lo que fué, ni la Casa Ametller o la Casa Fabra serían lo que son. Juyol — no confundirlo con Jujol — apoyaría el estilo feérico de Eusebio Arnau al laborar aquél sus capiteles florales.

Manolo no aparece todavía más que por entre los contertulios de Els Quatre Gats en la época propiamente modernista. (Sin embargo, Rusiñol debió adquirirle, y continúa expuesta en su taller-museo de Sitges, una «Maternidad» en escayola.) Y en los días de «Joven-tut» manifiéstanse en tal revista — en efímera muchachada — dos nuevos escritores, que no seguirán siendo escritores, sino escultores: Pablo Gargallo, Enrique Casanovas. El modernismo de Gargallo bellamente revelado por los tiempos de «Empori», cuando la exposición del artista de Maella en la Sala Parés, presente aún a la vista del curioso investigador en la fachada del Teatro Bosque (en Gracia) y en numerosos elementos del Hospital de San Pablo, reaparecerá frecuentemente a lo largo de su importante creación. Casanovas, cuando mozalbete, nada tiene que ver con el praxitelismo de las bien plantadas formas que más tarde distinguirá a su arte; su estilo inicial: entre Rodin y Meunier; su ideología: la del autor de «Espectres»; incluso quería marcharse a Noruega, sediento de ver representar todas las obras de Ibsen.

Lamberto Escaler pone el modernismo escultórico al alcance del público; Carlos Mani — el huésped de Rusiñol en el Quai-Bourbon — después de presentar, en la inolvidable quinta Exposición de Arte barcelonesa, sus «Degenerados» (esbozo gigantesco que origina el folleto «Mañana de Arte», de José Lleonart), por mediación de Casas-Carbó conoce a Gaudí, y éste le admite en sus talleres de la Casa Milá y de la Sagrada Familia; finalmente, Ismael Smith — del núcleo del taller Guayaba, de que departiremos — anonada en la gratuidad y el decadentismo sus evidentes dotes.

En los restaurantes, en los cafés, en las tiendas, las curvas y las suavidades modernistas semejan incitar a la distinción más selecta: aquella que en el flirteo mundano reflejóse en las páginas de la revista «Feminal». Augusto Font en la Maison Dorée, Doménech en la



GARGALLO — DIBUJO

Fonda de España, Gaudí en una sala y Puig y Cadafalch en otra del Bar Torino, que dirigiera don Ricardo de Capmany para don Flaminio Mezzalama, en el Paseo de Gracia, chaflán a Cortes, pagan tributo, venturosamente, a la corriente modernista. Pues si no hubiesen sido ellos el modernismo catalán en la decoración de interiores hubiera resultado patrimonio de un Gaspar Camps, de un Salvador Alarma, etc.: cultivadores más o menos afortunados de un estilo sub-Mucha que señorea todavía hoy en los almacenes El Indio, de la calle del Carmen.

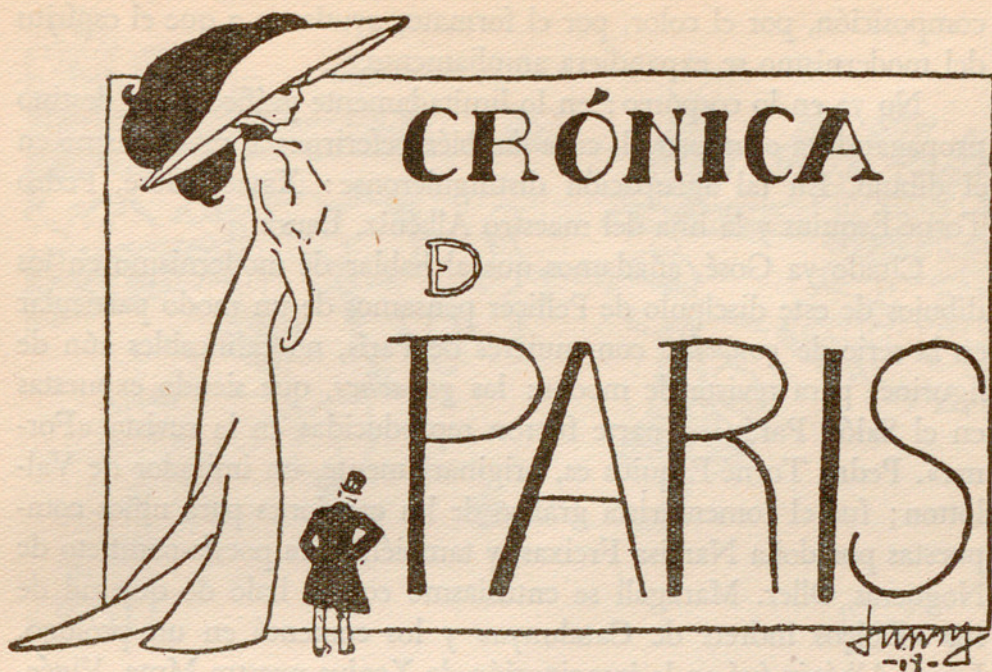
La Casa Escofet, Tejera y Compañía publicó nutrido catálogo de sus mosaicos hidráulicos, según dibujos de modernistas ínclitos: Luis Doménech y Montaner, Antonio-María Gallissá, José Puig y Cadafalch, José Font y Gumá, José Pascó. Éste forma con Pellicer y Riquer el trío más acreditado de decoradores fin de siglo. Desde mucho antes iban laborando uno y otro — repetidamente recordados en nuestro ensayo —, y lo mismo Pascó, evocado con vivo cariño por quienes hubieron sido sus discípulos en la clase de Decoración de la Escuela de Lonja, admirado por nosotros como autor de las fachadas de los edificios propiedad de la familia Casas, lindantes, en el Paseo de Gracia, con la obra de Gaudí, que forma chaflán con Provenza.

Los muebles adornados con marquetería de José Pey, que Gaspar Homar construía, son una experimentación modernista tal vez la más lograda en su género en Barcelona. Menos originalidad manifestaron, a nuestro entender, las Casas Busquets y Ribas. Si nos retrasáramos hasta el 88, deberíamos aludir al bien ganado prestigio del ebanista Francisco Vidal.

Ingeniosas composiciones florales de José Puig y Cadafalch aparecen en el catálogo de la Fundición Ballarín; magníficas realizaciones de forja salieron de la Casa Badía, bajo la dirección de Gaudí, para el palacio de los Botines, en León; y de Gaudí y su eminente discípulo José-María Jujol para La Pedrera.

Un buen gusto dentro normas vienesas informa los violeteros elegantes del pintor y ceramista Antonio Serra, quien además reprodujo en blanca porcelana diversas estatuillas de Casanovas y de Smith.

Los Masriera, posiblemente los Valentí y los Cabot, diríase que son los orfebres más representativos del pródigo período que acota-



J. M. JUNOY — CABECERA DE ARTÍCULO

mos; sus más celebrados cartelistas — ya lo dijimos —: Casas, Riquer, Rusiñol, Gual, Antonio Utrillo; sus historietistas e ilustradores, además de Pellicer y Apeles Mestres, de renombre ya antiguo: Mariano Foix, Gómez-Soler, Ricardo Marín, Antonio Utrillo y los del grupo steinleniano; los principales dibujantes exlibristas: Riquer, José Triadó, Joaquín Renart; los mejores tipógrafos: Juan Oliva y Milá, con sus dos hijos Víctor y Demetrio Oliva y Sala, que por haber establecido en Villanueva y Geltrú su taller, éste, al ser trasladado a Barcelona, responderá a la razón social Oliva de Vilanova. Los Oliva, en su primer período imprimieron: las «Boires Baixes», de Roviralta; «Sonets d'uns i altres», recogidos y prologados por Pin y Soler; «Florescència», del pintor suicida Hortensi Güell; el «Anuari Oliva»; el folleto — de proporción alargada al modo de «Luz» — «Nuestro Carnaval» (es decir, el Carnaval de Villanueva), etc.: todo ello con suma pulcritud y buen gusto. «L'Avenç» (con la propia revista y los libros de Rusiñol, de Riquer y de Massó y Torrents), la Casa Thomas (con «Pèl & Ploma» y «Forma»), la Casa Tobella y Costa, y tal vez La Académica (aunque el título desentone), por la

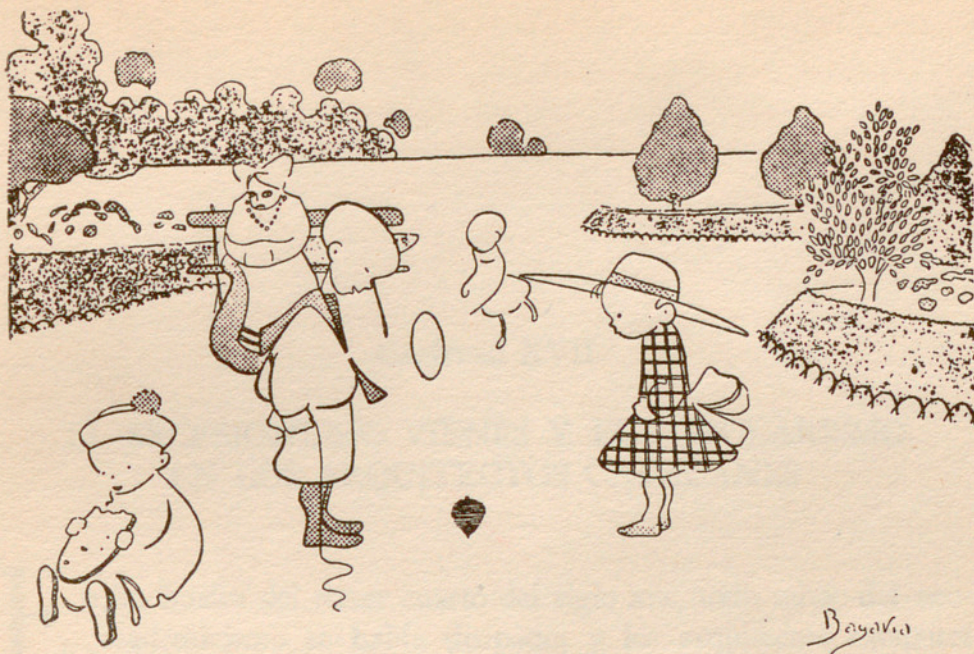
composición, por el color, por el formato, ayudaron a que el espíritu del modernismo se expandiera ampliamente.

No ya en lo corpóreo: en lo limitadamente gráfico y sin destino propagandista o industrial, cabe también referirnos al modernismo en el dibujo. En tal agrupación distinguieronse: Xavier Gosé, Pedro Torné-Esquius y la hija del maestro Albéniz, Laura.

Citado ya Gosé, añadamos que al hablar de modernismo en los dibujos de este discípulo de Pellicer pensamos de un modo particular en la serie de *gouaches* con mujeres de París, no calificables aún de figurines para revista de modas: las *gouaches*, que siendo expuestas en el Salón Parés, en parte fueron reproducidas en la revista «Forma». Pedro Torné-Esquius es, originariamente, un imitador de Vallotton; fué el comentarista gráfico de las canciones para niños compuestas por doña Narcisa Freixas, y también de la poesía-pamfletito de Nogueras Oller. Maragall se entusiasmó con el halo de quietud de sus «Dolços indrets de Catalunya» y los comentó en un prólogo. Laura Albéniz fué en la imaginación de Xenius nuestra Mme. Vigée-Lebrun, nuestra Angélica Kauffmann, nuestra Berta Morisot: ¡a cuánta superioridad de sus obras las de éstas! A menudo, Laura Albéniz: una simple derivante de Torné-Esquius.

La caricatura modernista: un nombre que lo abarca todo como de un genio dentro la especialidad: Luis Bagaría. Hubo éste empezado como pintor de jardines — se ha dicho ya —, más o menos dentro el tipo Rusiñol. Simplifica, dibuja solamente; es su alto dote la captación vivaz de lo característico, realiza retratos de un parecido fabuloso: junto a ellos los de Ramón Casas semejan fotografías.

Bagaría frecuentó el taller Guayaba (vocablo paródico de Walhalla), donde al lado de Juan Vidal y sus pirografías, de los estudiantes de Medicina Joaquín Borralleras, Jacinto Reventós y Salvador Ventosa, de los estudiantes de Leyes Enrique Jardí, Manuel Rius y Rius y Antonio Homar, del estudiante de Filosofía Eugenio Ors, concurrían tres o cuatro amigos dibujantes: Pedro Ynglada, Ismael Smith, José-María Junoy, Esteban Monegal; además de Ors, dibujante a sus horas también, a quien acabamos de mentar. Entre todos representaban el tributo final — gráfico — a la época del modernismo: las resonancias de la línea estilizada de «The Savoy», de «Simplicissimus», de determinada faceta de «Le Rire».



Bagaria

El de la gorra de cop. — Me zembla que ez méz pozitiu el pa zucat amb oli que no paz guaitar-ze la baldufa!

BAGARÍA — DIBUJO

(Es oportuno continuar citando como de aquel momento los dibujos roubillianos de A[ntonio] M[untañola] y C[arné] — es decir, Amyc —, en «¡Cu-cut!» y «Catalunya»; los meticulosamente decorativos de Apa en «Or i grana», y los hiperbólicamente curvilíneos de la fase segunda de Junceda.)

De entre los del Guayaba: Ynglada debió compartir sus entusiasmos (por aquel entonces) entre Cappiello y Hermann-Paul; Ismael Smith derivó como nadie de Aubrey Beardsley; Junoy se concentró en Roubille y Galanis; Monegal quiso expresar sus cogitaciones; Octavio de Romeu (es decir, Ors), también, aunque respondiendo a más complejo intelectualismo, a más extensa sensibilidad.

CAPÍTULO XVII

EL SECESIONISMO VIENÉS Y EL POPULARISMO EN LOS ARQUITECTOS CATALANES

EN los inicios del tercer cuarto del siglo XIX, todo sabor del neo-academicismo se había disipado, y los arquitectos catalanes iban buscando ya en la arqueología, ya en la contemporaneidad extranjera, algo que pudiera renovar nuestra arquitectura. De la turbamulta de constructores anodinos, dos escindieron con firme propósito de dedicarse a la arquitectura de verdad: Elías Rogent, Juan Martorell. No pertenecen a una misma promoción, ni mucho menos: doce años separan las fechas de nacimiento (1821, 1833).

Elías Rogent estudió en Barcelona y en Madrid. Diríase que las clases de Historia del profesor Juan Cortada en nuestro Instituto — a que asistía — determinaron su pasión por el pasado transpuesto al plano arquitectónico. Como Ponz en el siglo XVIII, él — en más reducida extensión: la de Cataluña — afanóse en conocer los monumentos históricos. Estudió, como puede colegirse, particularmente el arte románico; lo aplicó a algunas de sus obras. Si su concepto clásico era el desleído y amorfo, corriente por los años de su formación, puso cariño y buena fe, en cambio, en la aplicación (a nuestro entender, absurda) del Románico. Su obra capital en este último aspecto es la Universidad de Barcelona, con sus patios que recuerdan el Alcázar de Toledo y cuyas columnas se adornan — eso sí — con capiteles seudorrománicos. (Por suerte de ellos, los hermanos Vallmitjana, que actuaron de directores de la escultura del edificio, tienen otras creaciones en su haber.) Buenaventura Bassegoda y Amigó, en

afectuosa biografía, presenta el arquitecto Elías Rogent como cumplido caballero e insigne catedrático. El autor del edificio de nuestra Universidad fué también restaurador del Monasterio de Ripoll; puso gran cariño en tal empresa. En gran parte de su obra propia laboró por un arqueologismo impropio.

De otra categoría composicional y artística son los edificios proyectados por Juan Martorell, quien, rico en clasicismo y también en arqueologismo cristiano, con su mano taumatúrgica supo dar vida y belleza a cuanto removiera. Su bizantinismo en realidad no lo es; su goticismo y su mudejarismo hállanse, en sus obras, sellados con sello personal. Él sí que plantó con gallardía el primer jalón del camino conductor a la originalidad auténtica de la moderna arquitectura catalana. Figuran entre sus mejores obras: en Barcelona, los conventos e iglesias respectivas de las Adoratrices y de las Salesas, el edificio de la Cámara de la Industria (en la calle Ancha), la iglesia de los PP. Jesuitas en la de Caspe (en colaboración con Camilo Oliveras); en Portbou, la iglesia parroquial; en Comillas (Santander), el magnífico sarcófago del primer Marqués de Comillas. Fué Martorell, según solía decir Gaudí, «un sabio y un santo»; fundó el Círculo de Obreros de San José; en los retratos fotográficos que de él conocemos aparece como anegado en un cosmos intelectual, como aureolado de luz beatífica.

El antes referido Elías Rogent pudo ser, con su tesón, un respetable y respetado director del gran conjunto constructivo de la Exposición Universal de 1888. En su paternidad en el orden técnico los arquitectos, los maestros de obras y los decoradores se ampararon.

El mayor en edad de entre los mejores arquitectos de las oficinas que se montaron para levantar importantes edificios, así como grandes y pequeños pabellones a diversos grados de fastuosidad y decorativismo, llamóse Augusto Font: su obra principal en la labor arquitectónica del magno certamen fué el Palacio de Bellas Artes (hoy derribado), manifestación del ponderado estilo de auténtica raigambre clasicizante de quien lo proyectara. No será Augusto Font jamás propiamente un modernista; ¡tenía una formación tan sólida! ¡tenía una visión tan concreta, tan límpida!... No sería amigo de las masas esfumadas o evolutivas; y no obstante raya en un modernismo afrancesado, que hermana con el de Enrique Sagnier, en el restaurante Maison

Dorée, que estuvo establecido en la plaza de Cataluña, allí donde reuníanse al atardecer Utrillo y Casas, y el Dr. Roquer, y el escenógrafo Vilumara, acaso Rusiñol, y Padilla, y Bagaría, y el actor Enrique Borrás y Martínez Sierra en sus temporadas barcelonesas, y Miguel de los Santos Oliver, que en nuestra urbe fué cordialmente acogido...

Un par de años llevaba Augusto Font a José Vilaseca, cuatro años a Luis Doménech y Montaner: ambos figuraron también entre los más preclaros arquitectos que trabajaron en la Exposición Universal de 1888.

Vilaseca y Doménech colaboraron en los comienzos del ejercicio de la carrera. Estaban cargados de manías simbolizantes en el proyecto de sarcófago a Clavé presentado a público concurso (y que obtuvo el premio). Trátase de un elemento esencialmente en tronco de pirámide y con moldurada plantilla superior, alzándose sobre base paralelepípeda y que sostiene a su vez el busto del músico popularísimo catalán. Escriben en la memoria que acompaña al proyecto:

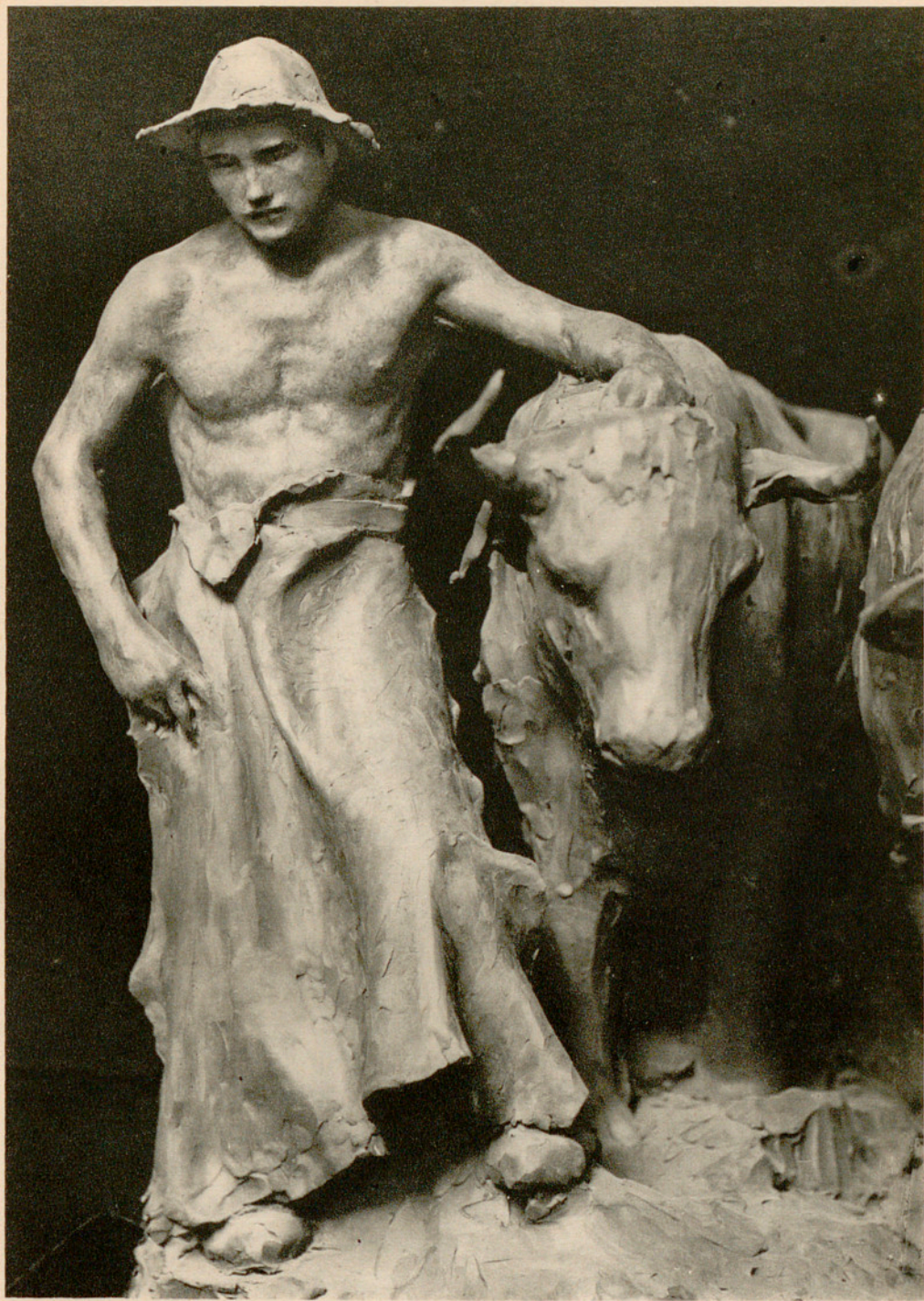
«Sobre dos peldaños de piedra y arrancando de dos pequeñas rampas o planos inclinados, en cuya superficie se supone grabados los nombres de personalidades y corporaciones que dedican el monumento, o mejor la inscripción: *Erigido por suscripción pública*, se levanta el verdadero monumento conmemorativo, cuya cumbre corona el busto de Clavé. Un basamento de planta cuadrada viene a representar el fundamento de la gloria. En él hemos querido emplear el lenguaje simbólico. Tal vez nos engañamos, pero este simbolismo que se concreta en agrupar objetos conocidos con el nombre de atributos lo consideramos indigno, por su mezquindad, de la arquitectura. Puede pasar en cosas de momento, y cuando los objetos que forman el atributo son auténticos, pero al esculpir en piedra las formas utilitarias y de masa poco acentuada de los objetos reales, pierde aquélla su carácter de fuerza, y por consiguiente de duración, y, lo que es peor, pierden los mismos atributos de tal modo sus caracteres distintivos que incluso nosotros, los que por nuestra profesión estamos acostumbrados a tratarlos, muchas veces no los reconocemos. Y en cuanto al simbolismo convencional de las plantas lo hallamos todavía más desprovisto en general de sentido, porque es en su mayor parte de fundamento muy remoto y solamente en algunos casos es de todos

reconocido porque es verdadero resultado de una comparación tan exacta como poética. En una palabra: el simbolismo, a nuestra manera de ver, es preciso que sea sentido, que sea adivinado vagamente, y que la obra lo desprenda sin necesidad de esfuerzo de parte del espectador, sin que el artista esté obligado a darle, para que lo entienda, una lección del *lenguaje de las flores* o de otra obra trivial parecida.»

«Este simbolismo que se concreta en agrupar objetos conocidos con el nombre de atributos lo consideramos indigno, por su mezquindad, de la arquitectura», escribieron en 1874, Vilaseca y Doménech.

Otro arquitecto más joven de cuatro años que Vilaseca y de dos años que Doménech, Antonio Gaudí, semeja haber dicho en el punto álgido de su obra intensa y personal: «En arquitectura, formas abstractas tan sólo; es decir, formas que recuerden vagamente las del natural mediante la belleza de las formas científicas acaso dulcificadas por la sensibilidad. Si son bellas las formas y se muestran en armonía los colores, en la ordenada conjunción de formas, colores y líneas radicaré la pureza arquitectónica. Líneas que limiten, esfumadas en la penumbra; color distinto del material según la intensidad de la luz... Formas abstractas: que no recuerden, que no precisen forma alguna natural, y que nos causen al mirarlas sensaciones de belleza; acaso formas que se muevan cual las olas, que se acumulen cual las nubes, que inciten a recordar el cielo sereno y despejado, que evoquen la esfericidad de una dulce mejilla... El vuelo de las aves, las estrellas, las ramas que sutilmente mece el viento... todo ello deberá ser insinuado por las líneas, por las formas, por las masas de la pletórica arquitectura vital.»

Prepararon la eclosión del arte de Gaudí los dos arquitectos proyectistas del sarcófago de José Anselmo Clavé, que se mofaban en 1874 del simbolismo de las plantas. Ellos usaron de las formas de las plantas, y del floral aporte, en muchas de sus obras informadas por diversos estilos de la Historia. Sirviéronse de aquéllas, pero sin pretender con las formas concretas naturales crear un simbolismo. Con un afán de novedad y en el fervor sentido hacia lo bello del mundo en que vivimos, se encariñaron ambos con las plantas, deseosos de descubrir en ellas formas y ritmos de floral decoración.



JOSÉ LLIMONA — BOYERO



JOSÉ LLIMONA — FIGURA TUMBAL



JOSÉ LLIMONA — FIGURA TUMBAL



JOSÉ LLIMONA — «EL FILL»

Sigámoslo en sus arriesgadas soluciones a José Vilaseca, hasta su demostración de que incluso el arte egipcio puesto al servicio de las necesidades modernas puede ser perdonable cuando quien maneja este pretérito estilo es un arquitecto inteligente; o hasta la prestancia que logra obtener en el barcelonés Arco de Triunfo valiéndose del ladrillo con remate de coronas.

Vilaseca evolucionará: sentirá el afán de ponerse al corriente en lo tocante al naturalismo ornamental; buscará bellas composiciones timpánicas de flora; macizas, ordenadas, de claroscuro certero. Dará a entender influjos vieneses cuando asocia a unos erguidos tallos alas, finamente curveantes, de mariposa para sus hierros o para sus vitrales; y no podrá ocultar precedentes mudéjares en su entrelazada cestería del cancel de la Bonanova.

Doménech y Montaner consigue con su labor intensa y extraordinaria en la Exposición Universal que en su obra artística se inicie una época de gloria. Podemos venturosamente contemplar el edificio que fué por tales faustos días Restaurante del Parque y cerciorarnos del sentido de masa austera general sin perder, sin embargo, el detalle bien cuidado, para lo cual en los apergaminados tarjetones del almenado remate recurrió al valioso concurso de José Luis Pellicer; y diríase que él particularmente dentro la arquitectura, como en la decoración Pellicer y Apeles Mestres, y acaso Pascó, y fuera de Cataluña aquel Arturo Mélida de quien el propio Doménech se valiera para ilustrar — con policromas láminas — dos libros de la biblioteca «Arte y Letras» que él dirigió, tienen como denominador común artístico la suma del peninsular musulmanismo y la decoración germánica.

Demuestra una pasmosa serenidad compositiva otro gran edificio que hizo Doménech y Montaner para la Exposición: el Hotel Internacional, construído en sesenta y tres días — derribado después —, de cuyo *hall* personalísimo podemos por ventura formarnos cargo por los dibujos publicados en 1888 en «La Ilustración Española y Americana».

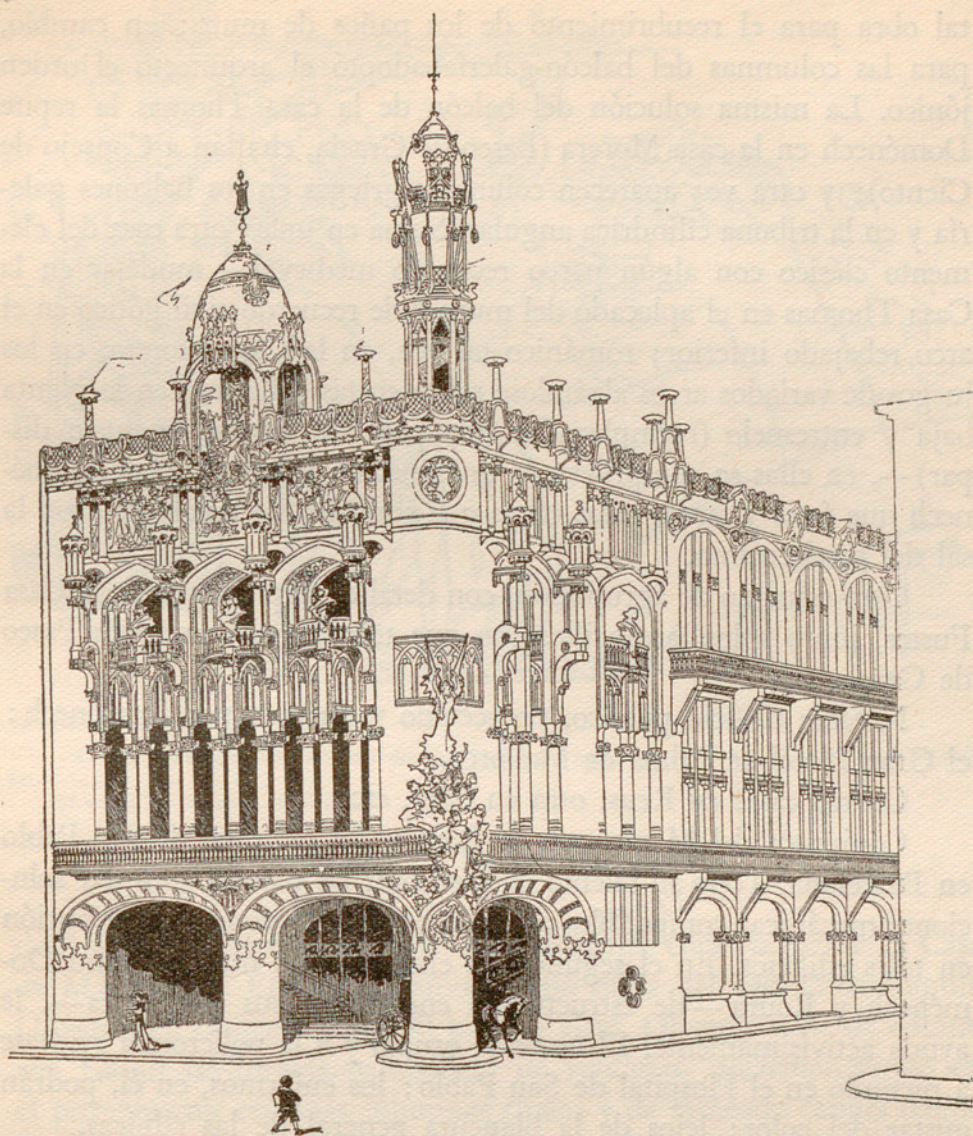
A esta personalidad tan destacada que fué Doménech y Montaner su cúmulo de conocimientos perjudicáronle tal vez lo que pudiéramos llamar la unidad humana. Director de la biblioteca «Arte y Letras» a que nos referíamos, en ella acopla la flor y nata de sus

amistades artísticas: Yxart, como primera figura literaria, e incluye éste en la biblioteca la traducción de Shakespeare; Pellicer, Apeles Mestres, Mariano Foix, etc., serán los ilustradores; la presentación cuidadísima, de gusto domenicano; don Luis, de otra parte, empieza afanosamente una monumental Historia del Arte; escribe de ella el primer tomo de la Arquitectura (Egipto, Mesopotamia) y lo ilustra de su propia mano: dibujos los suyos de una probidad admirable; los encargos diríase que lo raptan a la empresa, y la Historia de la Arquitectura ya no podrá terminarla.

Doménech actúa en la política y como tal forma parte sucesivamente de varios sectores catalanistas: entra en «La Nova Catalunya»; disiente: entra en la «Lliga de Catalunya»; disiente: entra en la «Unió Catalanista» (de la cual incluso fué presidente); disiente: entra en la «Lliga Regionalista» (que lo presentó como Diputado a Cortes, y obtuvo esta dignidad representativa); disiente: entra en la «Esquerra Catalana»; retírase de la política al darse cuenta que tal partido se inclinaba más hacia la Izquierda que hacia Cataluña, según cuenta el arquitecto Francisco Guardia, yerno y necrólogo de Doménech. Su clase, en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, era tanto como una clase de Composición Arquitectónica, una clase de historia general y de historia particular de Cataluña. Fué presidente del Ateneo Barcelonés en 1898, en 1911 y en 1913; publicó pocos libros, aunque al parecer es enorme su cúmulo de papeletas, planos y fotografías. Durante largos años, Doménech y Montaner estuvo en todas partes.

Él, como sus discípulos Font y Gallissá, como también Gaudí en sus mocedades, a pesar de ser todos ellos catalanistas inflamados en política, no lo son artísticamente. Todos ellos interesáronse en gran manera por la tradición artística española. Amaron el mudejarismo con toda el alma y gustaron de ajustar el jugueteo del arte moruno a la invencible pasión por el dibujo que les era propia, y que ojalá no se hubiese mitigado en promociones posteriores.

Observemos una fotografía de la antigua Casa Thomas (es decir, de la casa sita en la calle de Mallorca, número 291, antes que el arquitecto Guardia la hubiera transformado en alto inmueble de pisos de alquiler); en «Pèl & Ploma» y número de las Navidades de 1899 figura, por ejemplo, tal fotografía. Es esta obra de Doménech una



L. DOMÉNECH Y MONTANER — EL PALACIO DE LA MÚSICA CATALANA.

de las más bellas que alzó, y es de doler la solución de las puertas flanqueantes del gran arco rebajado que presentan, encima el dintel y en el eje del vano apuntado, una columnita que sostiene la clave. Su balcón, que corre a todo lo ancho del edificio, se adorna de un motivo floral trabado y recio. El mudejarismo o gusto hispanomorisco, que Doménech estudió efusivamente en Toledo y en la colección cerámica del Conde de Valencia de don Juan, adoptólo en

tal obra para el recubrimiento de los paños de muro; en cambio, para las columnas del balcón-galería adoptó el arquitecto el orden jónico. La misma solución del balcón de la casa Thomas la repite Doménech en la casa Morera (Paseo de Gracia, chaflán a Consejo de Ciento); y otra vez aparecen columnas griegas en los balcones galería y en la tribuna cilíndrica angular. Suma en una y otra casa del elemento clásico con algún parco recuerdo medieval — mudéjar en la Casa Thomas en el aplacado del muro y de recuerdo civil gótico en el arco rebajado inferior; románico tal vez, en la Casa Morera, en los juegos de variados arcos alzándose sobre cortas columnas en la planta baja y entresuelo (reemplazados hoy por una tienda de gusto dispar) —, en ellas se comprueba la imaginación compositiva de Doménech que éstas y tantas otras obras que realizara las espolvoreó con la sal del modernismo.

Otro esfuerzo de agrupación, con detalles sorprendentes: la Casa Fuster, junto a los jardincillos con que termina el barcelonés Paseo de Gracia.

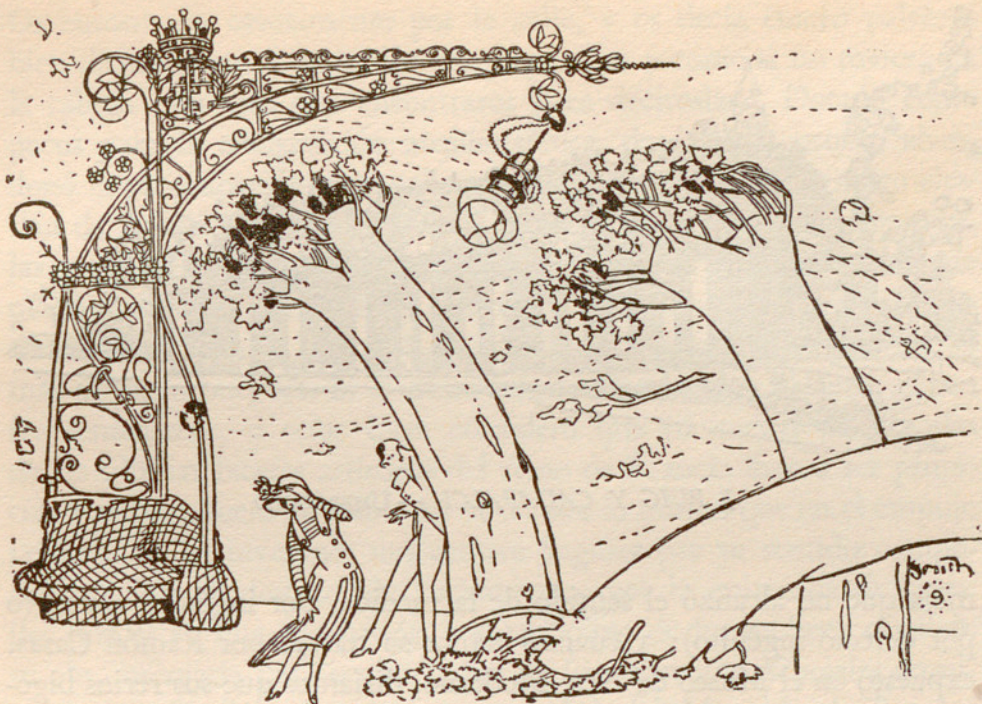
Notable edificio público, proyectado y dirigido por Doménech: el Gran Hotel de Palma de Mallorca.

Cuatro casas en Reus, otra en Olot, etc.

Conjuntos del Manicomio de Reus y del Hospital de San Pablo en Barcelona. Todo su talento en distribuir las plantas y en dar soluciones mecánicas compatibles con la economía lo pone a contribución en tales edificios. En el segundo de ellos, su hijo mayor, Pedro Doménech y Roura — de estructurada energía en sus creaciones —, le ayuda activísimamente. El amor al ornato y a la policromía revélase a menudo en el Hospital de San Pablo: los enfermos, en él, podrán gustar del color; lejos de la blancura general de las clínicas.

El exceso de ornato — o tal vez la mala interpretación de los proyectos de Doménech por los decoradores — perjudicará en el Palacio de la Música el prestigio de la obra. El uso del ladrillo en las fachadas impide que el conjunto alcance monumental dignidad. Ni los apliques de cerámica ni el grupo escultórico de Blay, que figura en el ángulo, desvirtúan aquella sensación.

Siguen en edad a Vilaseca y Doménech: Gaudí (de quien nos ocuparemos en el capítulo próximo) y Claudio Oliveras, colaborador, como se ha dicho, de Juan Martorell en la iglesia de los PP. Jesuitas



EL BUFARUT DE L'ALTRE DIA

—Carat, ves si per comptes de tirar tants arbres a terra no podries tombar algun d'aquests fanals!...

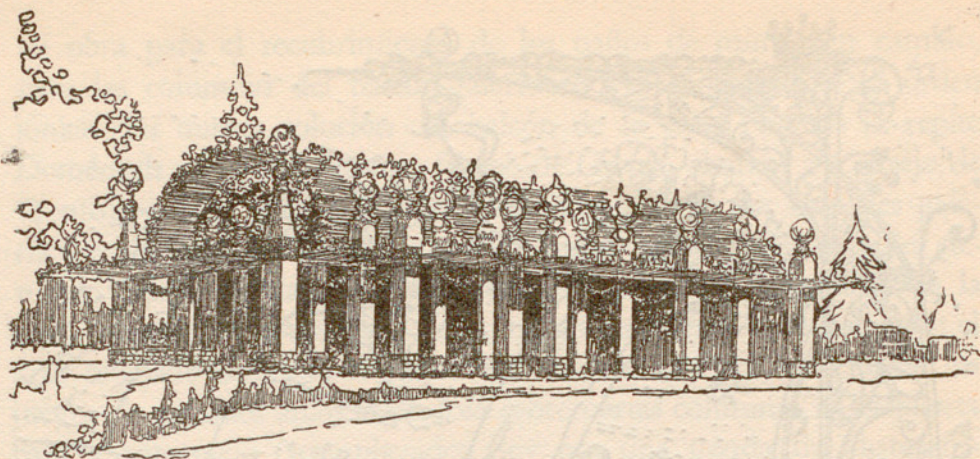
El vent: —¡Nooo... puuuuc!...

SMITH — LOS FAROLES DE FALQUÉS

de la calle de Caspe, y autor del primer núcleo constructivo de la Casa de Maternidad. El mudejarismo fué sin duda del agrado de Camilo Oliveras, en cuanto al uso del ladrillo visto. Oliveras tiene de común con Gaudí las formas parabólicas de ventanas, desarmonizando en el primero con cercanas columnas chatas y de rameado capitel (como las hay, bien que en disposición muy acertada allí, en los Jesuítas). Consideramos como obra de Camilo Oliveras el pabellón rectoral del proyectado nuevo templo de Santa Ana — construcción de cierto nervio — en la corta Avenida de Rivadeneyra, en Barcelona.

A continuación: Falqués y Sagnier. Pedro Falqués nació en 1857; Enrique Sagnier, en 1858.

En obras particulares y en obras públicas — como arquitecto del Municipio de Barcelona —, Falqués fué blanco de las risas del hombre de la calle y quizá del arquitecto y el decorador meticulosos. Se

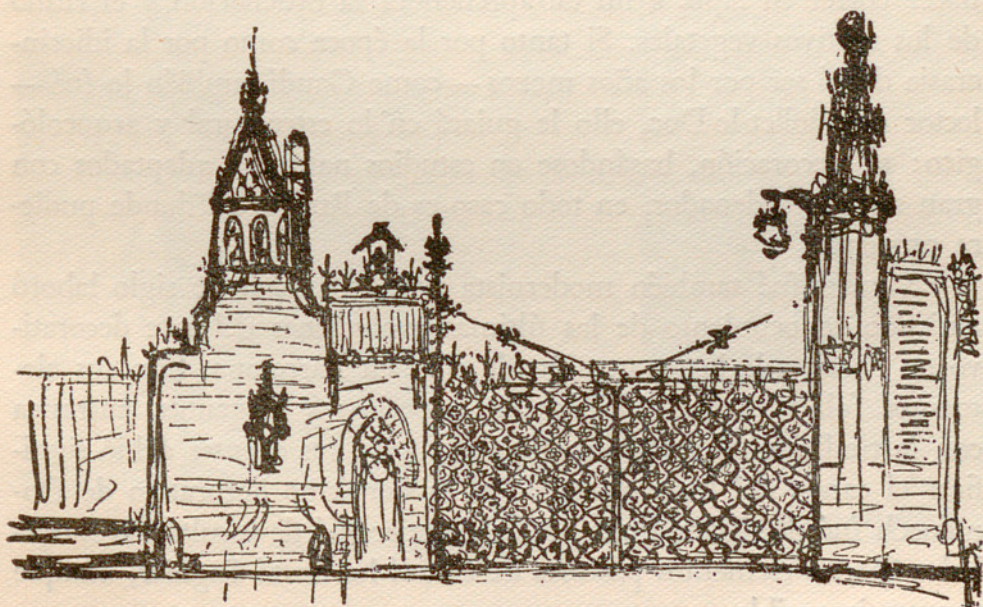


J. PUIG Y CADAFAALCH — UMBRÁCULO

meja que no alcanzó el sentido de la medida, por ingénita virtud (o por defecto ingénito); y cuando vemos su retrato por Ramón Casas, expuesto en el Museo de Arte Moderno, diríamos que sus recios bigotes están en cabal armonía con la hojarasca pétrea del monumento a Pitarra o de la casa hercúlea que construyó en el trozo final del Paseo de Gracia; subiendo, a mano izquierda. No fué discreto quizá; tuvo indómita fuerza, y el criticón más envalentonado contra las obras de Falqués dudamos que — en caso de ser de verdad agudo — siguiera con sus trece después de atento examen de los fastuosos techos — dirigidos por el befado arquitecto — que ostenta la planta noble del edificio del Parque de la Ciudadela donde actualmente está instalado el Museo de Arte Moderno.

Enrique Sagnier, Marqués de Sagnier por título pontificio, fué el arquitecto mimado de nuestra aristocracia, por mediación de la cual construyó sin tregua en Barcelona, y también, además, en el norte de España, en Valencia, en Madrid y en Ultramar. La lista de las construcciones que desde la fecha de su título (1882) proyectó y dirigió sería interminable. Puede decirse que fué el Marqués de Sagnier el hombre de orden de sonrisa más amable que tuvo por aquella su época nuestra urbe. Ha escrito Pedro Benavent, que lo conoció mucho más que nosotros: «Su sonrisa habitual era el símbolo de su grandeza y él seguía su camino sin abandonarlo jamás». Y también: «Aparentaba no hacer nada y no obstante trabajaba denodadamente.

Os encontraba casualmente por la calle, y os decía cuatro palabras bien dichas como si ya las llevara preparadas y como si no tuviera en la cabeza otra cosa que encontraros para decíros las». Dotado como pocos para la composición arquitectónica, desde muy pronto abandonó la preocupación personalista — manifiesta en un magnífico chaflán de Ausias March y Gerona —, abandonó los sobrios ornamentos, las monumentales cartelas, las descomunales aberturas, el modelo de magno edificio señoreando el ensanche ciudadano, por la obra de un sentido mucho más anónimo, o adrede influíble de un arte mucho más al gusto burgués. Si él quiso servir a las normas del arte gótico frecuentemente, si otras veces consideró que las curvas perfumadas de las últimas facetas artísticas del reino de Francia iban a ser propicias a guiarle, fuera en uno o en otro caso, lo mismo que en el empuje personal de su juventud, nos cautiva Sagnier por su sentido compositivo, por su destreza de lanzamiento, por la guirnalda de capullos que es su fina exornación y en ninguno de los mejores casos de su obra necesaria para ocultar fallas de los conceptos esenciales arquitectónicos. Si el sentimiento constructivo del Marqués de Sagnier representa, en el arte civil, lo más selecto del gusto provinciano barcelonés de la época de la Regencia (él fué el artista que con mayor nobleza nos lo expresaba; fase que en la pintura va de Francisco Mas-

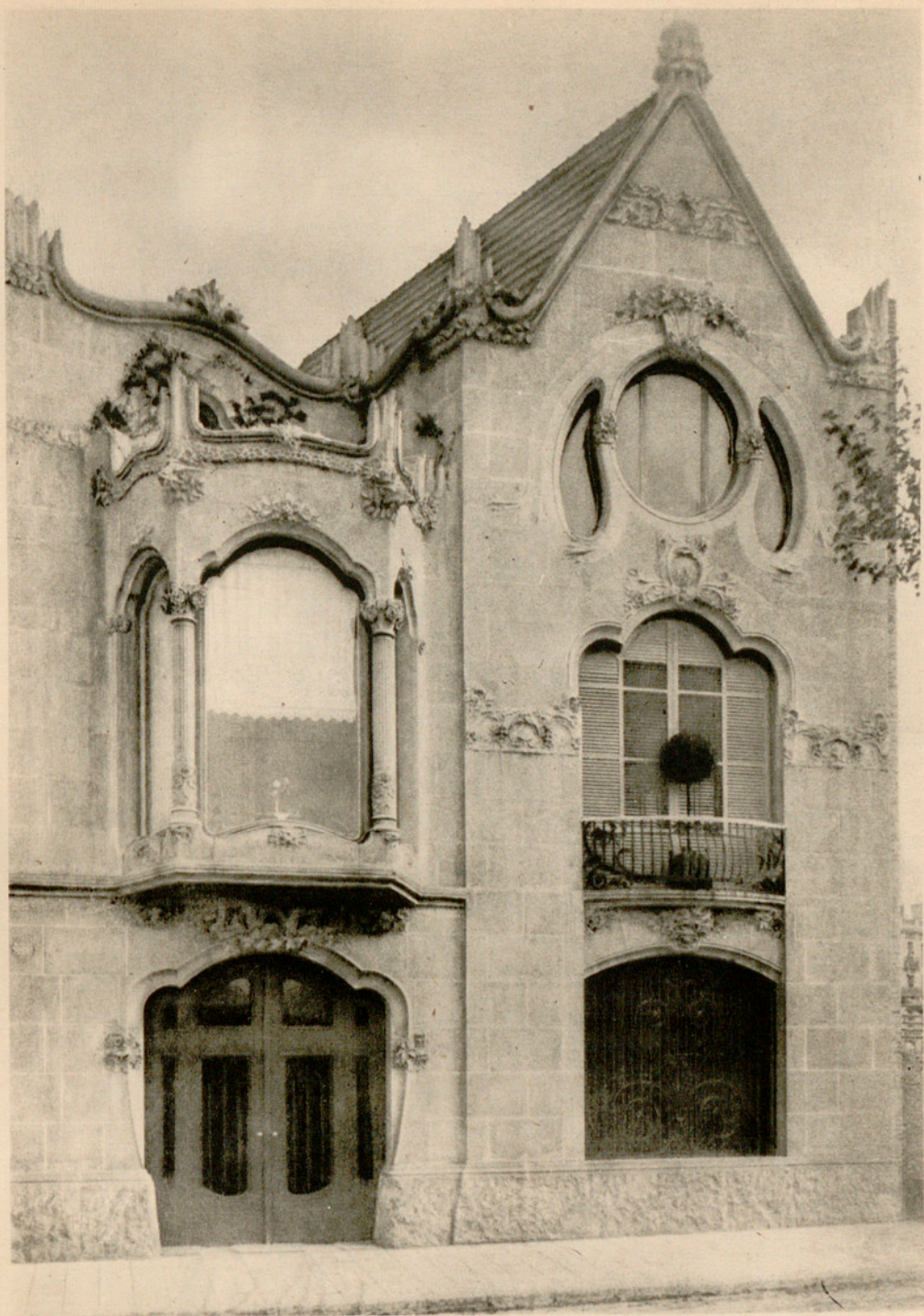


J. PUIG Y CADAFALECH — CROQUIS

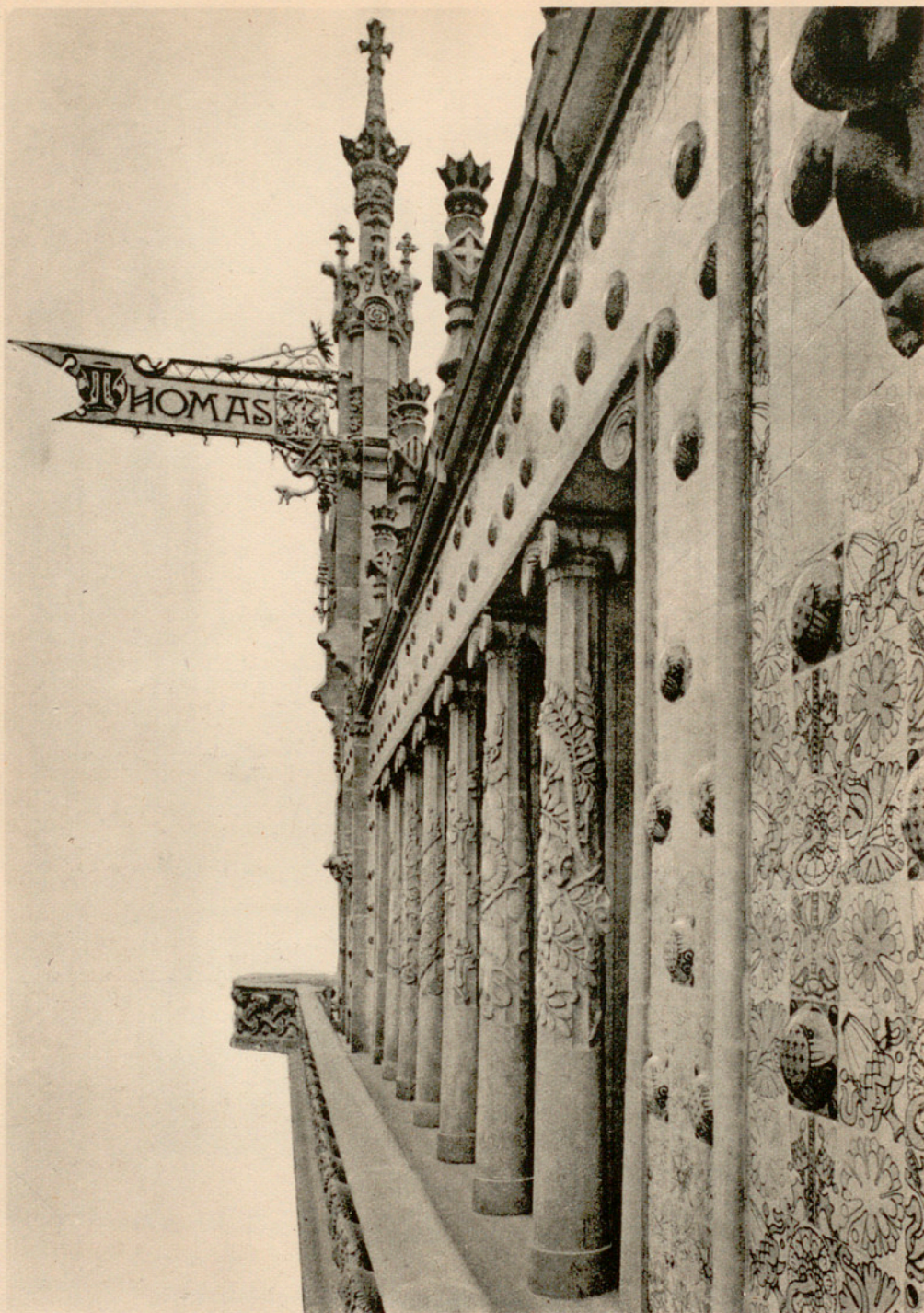
riera a Félix Mestres); si él todavía lo hizo perdurar dignamente en el reinado de Alfonso XIII, no siempre la arquitectura religiosa de Sagnier alcanzó la plenitud que como a tal litúrgicamente se le pide. Semeja, diríamos, que la inspiración del arquitecto, mecida entre sedas y encajes pululantes en las casas de él creadas, no pudiese presentar el pecho en toda su anchura en la Casa de Dios. El talento arquitectónico de Sagnier casi nunca puede ocultarse; de igual modo va imponiéndose como en las obras de arte profano, pero el sentido de totalidad que espiritualmente precisa exigir al templo es a veces suplido por una enclenque dulzura. Son sutilezas éstas que no disminuyen nuestra admiración por el Marqués de Sagnier, suficientemente apto como fué para decirnos, ejerciendo la carrera, que en su tiempo en Barcelona todavía hubo caballeros que sabían calzarse los guantes y saludar a las damas.

De los cuatro o cinco arquitectos de que acabamos de tratar, Doménech y Sagnier son los dos que pueden ser considerados hasta cierto punto como modernistas. Doménech debió estar informadísimo de las más modernas soluciones a adoptar en los problemas técnicos de los edificios que para diversos objetos realizó, y si en cuanto a decoración cautiváronle sumamente las soluciones mudéjares y la alfarería decorada hispano-árabe, muy diestro en el dibujo, gustó de hacer correr su lápiz a fin de aprehender la ordenación y el ritmo de los motivos vegetales. Si tanto por la época como por la idiosincrasia debió ser por los años mozos — como Gaudí también lo fué — lector de Viollet-le-Duc, ello le guiará en lo estructural y arqueológico; su decoración, basándose en estudios naturales adaptados con gran sentido ordenador, en todo caso es de Ruskin de donde pudiera provenir.

Sagnier fué también modernista cuando a fines de siglo laboró teniendo conocimiento de las últimas evoluciones del arte decorativo en París y de la repercusión de ellas en Barcelona. Con sus elementos foliáceos, melindrosamente indecisos y elegantes, entronca con la tradición francesa, que para él y para sus clientes debió significar el canon del buen gusto. Si el modernismo decorativo de Doménech fué de silueta linear, el de Sagnier fué de escultórico modelado. Ciertos elementos pastosos de Gaudí los imitó Sagnier, aunque parezca imposible.



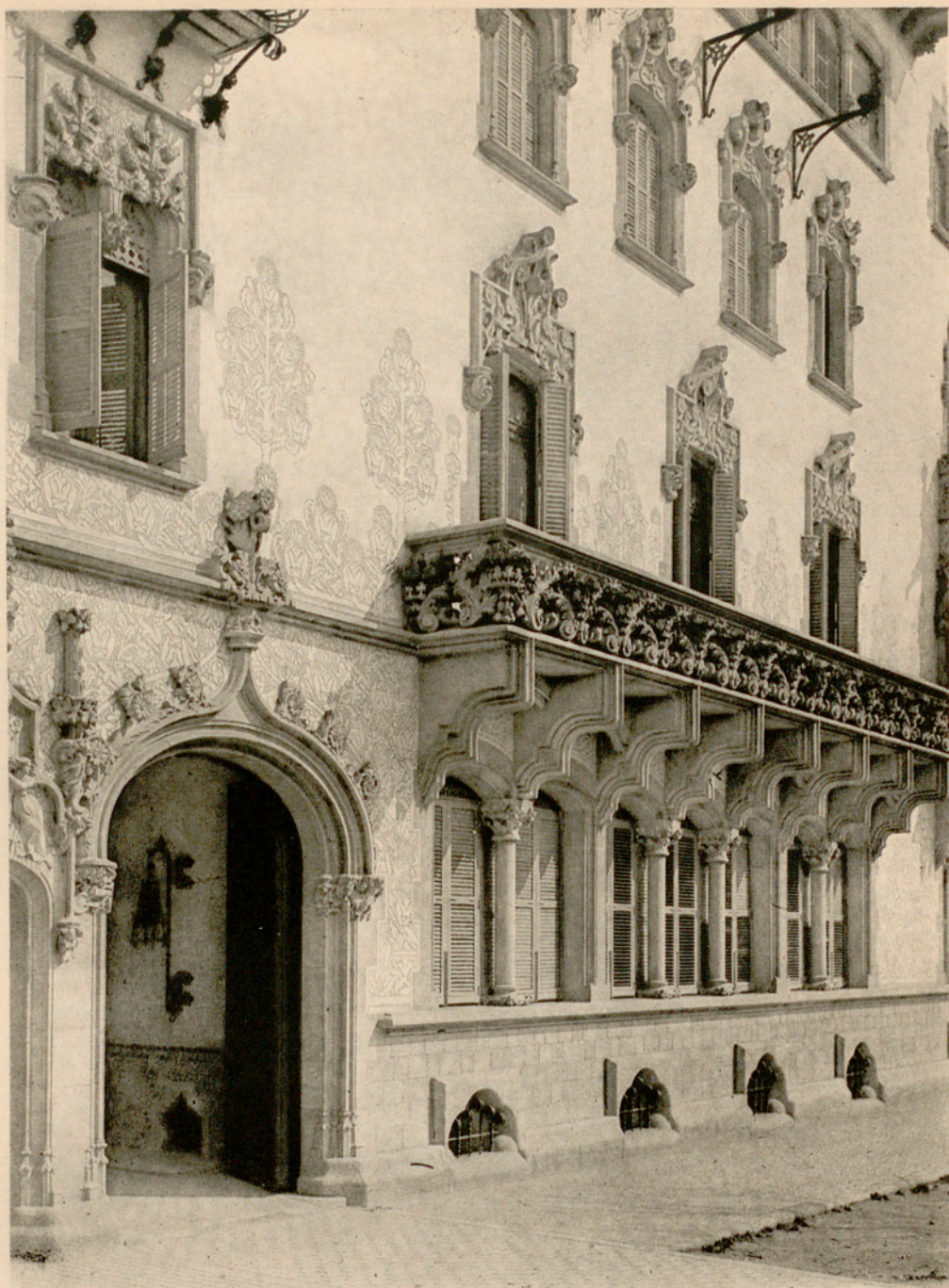
ENRIQUE SAGNIER — CASA SITJAR



LUIS DOMENECH Y MONTANER — FACHADA DE LA CASA THOMAS



LUIS DOMÈNECH Y MONTANER — ESCALERA DE LA CASA THOMAS



JOSÉ PUIG Y CADAFAALCH — FACHADA DE LA CASA MACAYA

Mas, en realidad, no entramos plenamente, ni con Doménech ni mucho menos con Sagnier, en el modernismo arquitectónico-decorativo: el movimiento que tuvo su arranque en Munich y la Secesión muniquesa con Stuck y el estilo «Jugend»; que tuvo su arranque en Viena y la Secesión vienesa con el predecesor famoso Odón Wagner, con el discípulo de éste José Olbrich, con el imaginativo preciosista Gustavo Klimt.

Si pictóricamente el ejemplo de un Boecklin sólo sirviera en Cataluña a José María Xiró para su interpretación de Nietzsche y de Verdaguer, en arquitectura la obra de Odón Wagner y la de José Olbrich se divulgaron por los esfuerzos de un solo teórico, el arquitecto Jerónimo Martorell, en conferencias y en artículos. Pero antes de ello, difusamente y en diversas promociones, algo de los inicios renovadores germánicos pudo influir en algunos notables arquitectos graduados en la Escuela (con posterioridad a Sagnier) en el último cuarto del siglo XIX, al propio tiempo que el arqueologismo persistiera y el popularismo que del mismo deriva con aquellos intentos mezclábase extrañamente.

José Font y Gumá, Antonio-María Gallissá, Francisco Rogent y Pedrosa (hijo del antes aludido Elías Rogent y Amat), Fernando Romeu, José Puig y Cadafalch, y Alejandro Soler y March figuran entre los tales arquitectos notables.

José Font y Gumá, coleccionista de azulejos (sobre lo cual escribió el libro «Rajoles valencianes i catalanes»), y que después entregó su bello acopio al Museo de Barcelona a cambio que la Diputación sufragara las obras de reconstrucción del Castillo de la Geltrú, en Villanueva), figura dentro la arquitectura de su época al frente del movimiento arquitectónico popularista.

Antes de la obra de Font, el arqueologismo arquitectónico fijaba su atención en los monumentos religiosos y en los grandes monumentos civiles (castillos y palacios); las características de la *masia* que no fueran de sabor propiamente literario, las de la casa marinera que tuviera su mayor encanto en su sencillez, no eran corrientemente valoradas por los excursionistas. José Font las valoró, las adoptó en la paralelepípeda simple mole constructiva que habitara junto a la playa de Villanueva, en los Esbarjos Obrers, de la misma población, y en el bello Hospital de Sitges. En varias de sus

obras barcelonesas —la casa del Horno de San Jaime, en el Paseo de Gracia, las de adaptación que se hicieron en la sede del Ateneo Barcelonés, la casa de la calle de Balmes, número 127—, Font se nos muestra en varios detalles amigo de soluciones más o menos modernistas.

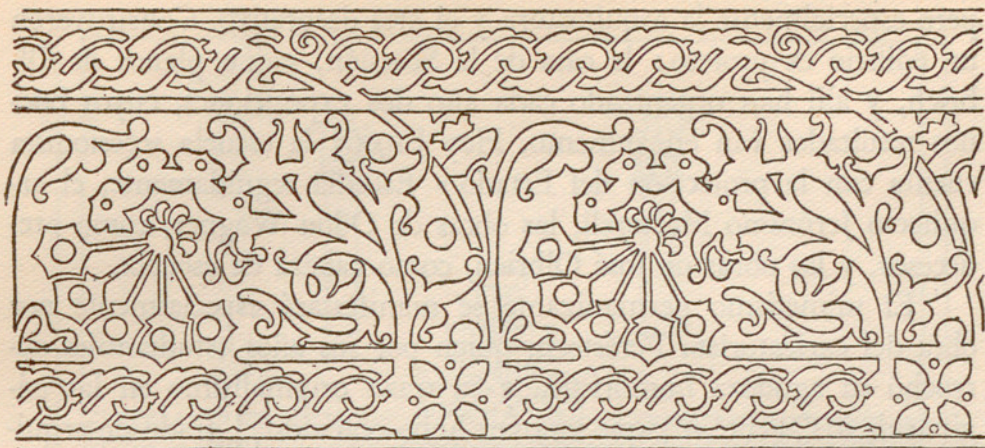
Con Antonio-María Gallissá, Font colaboró a menudo; en la iglesia parroquial de Cervelló, particularmente, ambos trabajaron largo tiempo; y al morir Gallissá, en 1903, José Font encargóse de acabarla.

Gallissá gustó de decorativismos, sean éstos arqueológicos o modernistas simplemente. La arquitectura de ladrillo mudejarizante la presenta este otro catalán —y presidente incluso durante cierto tiempo de la «Unió Catalanista» (cargo que también a su turno, como dijimos, ostentó Doménech)— como adaptable a su propia producción. Gallissá y Font utilizaron como ayudante el escolar José-María Jujol, arquitecto desde 1906 y del cual hablaremos en el próximo capítulo como del más auténtico discípulo de Gaudí. Los rasgos del arte de Jujol divísanse en determinados elementos ornamentales de ciertas obras que Font y Gallissá realizaron.

Francisco Rogent y Pedrosa murió joven: en 1898, a sus treinta años. Pudiéramos decir de él que fué el «arquitecto oficial» del modernismo, pues dirigió el decorado del Teatro Lírico para el manido baile de trajes de 1889, y también la adaptación, para constituir el Cau Ferrat, de las dos casas que en Sitges adquiriera Santiago Rusiñol, como en su lugar quedó relatado.

Fernando Romeu, especializado en problemas de urbanismo, laureado en concursos internacionales, presenta en los escasos edificios que en Barcelona construyera cierta original fusión de algo acaso aprendido en el secesionismo vienés y bien digeridos rasgos de decorativo arqueologismo.

José Puig y Cadafalch se ha distinguido por sus importantes actuaciones de orden político y de orden científicamente arqueológico; pero ello no hace al caso. Lo que aquí importa anotar es su laboriosidad intensa como arquitecto en los primeros años del ejercicio profesional. Sin originalidad muy manifiesta tienen sin embargo una personal impronta sus bien compuestas construcciones, graciosamente exornadas dentro un goticismo flamenquizante; de otra parte las



J. PUIG Y CADAVALCH — ORLA

tiene (en especial algunos de sus *chalets*) que semejan estar influidos por los del propio Olbrich, o de los secuaces más preclaros de este secesionista.

Alejandro Soler y March preséntase sin paliativos como amigo del secesionismo, y de lo que del mismo derivara, en la casa que construyó en la barcelonesa Rambla de Cataluña, número 19.

Éste es el momento en que los libros y las revistas de moderna arquitectura germánica llegados a nuestra ciudad llaman poderosamente la atención de algunos estudiantes de arquitectura y de algunos jóvenes arquitectos. La Secesión, Wagner, Olbrich: he ahí la incitante novedad extranjera, para ellos. Jerónimo Martorell, con título académico flamante, desde «Catalunya» y acaso desde el «Centre Excursionista», erígese en teórico. Trae a colación, en largo y documentado artículo de dicha revista y a modo de precedentes, los movimientos artísticos que Viollet-le-Duc y Ruskin, paralelamente, determinaron; concéntrase después en el análisis de la arquitectura nueva de Viena: «¿Cómo ha nacido la escuela vienesa? ¿Cuál es su historia?», se pregunta. Y, en breves líneas, refiere: «Hace pocos años fundóse en Viena una asociación de artistas: la Secesión; la agrupación de los disidentes, de los separados de la mayoría. Fué su principal objeto cultivar el arte con la condición de no basarse en estilos, de huir de ellos en absoluto, de crear en todo caso, si así puede decirse, un estilo nuevo. Los secesionistas quisieron renovarlo todo,

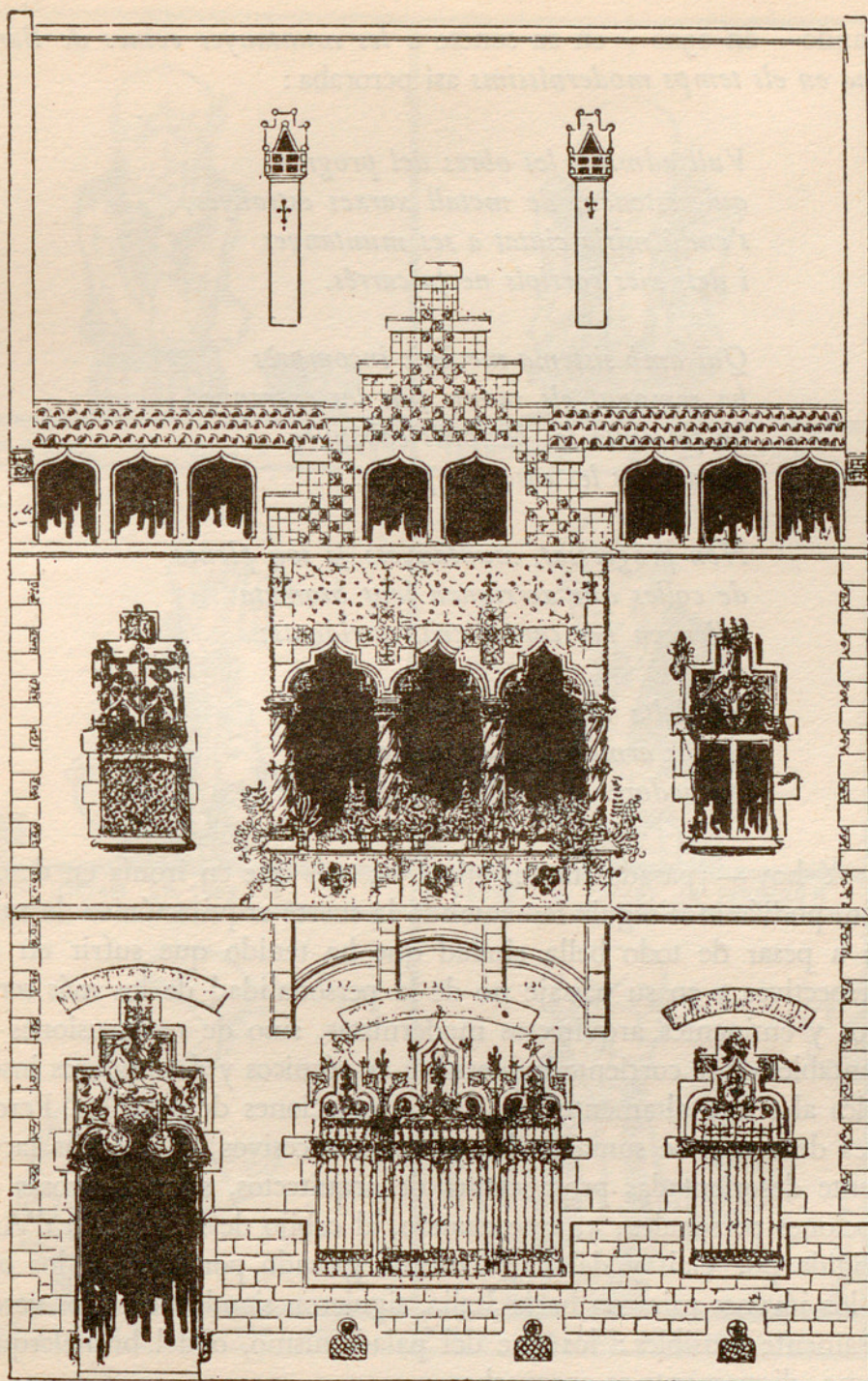
pero especialmente la arquitectura y el arte decorativo. Construyeron un edificio ex profeso: la casa de la Secesión, según planos de Olbrich, y allí han organizado cada año dos exposiciones, cuyos buenos resultados van en aumento. Hoy [1906] la escuela secesionista cuenta con la protección del Estado.» Estudia seguidamente, el arquitecto Jerónimo Martorell, las obras de Odón Wagner, como predecesor, y las obras de José Olbrich, como cabeza de escuela.

El mimetismo germanizante se manifestará especialmente por obra del caricaturista Feréstech, quien por sus años estudiantiles desarrolló su agudeza humorística y su trazo originalísimo en las páginas de «¡Cu-cut!», y que una vez hubo obtenido el grado de arquitecto dejóse de caricaturas, pasó a ser don Eduardo Ferrés y se multiplicó en sus actividades constructivas; la Casa Damians (hoy El Siglo, en la calle de Pelayo), la casa Ferrer-Vidal en los jardincillos terminantes del Paseo de Gracia, varias casas de la Avenida José Antonio, dan prueba de su nervio compositivo — aunque moviéndose dentro un orden reflejo — y de su talento técnico puesto al servicio de la empresa Miró y Trepas, que tales edificios alzara.

Una promoción arquitectónica casi póstuma en relación con el movimiento investigado en el presente volumen, la de 1906, cuenta con tres nombres de enjundia: José-María Jujol, José-María Pericas, Rafael Masó y Valentí. Nada hay en la obra de Jujol que la enlace con la de Olbrich; para formarse no le precisó el embozamiento a la vista de cuanto realizábase en Viena.

Pericas y Masó comienzan en el gaudinismo, y en más o en menos se entregan después a la Secesión vienesa, y a todas las secesiones germánicas, en sus obras decorativas y arquitectónicas. A decir verdad, tales influencias, lo mismo en uno que en otro, son tan obstinadas, tan consecuentes, hasta tal punto encarnadas en lo que cada uno de ambos puede tener de propio que, por las muchas cualidades particularmente intelectivas, merecen nuestro respeto. Casos los de uno y otro de testarudez dignísima, se enfrentan con la versatilidad general de los constructores catalanes que — en un revuelo de popularismos, de secesionismos, de arqueologismos y de sandeces — han destrozado el encanto de nuestra urbe y de los paisajes que la envuelven.

Razón tuvo el humorista Vicente de Balanzó, amigo de Carner,



J. PUIG Y CADAFALCH — FACHADA

cuando — en 1906 — en su soneto *a les muntanyes veïnes de Barcelona en els temps moderníssims* así peroraba :

*Vull admirar les obres del progrés,
qui, estenent de metall xarxes estranyes,
s'endú mitja ciutat a ses muntanyes
i dels xics corriols ne fa carrés.*

*Qui amb sistema mecànic incomprens
ha remogut els monts fins les entranyes,
ha fet enllà les pastorils cabanyes,
ciutadanes les cases de pagès.*

*Heu progressat, muntanyes: ja sou plenes
de colles que xerriquen fent brometa
i llencen per cantar crits estridents;*

*sols falta que us visitin les carenes
pianos armoniosos de maneta
i venedores de bunyols calents!*

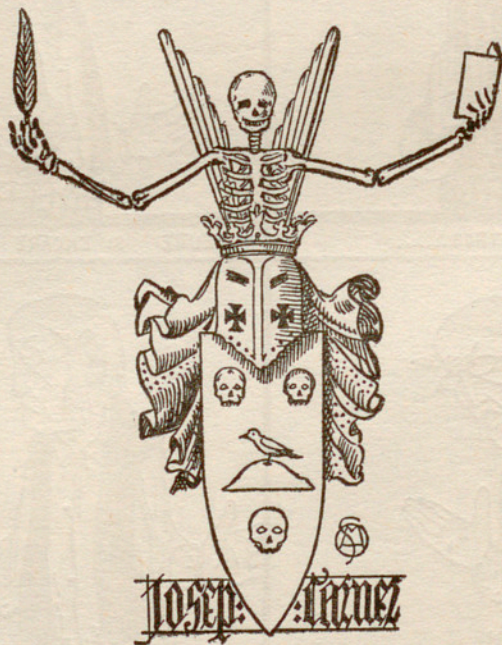
Y hoy — ¡pasados tantos años! —, más que en ironía en desolación, pudiéramos seguir lamentando la suerte arquitectónica de nuestra a pesar de todo bella ciudad que ha tenido que sufrir en sus perspectivas y en su paisaje no de la personalidad de los más sensitivos y eminentes arquitectos modernistas, sino de repercusiones lamentables de la corriente modernista en técnicos y decoradores insensibles al ritmo altamente vital de las creaciones de aquéllos. Pero a tales desmanes se sumaron los vaivenes sucesivos en nuestras largamente desorientadas promociones de arquitectos, salvo honrosas excepciones personales; ya que cuando, al cobijo de la «Escola d'Art» dirigida por Galí y del paladianismo glosado por Xenius, los ojos de los jóvenes miraron hacia Italia, siguieron siendo pocos los verdaderamente sensibles: los que del paladianismo, o del brunesquianismo, dignamente se aprovecharon.

Descansa tal posición en una suerte de nuevo arqueologismo, hasta cierto punto comparable con los arqueologismos de los prerrafaelis-



EDUARDO FERRÉS (FERÉSTECH) — HISTORIETA

tas o de los nazarenos; y es preciso que la personalidad artística de un arquitecto sea muy intensa para que logre salvarse de por entre lo mimético. Si algo a modo de escuela, trabada y firme, cabe admirar en la producción arquitectónica catalana de época posterior al modernismo será — mucho tiempo después — en los inmuebles alzados por el GATCPAC, a veces anónimos, otras veces como correspondiendo a un determinado componente del grupo; y fueron ellos, estos arquitectos del GATCPAC, quienes — pese a la sobriedad de cuanto alzaron — supieron ver y propagar en su revista agresiva la trascendencia de las creaciones de Gaudí, el arquitecto insólito de quien vamos a tratar seguidamente.



CAPÍTULO XVIII

GAUDÍ

Más que establecer contactos de Gaudí con algunos de los arquitectos evocados en el capítulo anterior, es pertinente decir de él que se formó en igual época que aquéllos y que las tendencias y los gustos dominantes en sus años escolares dejan impronta en sus juveniles construcciones.

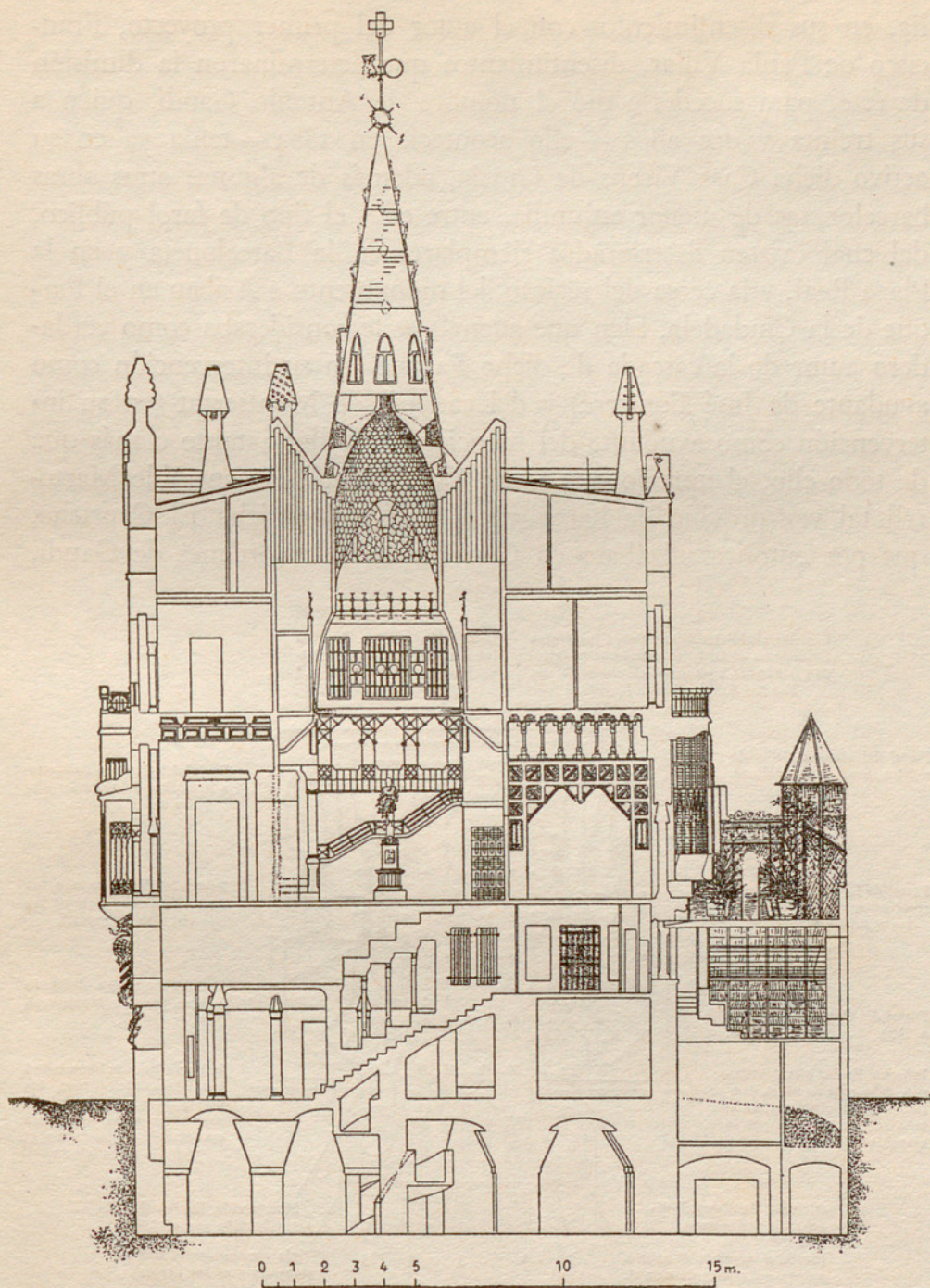
Indisciplinado alumno de la Escuela, su imaginación desbocábase, en clase, hacia insólitas soluciones que no podían demorarse hasta los años en que poseyera, ya, el título profesional. Si la lección le interesaba, seguía la devotamente, concentrábase en sus derivaciones y llegaba, dentro el tema, a más varias y más complejas consecuencias que aquellas que hubo expuesto el profesor. Prestóle uno de sus compañeros el «Dictionnaire raisonné de l'Architecture», de Viollet-leDuc (vademécum de los arquitectos de por tales tiempos, y ¡ojalá hubiese continuado siéndolo!), y los tomos que al serle prestados estaban protegidos de cuidada encuadernación, Gaudí los devolvía maltrechos, bien que avalorándolos con dibujos del prestatario en los márgenes. Precisábale conocer bien el gótico para emprender su desprestigio de palabra y de acción.

Gaudí, pues, fué también historicista hasta cierto punto en sus mocedades; tal cosa debió ser precisa para figurar en el catalanismo basándose en la Historia: a sus dieciséis años, con Toda y con quien hubo de ser tiempo después catedrático de Patología de la Universidad Central, José Ribera, dibujó un proyecto de restauración de Poblet; al terminar la carrera croquizó la cabalgata alegórica que en

recuerdo de Vicente García pensóse celebrar en Vallfogona de Riucorp; y dícese si a veces concurría a las peñas cafeteriles con Doménech y con Ángel Guimerá, aunque, al parecer, con este último no congenió.

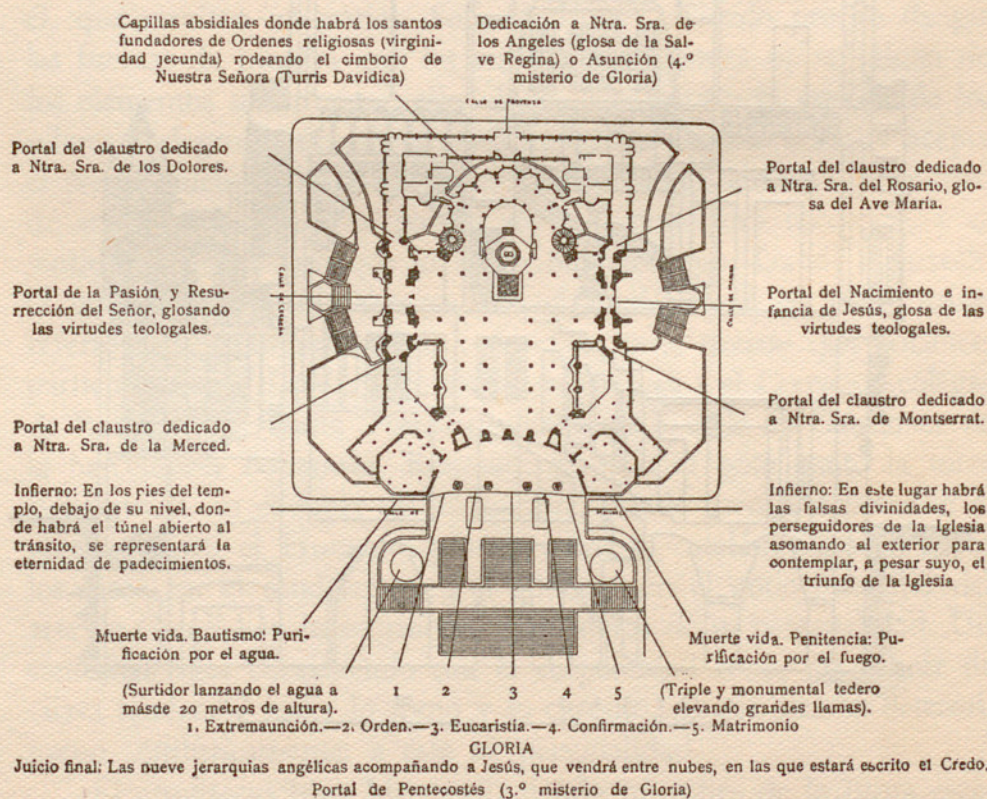
La moda del mudejarismo llegó a interesar a Gaudí, y no nos extraña que él, como Vilaseca, Doménech y Oliveras, realizara «en mudéjar», hasta cierto punto, algunas de sus obras: El Capricho de Comillas, la Casa Vicens de Gracia, los pabellones de la entrada a la finca Güell en la Avenida de Pedralbes. Si por un lado quiso sacar todas las posibles consecuencias del mudejarismo, de otra parte quiso exprimir el jugo del diccionario de Viollet-le-Duc, que hubo destrozado a su compañero Emilio Cabanyes. Trabaja «en gótico» también y después dirá mil pestes del arte ojival. Según el valeroso innovador, la estructura de las catedrales no resuelve en forma definitiva el problema del empuje de las bóvedas y de los arcos mediante los arbotantes y los contrafuertes: «las muletas», según él, que resultan necesarias. Solía decirnos: «Siendo preciso dirigir las fuerzas de manera que las curvas de presiones no se salgan de los elementos sustentantes, ello obliga a aumentar la sección de los pilares y el grueso de muros en perjuicio del espacio si no se acepta el procedimiento gótico. La arquitectura del Renacimiento no estuvo de acuerdo con la parte postiza de la arquitectura medieval, y el sentido moderno tampoco lo está.» Sin embargo, Gaudí desarrolló el gótico como había desarrollado el mudéjar en las obras antes referidas; alió ambos estilos, y de ello puede decirse que nacieron particularmente el palacio episcopal de Astorga y el Convento-colegio de Religiosas de Santa Teresa de Jesús, en la calle de Ganduxer de la barcelonesa Bonanova. Responde al espíritu goticizante la torre Bellesguard, en el lugar de tal nombre, donde tuvo una posesión el gótico Martín el Humano, postrer monarca catalán. Pero en todos los casos, en el mudéjar y en el gótico y en el gótico-mudéjar del arte de Gaudí hay intromisiones reveladoras de su personalidad. Un científico rigor coexistiendo con la corporeidad recia, sin rehuir de cierta tendencia hacia lo romo y lo carnos, diríase que la determinaron, estilísticamente, a esta su personalidad.

El arquitecto Juan Martorell, siendo miembro de la Junta erectora del recién empezado Templo Expiatorio de la Sagrada Fami-

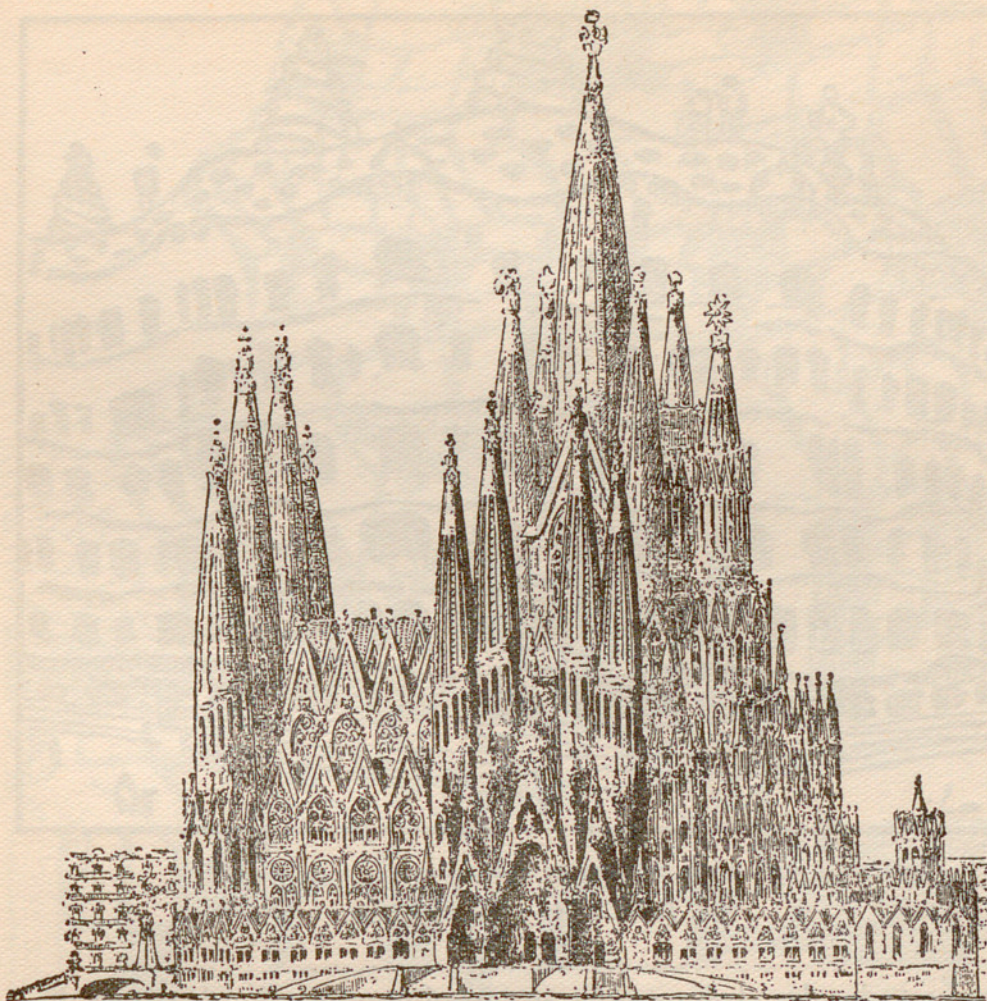


GAUDÍ — SECCIÓN DEL PALACIO GÜELL

lia, en sus disonancias con el autor del primer proyecto, Francisco de Paula Villar, disonancias que determinaron la dimisión de éste, para sucederle dió el nombre de Antonio Gaudí, quien a sus treinta y dos años —ello acontecía en 1884— tenía ya en su activo dicha Casa Vicens de Gracia, además de algunas otras obras barcelonesas de menor enjundia, entre ellas el tipo de farol público, del cual existen deteriorados ejemplares en la Barceloneta y en la Plaza Real, y la cerca del recinto del monumento a Aribau en el Parque de la Ciudadela, bien que además se le consideraba como verdadero autor de la cascada de dicho Parque (en su intervención como ayudante de José Fontseré) y del camaril de Montserrat (en su intervención como ayudante del mencionado Villar); tanto o más que de todo ello, el aprecio que hacia Gaudí sentía el venerable Martorell tal vez provino de haber visto él la casita dicha El Capricho, que por entonces alzabase en Comillas bajo las órdenes de Gaudí,

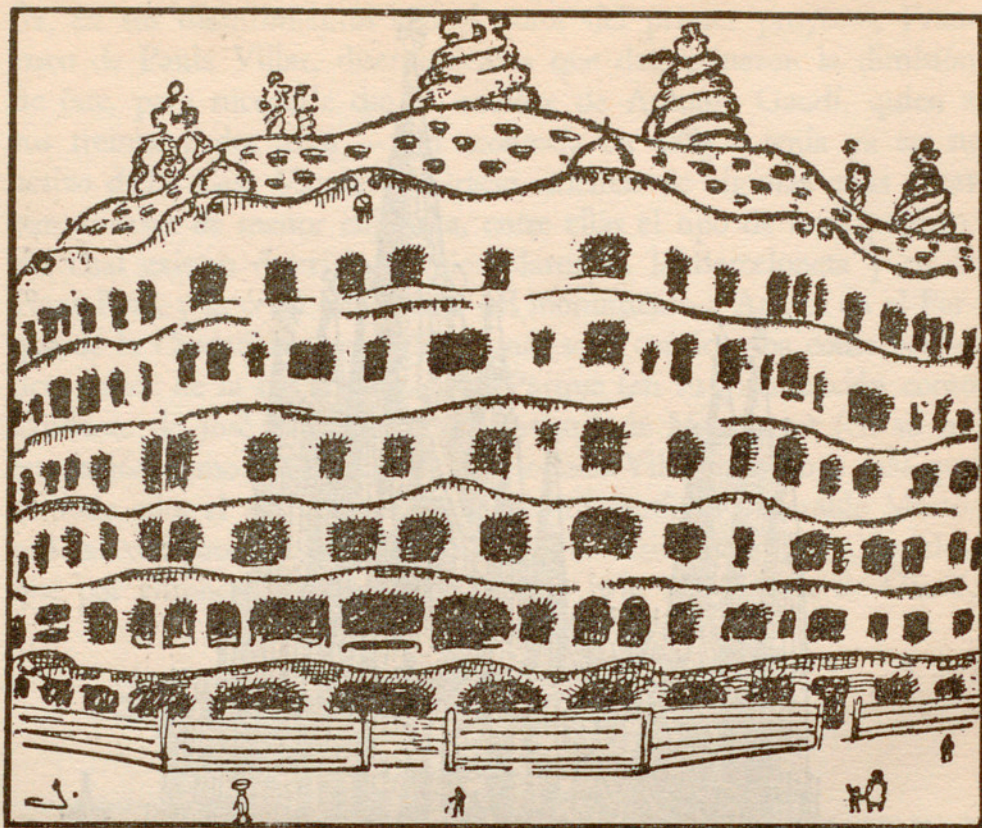


GAUDÍ — PLANTA DE «LA SAGRADA FAMILIA»



GAUDÍ — ESBOZO DEL CONJUNTO DE «LA SAGRADA FAMILIA»

pues es sabida la intervención artística del autor de Las Salesas cerca don Antonio López. La propuesta fué aceptada; no obstante, parece ser que leve zozobra embargara a Martorell: la escasa piedad por tales días de Gaudí, tratándose de la erección de un modélico templo expiatorio. Ciertamente hubiérale dolido al preclaro constructor que el segundo proyecto resultase falto de espíritu; mas a no tardar pudo comprender que el trato de Gaudí con el Rvdo. Ossó, fundador de la Compañía de Santa Teresa de Jesús, y con el obispo de Astorga (reusense como nuestro arquitecto), habían hecho de él un hombre nuevo. Éste trabajará en la Sagrada Familia a la luz de las tres vir-

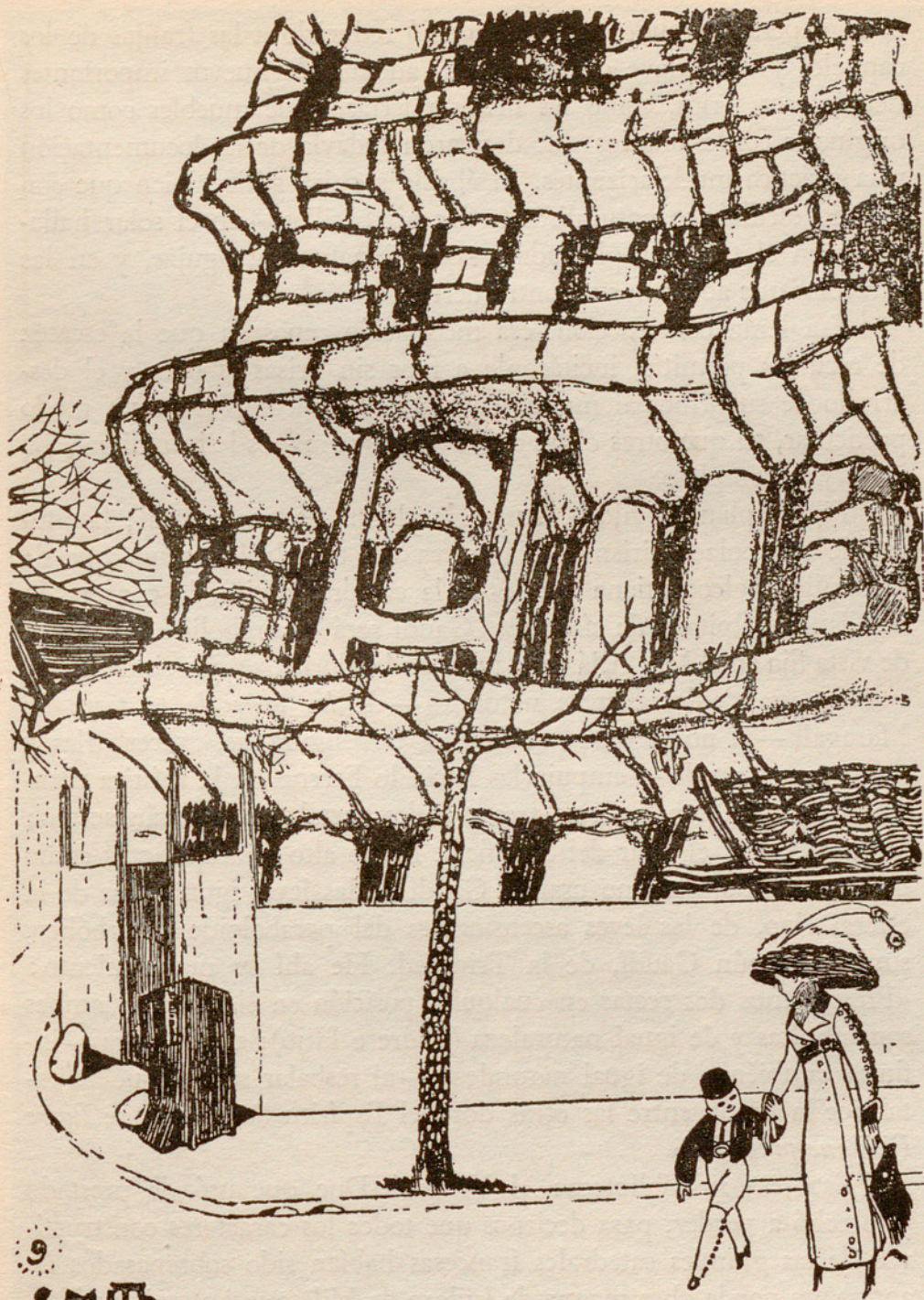


—Papà, papà, jo vull una mona grossa com aquesta.

JUNCEDA — «LA PEDRERA»

tudes teologales, desbrozará de su capital construcción, de día en día, todos los estorbos mecanizantes, goticizantes. Decía a menudo, en su taller: «El gótico es un arte de fórmula; mi propósito es mejorar tal estilo: dar al gótico una vida que no alcanzan sus juegos de compases.» Y añadía: «¡Pero vencer un solo hombre tres siglos constructivos es empresa titánica!...»

Por fortuna mezclábase con sus inquietudes su videncia. Iba a resolver la planta, la elevación y la masa de un templo que resultaría ser síntesis de los tipos pretéritos. De lo que fijara la cripta, ya empezada siguiendo los dibujos de Villar, Gaudí poco tendría que evadirse y ello lo desglosaría hasta cierto punto de la unidad compleja de su ambiciosa creación. Lo empezado terminaría como se terminara, la planta y la altura de la cripta sujetándolo por entero.



9

SMITH

—Mamà: que també hi ha hagut terratrèmols aquí?

SMITH — «LA PEDRERA»

Si algo personal pudo hacer allí debió reducirlo a las franjas de los capiteles y a la clave de la bóveda, además de nuevos importantes detalles accesorios, como las líricas puertas, y de muebles como los originales confesionarios que derivaron todavía de la documentación y la práctica mudejarizantes. El ábside seguirá gótico, bien que con sentido escultórico naturalista en las hierbecillas — en el solar halladas y en el taller amplificadas — que rematan sus agujas, y en las caracolas que adornan sus contrafuertes.

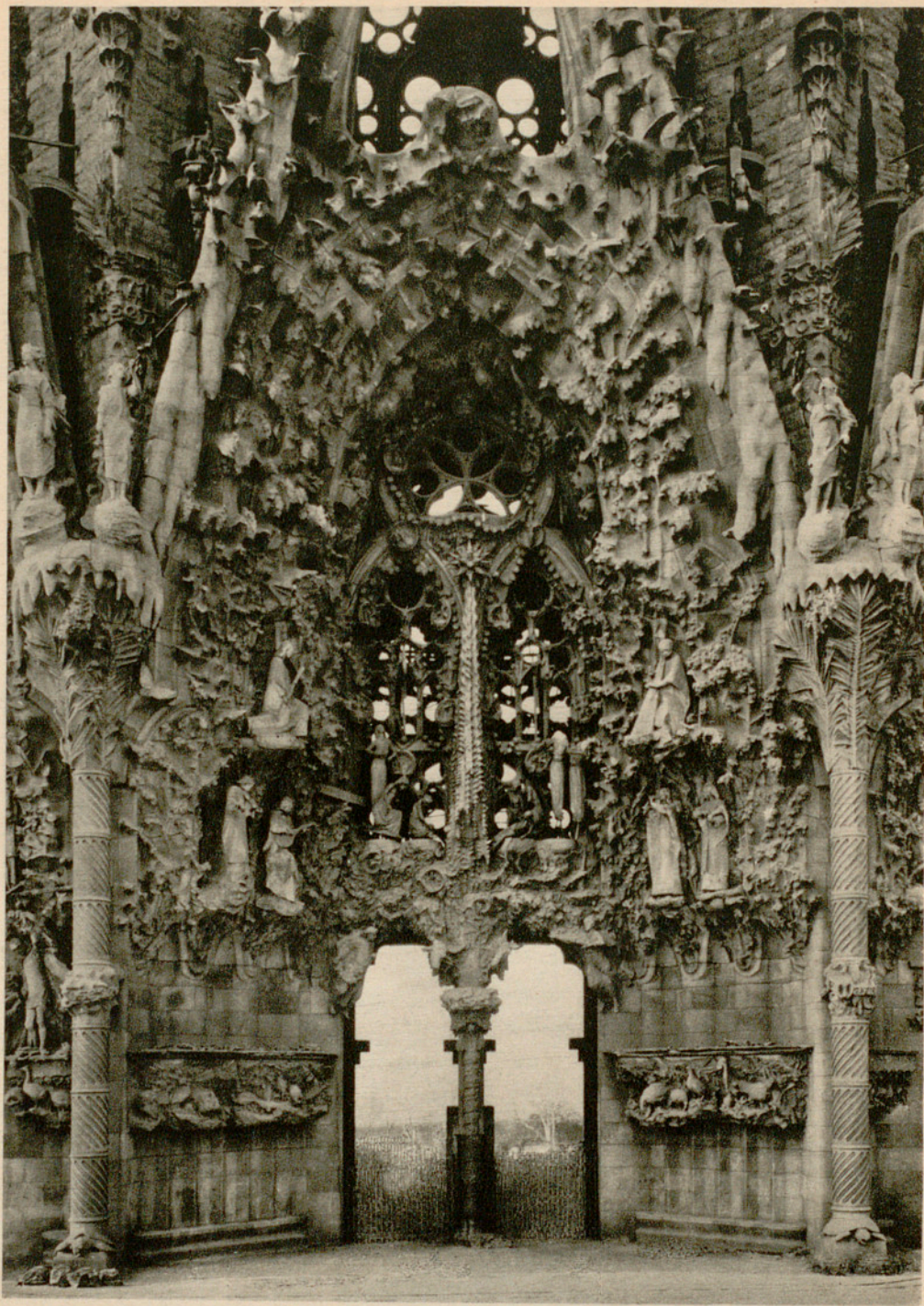
Esa lenta construcción, esa meditación reposada que la escasez de recursos permitía, incitáronle a fijar sin prisas el plan y el desarrollo de su principal monumento. En él concentróse de un modo particular, ya que otras obras que tuvo entre manos le impidieran hacerlo por completo.

Fijó la planta y fijó la altura; la planta, de tipo central; la altura, de enarbolado lirismo. Más cerca del templo bizantino que de la basílica paleocristiana y que de la catedral gótica, la concepción de Gaudí palpará de símbolos. Gaudí será el simbolista auténtico, de vista fija en el Más Allá de la luz y de la gloria, con pío simbolismo, que no usa de las fuerzas naturales — de *les veus de la terra* de Maragall — si no es para purificarlas, transfigurarlas, exacerbarlas y — ya en tal estado — empujarlas hacia lo Eterno. A la mística planta conformada con la Cruz, tres grandes portaladas le darán acceso; en la cabecera, el altar del Sacrificio. En lo alto se amplificará como en Santa Sofía, pero no usando Gaudí de las leyes igualitarias de la esfera, sino, de las leyes ascensionales del paraboloide hiperbólico, símbolo, según Gaudí, de la Trinidad. He ahí su razonamiento: «Presentemos dos rectas en cualquier posición en el espacio: ambas son infinitas y de igual naturaleza (Padre e Hijo); una tercera — infinita también y de igual naturaleza — al resbalar sobre aquéllas establece la unión entre las otras dos: el Espíritu Santo *qui ex Patre Filioque procedit*.»

Esta era su biblioteca: el Viollet-le-Duc que usó de prestado y lo echó a perder, para decirnos que todos los caracteres constructivos de las grandes catedrales francesas habían sido sobrepasados de antemano por la obra magna de Isidoro de Mileto y Antemio de Tralles, y que ésta hubo de serlo por la hipérbola (que enardece y eleva) y por la parábola (de que Jesucristo se valió para aleccionar al pueblo);



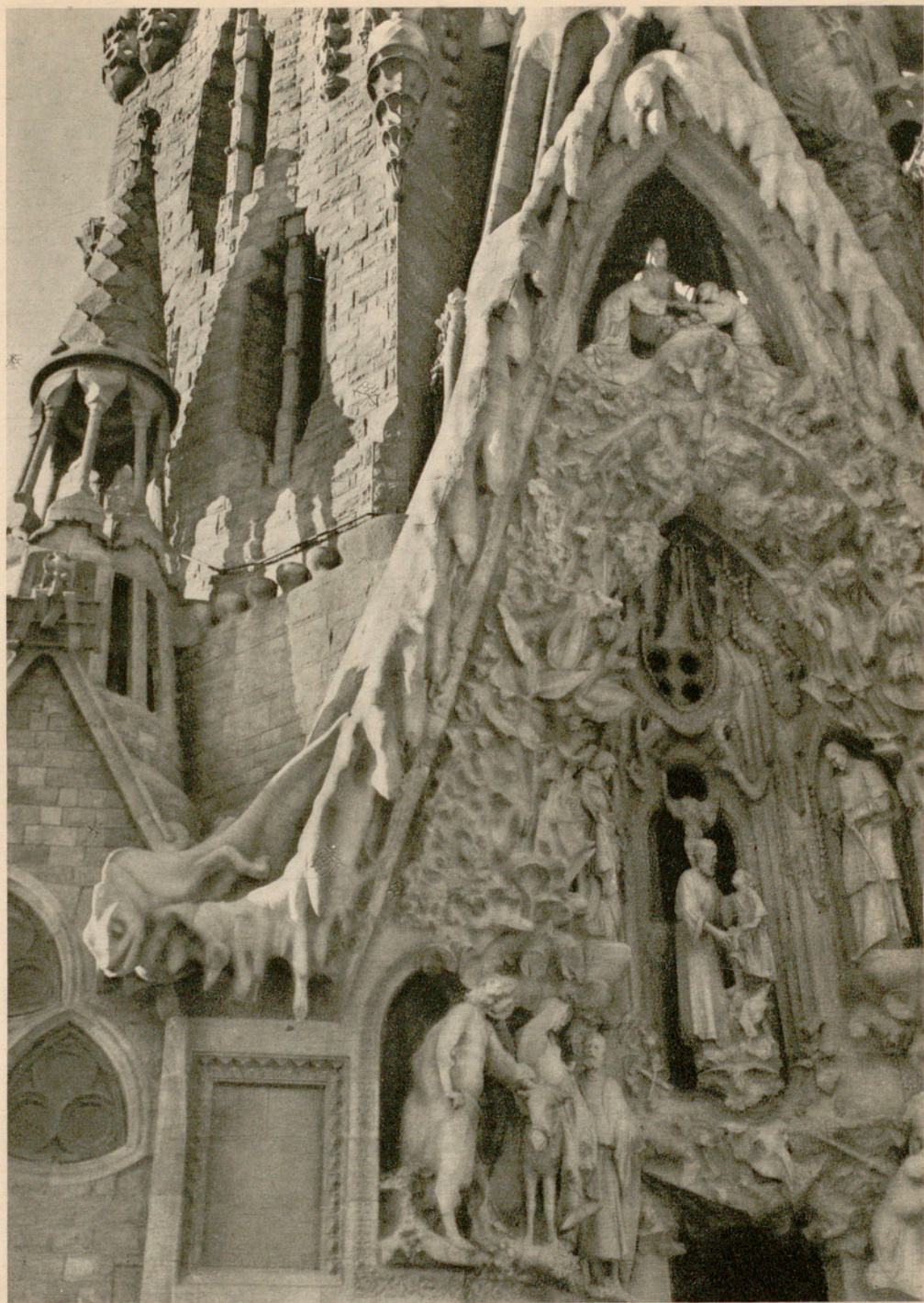
GAUDÍ — SALA DEL PALACIO GÜELL



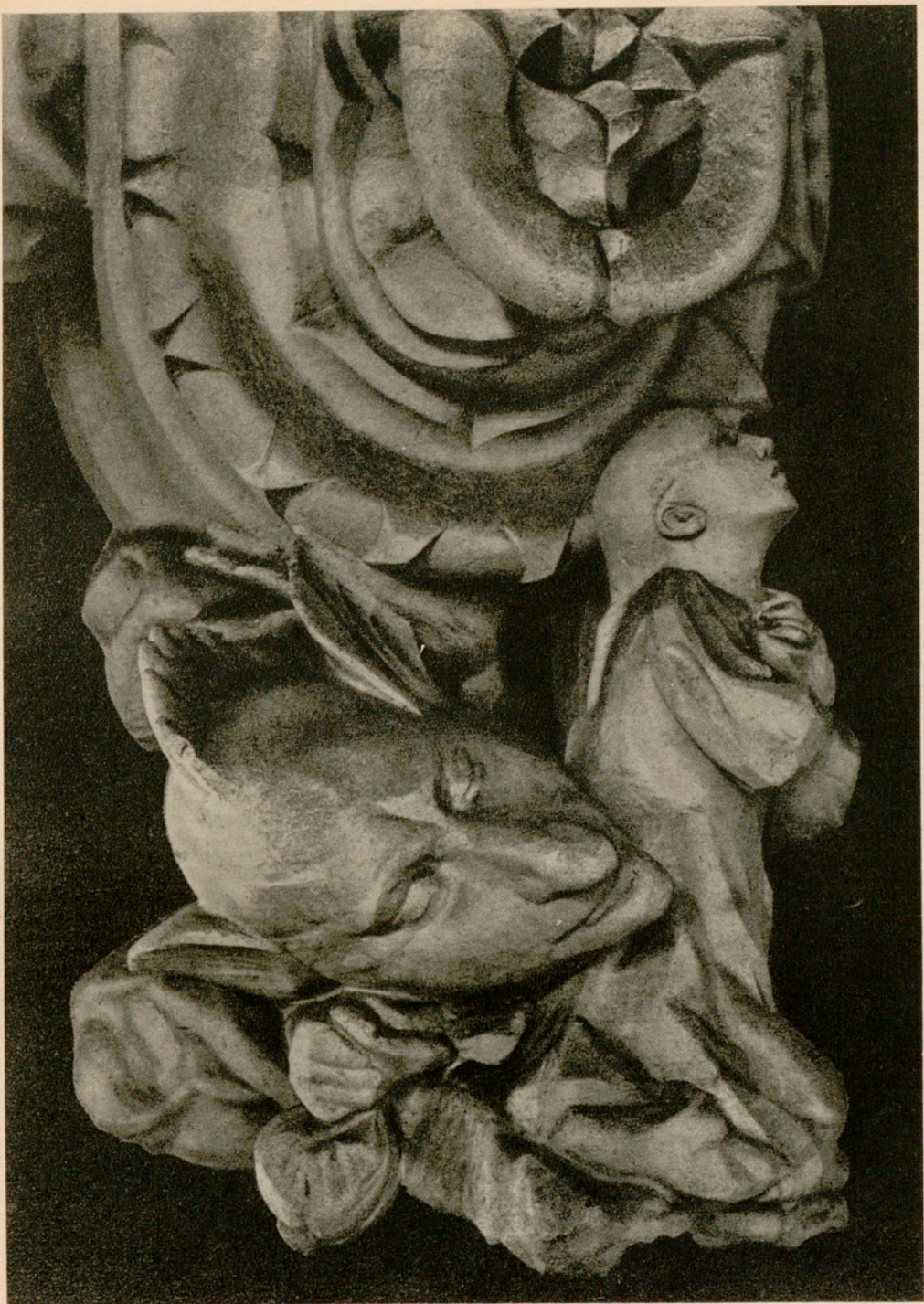
GAUDÍ — PUERTA DEL NACIMIENTO DE LA SAGRADA FAMILIA



GAUDÍ — REMATE DE LA PUERTA DEL NACIMIENTO Y CAMPANARIOS
DE LA SAGRADA FAMILIA



GAUDÍ — DETALLE ESCULTÓRICO EN LA FACHADA DE LA SAGRADA FAMILIA



GAUDÍ — LA TENTACIÓN DE LA MUJER, EN EL CLAUSTRO DE LA SAGRADA FAMILIA



GAUDÍ — ASPECTO DE LA AZOTEA DE LA CASA MILÁ



GAUDÍ — DETALLE DE LA FACHADA DE LA CASA MILÀ



GAUDÍ — PÓRTICOS EN EL PARQUE GÜELL

y el Dom Guéranger en todos sus quince volúmenes; éstos de su pertenencia y de los cuales apropióse, pensando en el templo que concibió, la substancia. Esos sus sobados tomos de «L'Année Liturgique» eran, tras la Eucaristía, su alimento matinal. Poco pedía el cuerpo de quien derritióse en espíritu. En la mesa accesoria de su taller del templo, ladeada de los tableros de dibujo, sentábase Gaudí breves momentos para yantar hacia la una y media su yougourth, un par de torrijas untadas de miel y un racimillo de pasas. Cuando la esposa del guardián, con su pequeño hijo en brazos, traíale la parca comida, el resplandor cerúleo de la mirada de Gaudí envolvía la maternidad humilde, y su mano que acariciaba las hipérbolas de las bóvedas de la maqueta del egregio monumento, posábase tenue en las mejillas del niño.

Anhelante de la más excelsa novedad, tenía al propio tiempo el taller de Gaudí el perfume que en nuestra imaginación desprendieron los obradores medievales y primorrenacentistas. Cuando por primera vez en él entramos, departía el arquitecto del templo con el prócer don Eusebio Güell: de alta estatura, de ancho tórax, de pulcro vestir, éste, hubo sabido comprender y apoyar, como nadie, los dotes de su amigo que en cura de humildad hubo abandonado su ancho y elegante *pardessus*, y el coche que lo acompañaba a las obras, y todas las inutilidades de su comfortable juventud, para actuar de pobre pedigüeño de los ricos — para «su templo» —, después de la llamada de Juan Maragall y de la propaganda del inquieto Pijoán.

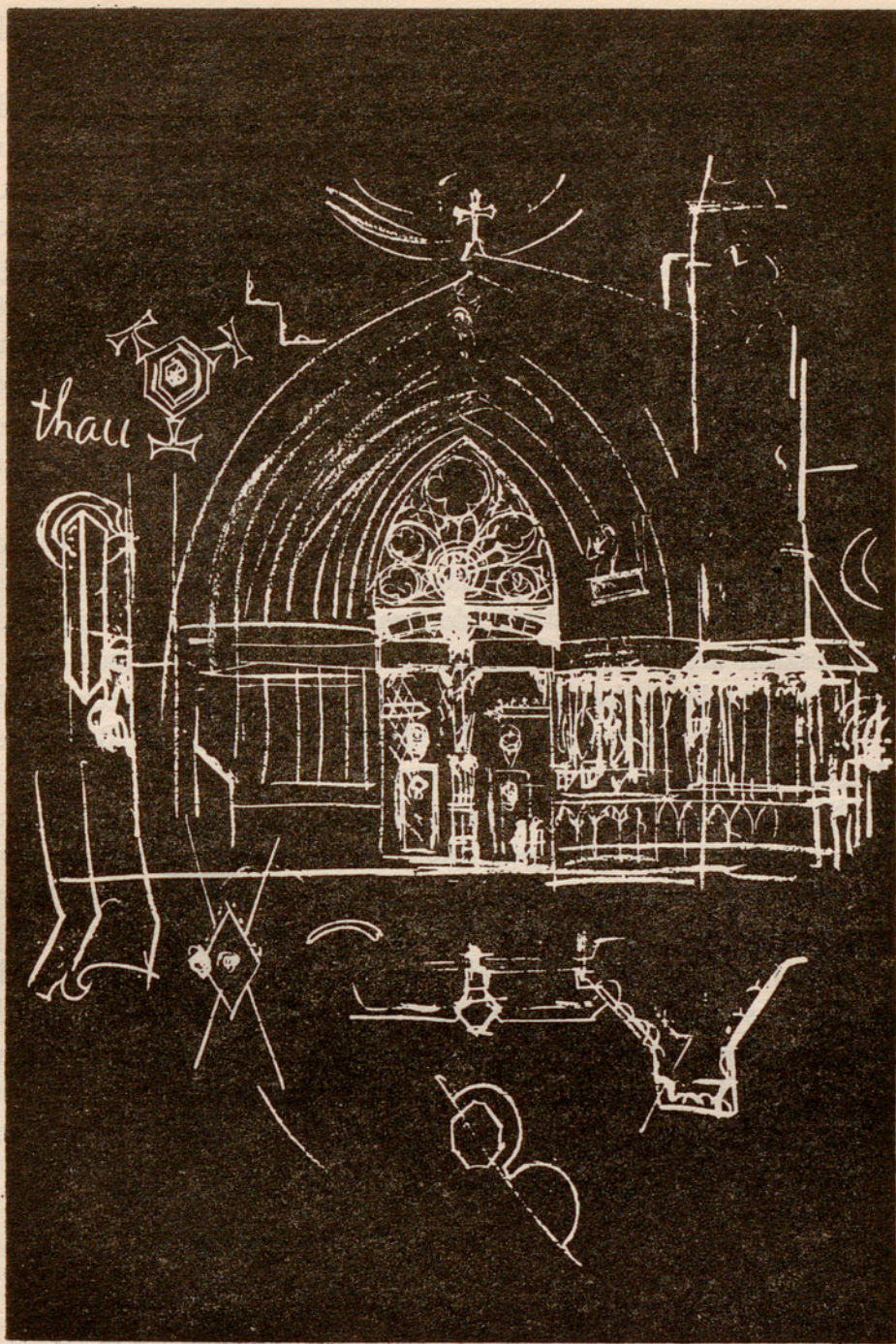
Con Gaudí ocupaba la máxima atención del visitante del taller del templo el *senyor Llorenç*. Éste (Lorenzo Matamala) y aquél llevaríanse pocos años; lo conceptuábamos nosotros, al *senyor Llorenç*, como la imagen viviente más exacta del humildísimo San José. Era el factotum de Gaudí, que igualmente servíale para encargado cerca de los obreros, que para escultor y modelista, que para acompañante suyo al Parque Güell, donde el arquitecto pasaba la noche en la casa que allí adquiriera.

La otra figura destacada del obrador de Gaudí era Francisco Berenguer, prodigio también de laboriosidad y paciencia. Se pasaba allí todas las mañanas, ocupado indistintamente en estudios mecánicos, arquitectónicos y decorativos, y en todos los detalles administrativos de la marcha de las obras.

A quienquiera que hubiese trabajado a la vera de Gaudí en éste su estudio (aunque fuera como delineante inhábil para seguir el galope de la inteligencia del maestro) seméjale haber concurrido, en una vida propia anterior, a un taller del siglo xv. Dijo Maragall mirando hacia el Futuro: «Cada vez que penetro en el cercado de La Sagrada Familia experimento la misma sensación de salir del tiempo: quiero decir, que el momento presente adquiere súbitamente a mis ojos una perspectiva histórica: aléjase, y alejándose... me contemplo en el templo, el año dos mil y algunos cientos, cuando esté enteramente acabado, consagrado y viejo por dentro y ennegrecido por el humo de los inciensos, y por fuera tostado y abrigado por el sol y las lluvias y el viento: desde este momento, véome entrar en el recinto en donde sólo aparece un ala medio desplegada, que insólitamente ha surgido del seno de la tierra en donde yace lo que falta de la colosal proporción del todo. Véome desde aquel momento, como en tiempo heroico — en el tiempo en que ha comenzado a hacerse la Sagrada Familia —, y envídiome de haber vivido en tales tiempos, como podríamos envidiar a los que asistieron a la elevación de las más viejas catedrales».

Gaudí no cejaba en su labor en toda la tarde, si no era para hablar con sus buenos amigos los arquitectos jóvenes (de entonces, 1915-1925): Bergós, Puig-Boada, Bonet-Garí, Folguera, que visitábanle con pasión y en desagravio por la actitud de alejamiento que observaran hacia él los coprofesionales mayores, a excepción de Buenaventura Conill y de quienes en ocasiones o habitualmente actuaron junto a él — además de Berenguer — como auxiliares: Juan Rubió, Domingo Sugrañes, Juan Canaleta, José-María Jujol; y, en los últimos años, Francisco de Paula Quintana.

El plan litúrgico y el plan mecánico de la Sagrada Familia quedaron ultimados por su creador. De su realización sólo se ha llevado a efecto (además de la cripta y el ábside) el gran portal del Nacimiento, himno pétreo, católico, simbólico, de compleja escultura, elevándose denodadamente y constituyendo una fachada de esa alta catedral de los pobres — como alguien la ha llamado — a la cual por lo tanto los ricos no aman. Cuatro altas agujas de formas dentro la postrera faceta de Gaudí, esto es, la de conexión sutil de geometría y sensibilidad, de cromatismo y mecánica, perfílanse con toda su cor-



JUJOL — DIBUJO EN EL ENCERADO EN SU CÁTEDRA DE LA ESCUELA
DE ARQUITECTURA

poreidad vital, sin salirse de la hipérbola de la humildad glorificada ni de la parábola de la caridad taumatúrgica.

Bien podríamos reconocer en las restantes principales obras de Gaudí desde el Palacio Güell al parque de igual nombre que más que en goticismos — que conocía bien, no obstante, como antes hemos dicho — es en una particular adaptación del clasicismo mediterráneo que su espiritualidad descansa; que sus ardideces y su corpus imaginativo gustan de sujetarse a las reales normas del barroco en la Casa Calvet (calle de Caspe, 48), y que, por fin, forma y color serán un vivo palpar de las armonías colorísticas naturales en la Casa Batlló, y un acopio de masas del mundo corpóreo en que vivimos — lo anotamos antes, incidentalmente —, fundidas y enlazadas por el intelectual arbitraje de su creador, en la Casa Milá.

Venturosamente, por haber comprendido los arquitectos catalanes posteriores, en general, que las realizaciones gaudinianas no determinaban una escuela, se han ido, aquéllos, por otros caminos. Algunos osaron actuar contrariamente a tal criterio, y diremos que el fracaso de los tales en lo artístico fué completo si hacemos excepción de los dos únicos verdaderos discípulos de Gaudí: Francisco Berenguer y José-María Jujol.

Citado ya el primero, podemos añadir acerca de él, en su elogio, que se consideran comúnmente como del maestro, a juzgar por su originalidad sorprendente, obras que positivamente son de Berenguer; por ejemplo, las Bodegas Güell, en Garraf.

Y de Jujol diremos que su obra es la perduración del ímpetu de Gaudí: de su ingenio, de su plasticidad y, sobre todo, de su sentido cromático. Consideramos a Jujol como el único maravilloso modernista que reflejara vivazmente en sus construcciones — dispersas casi siempre por los parajes más humildes — el fulgor ideológico y la potencia artística del maestro.

CAPÍTULO XIX

LA REVISTA «CATALUNYA» Y EL «CONGRÉS UNIVERSITARI CATALÀ»

PODEMOS dar por terminada, dentro los límites de un estudio de carácter general, la revisión del modernismo catalán en música, pintura, escultura, arquitectura y artes menores. Vamos a ver ahora cómo expira el movimiento modernista intelectual y poético hacia el segundo quinquenio del presente siglo. En 1903, publicándose todavía «Pèl & Ploma» y «Joventut», aparece una nueva revista titulada «Catalunya» dirigida por José Carner — aludido ya en el presente ensayo como colaborador de «En Patufet» (primer año), donde firmaba Pepet C., y también como comediógrafo novel que estrenó en Novedades, en 1901, el juguete «Al vapor». Tanto la revista como el baudelariano José Carner tomaron suma importancia en este momento crucial de la literatura catalana, esto es: de paso del modernismo con su bandera de la Vitalidad al novecentismo con su bandera de la Arbitrariedad.

Además de «Catalunya», publicáronse por tales tiempos, en Barcelona, las revistas «Auba», «Art Jove», «Catalunya Artística», «Occitània» y otras que no hemos podido hallar. Corresponde a un período algo posterior «De tots colors».

«Auba» no pasó de su nombre: su primer número vió la luz en noviembre de 1901, y data de comienzos de 1902 su postrer cuaderno extraordinario. De forma corresponde al tipo modernista, alargado; en el aspecto tipográfico deriva del primer año de «Catalònia», la cual por su parte imita más o menos a «The Studio». Colaboraron en

ella José Carner, Eugenio Ors y su hermano José-Enrique, Pedro Prat Gaballí, Juan Oller y Rabassa, Ramón Suriñach Senties, Xavier Viura, Rafael Folch y Capdevila, Antonio Busquets y Punset, Narciso Gili Gay, etc. Emmanuel Alfonso redactó la «Crida als companys» :

«Somos los cruzados de nuevas cruzadas deseosos de conquistar no la ciudad divina poseedora del sepulcro sagrado, sino la tumba donde han enterrado a la belleza los eunucos cadavéricos de la vida y los gnomos raquíuticos de las artes». (Y prosigue en tal tono largamente. La emotividad sincopada de los discursos de Rusiñol en Sitges aún sigue coleando.)

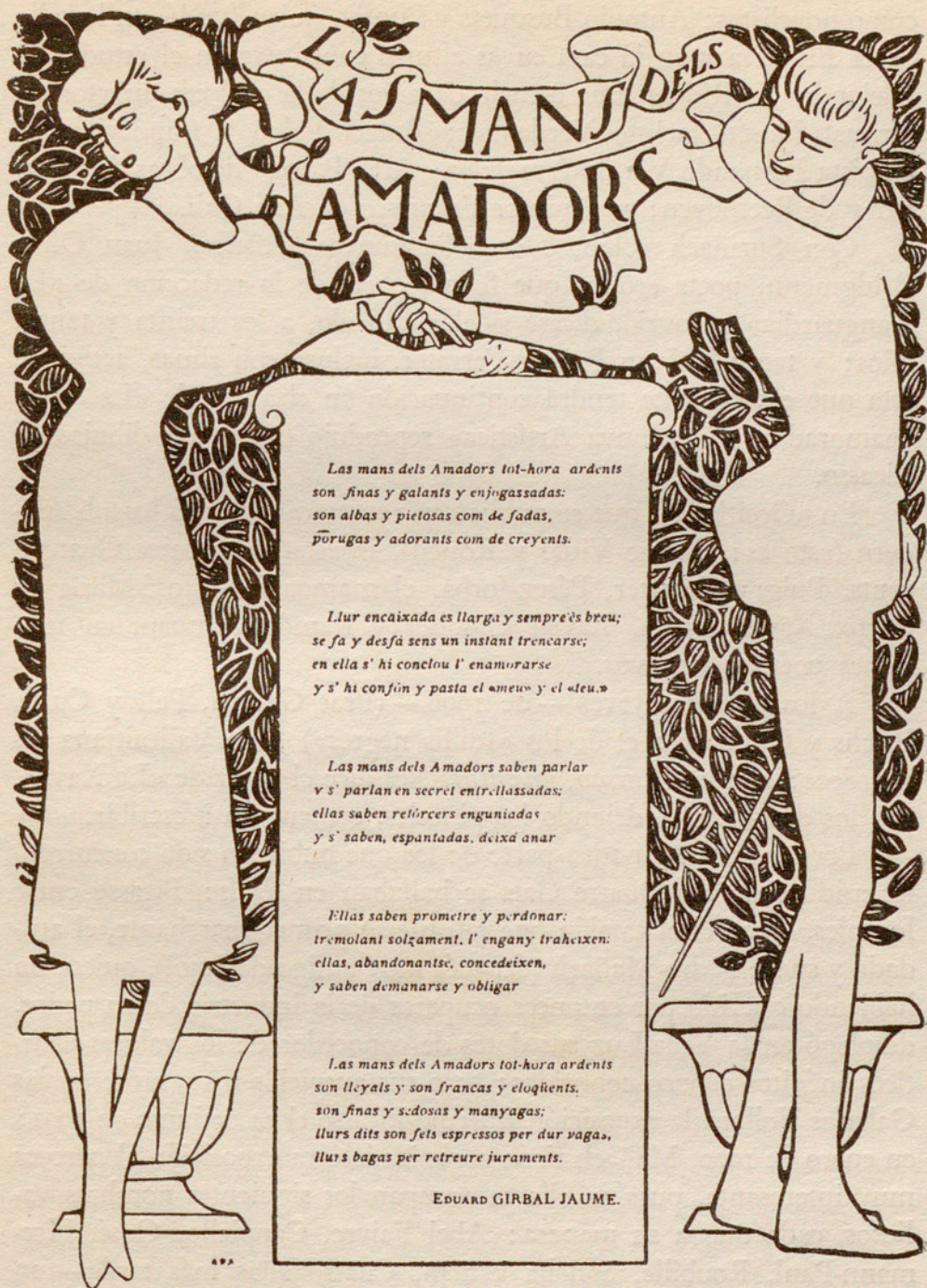
Con Alfonso constituyen la redacción José Bas, Rosendo Doncel, Juan Bautista Forn, Alfonso Maseras, José-María Prats y Xavier de Zengotita. (Este último colaboraba además en «Joventut» y formaría parte del grupo diríase preciosista de Alfonso, Pell y Cuffí, Ramón Vinyes, etc.; con los cuales reuniríase también el escritor y sombrerero Ignacio de Loyola Brichs y Quintana.)

Con «Auba» debió enlazarse la agrupación «Art i Pàtria» que al parecer tuvo cierta importancia. Maragall, el entusiasta e invencible amigo de los jóvenes, asiste a una de las reuniones de tal entidad y lee a sus miembros una «Salutació». Rusiñol permite a los de «Art i Pàtria» que celebren sesión en el Cau Ferrat la noche de Difuntos de 1901, y en tal sesión dan a conocer trabajos propios Pompeyo Crehuet (el dramaturgo de «La morta»), Rafael Nogueras Oller (ya presentado a nuestros lectores) y Ramón Suriñach Senties, colaborador asiduo por tales años de «Catalunya Artística», donde en pleno ensueño de amor inquietábale el Futuro, y pregunta a la Ninons :

*I l'amor de demà, violeta meva?
I l'amor de demà?*

Si en general los modernistas cantaban la Vida, los del grupo «Art i Pàtria» sentirían predilección por la Intrusa, pues sabemos que otra de sus «veladas de los muertos» — diríase litúrgicas — la celebraron en Els Quatre Gats.

Miembros activos de la agrupación lo fueron asimismo Juan Oller y Rabassa y José Roig y Reventós, que más tarde tomarán relieve



FELIU ELIAS (APA) — ORLA

como novelistas; Antonio Busquets y Punset, quien fundó, en la calle de la Frenería y en la casa cuyas alturas constituyeron el estudio de Alejandro de Riquer, una escuela de niños de la cual era director espiritual Mosén Jacinto Verdaguer; Rafael Folch y Capdevila; el pianista Fernando Vía, intérprete en «Art i Pàtria» de obras de Wagner y de Beethoven; y el pintor Francisco de Asís Galí.

Con Suriñach colaboró en «Catalunya Artística» Juan Oliva Bridgmann, poeta erótico que formó parte de la redacción de «La Vanguardia» y murió, dicese si alcoholizado, a los treinta y tantos años; y también Juan Puig y Ferrater, incluso con rimas, actividad ésta que escasamente tendrá continuación en el autor de «La dama enamorada». «Catalunya Artística» reprodujo dos o tres dibujos de Picasso.

En «Occitània», que se publicó en 1905 y que dirigió Joseph Aladern (esto es: Cosme Vidal y Rosich), insertaron trabajos Guanyavents, Puig y Ferrater, Pérez-Jorba, el maragalliano José-María de Sucre, Xavier Viura, Xavier Gambús y Ramón Sempau, en funciones poéticas esta vez.

A los de «Art Jove» — de 1906 — (Prat Gaballí, Pell y Cuffí, Brichs y Quintana: el de los «Idil·lis negres») Julio Vallmitjana los enardece: *Anima i ànimo, joventut!*, les dice el autor de «La Xava», por los días en que, dejando los pinceles, comenzaba a escribir.

Por los años 1901-1902 parte de los que hubieron sido concurrentes asiduos de Els Quatre Gats se hallaban en París: Picasso entre los tales, y con él el catalán que allí fué su primer marchante, el atildado y suave Pedro Mañach (después muy amigo de Jujol), quien, no habiendo querido por entonces ocuparse de la industria de su padre, desplegó en la Villa-Luz sus dotes de conocedor de los valores artísticos inéditos o poco conocidos; bajo sus auspicios inauguróse en las Galerías Vollard la exposición Iturrino-Picasso el 24 de junio de 1901; en enero de 1902, Mañach tiene organizada otra exposición al parecer muy interesante, pues en ella se agrupan los siguientes nombres valiosos, cada uno a su manera: Abel Faivre, Capiello, Gosé, Hermann-Paul, Roubille, Sancha y Sem. Cuatro años más tarde — en el 1906 de «Art Jove» — alcanzan éxito en el Salón Parés dos jóvenes del cenáculo del Guayaba, Ynglada y Smith, al propio tiempo que otros compañeros suyos — Bagaría, Monegal y Junoy; y, junto con



PEDRO YNGLADA — ELEGANTES

éstos, Apa y Junceda — dan un sello agradablemente especial al semanario feminista popular «Or i Grana».

De por entre tantas publicaciones periódicas de carácter literario, la revista que dejó huella imperecedera en el campo de las letras catalanas, en la entrada del presente siglo, ha sido «Catalunya», publicada desde enero de 1903 hasta junio de 1905. Dos años y medio nada más, y, sin embargo, ¡qué sorprendente vigorización de nuestro idioma! ¿Quién lo diría? : Un director de diez y nueve años, José Carner, que poco antes, a pesar de su catolicismo familiar y personal, se debatía incautamente entre los ensueños de Maeterlinck y las tesis de Ibsen (según parece revelar en sus artículos de «Universitat Catalana»), y ahora aquí se alza con su lengua y su ironía, y con su barcelonismo, que resultará insobornable — ni que se marche a las Américas — en toda su zarandeada existencia... y una revista bajo su mando — y que por ahí llegue en ciertos momentos a chismografías de un mal gusto intolerable, pero que descansa en tres bases de renovación y superación a menudo desatendidas por el modernismo :

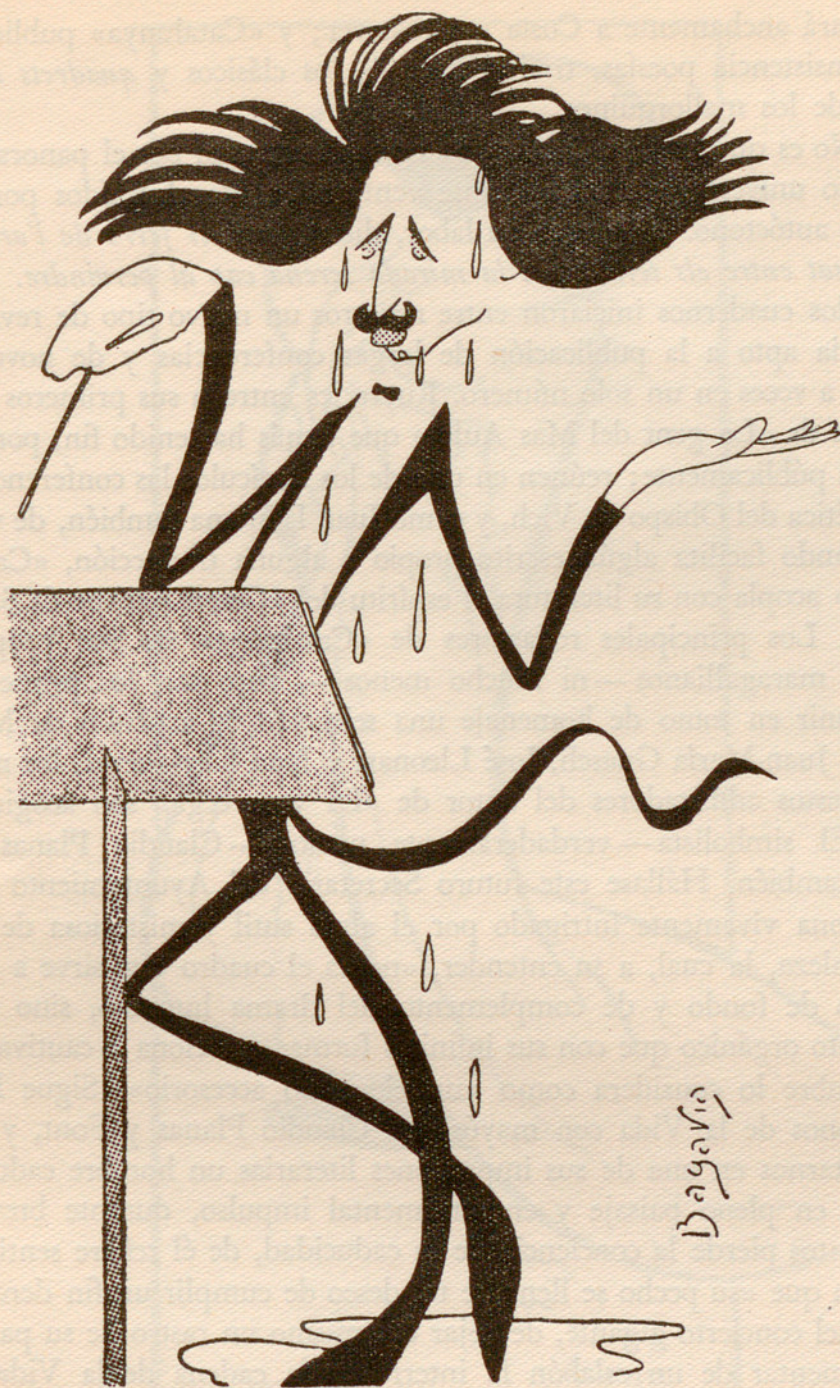
a) Enriquecimiento idiomático por la lectura y el estudio de los clásicos catalanes.

b) Amorosa captación de la poesía popular.

c) Efusivo abrazo a Mallorca.

A decir verdad, todo ello significa el primer paso en firme para el aniquilamiento del modernismo y, en cierta manera, un nuevo enlace con la tradición de los Juegos Florales.

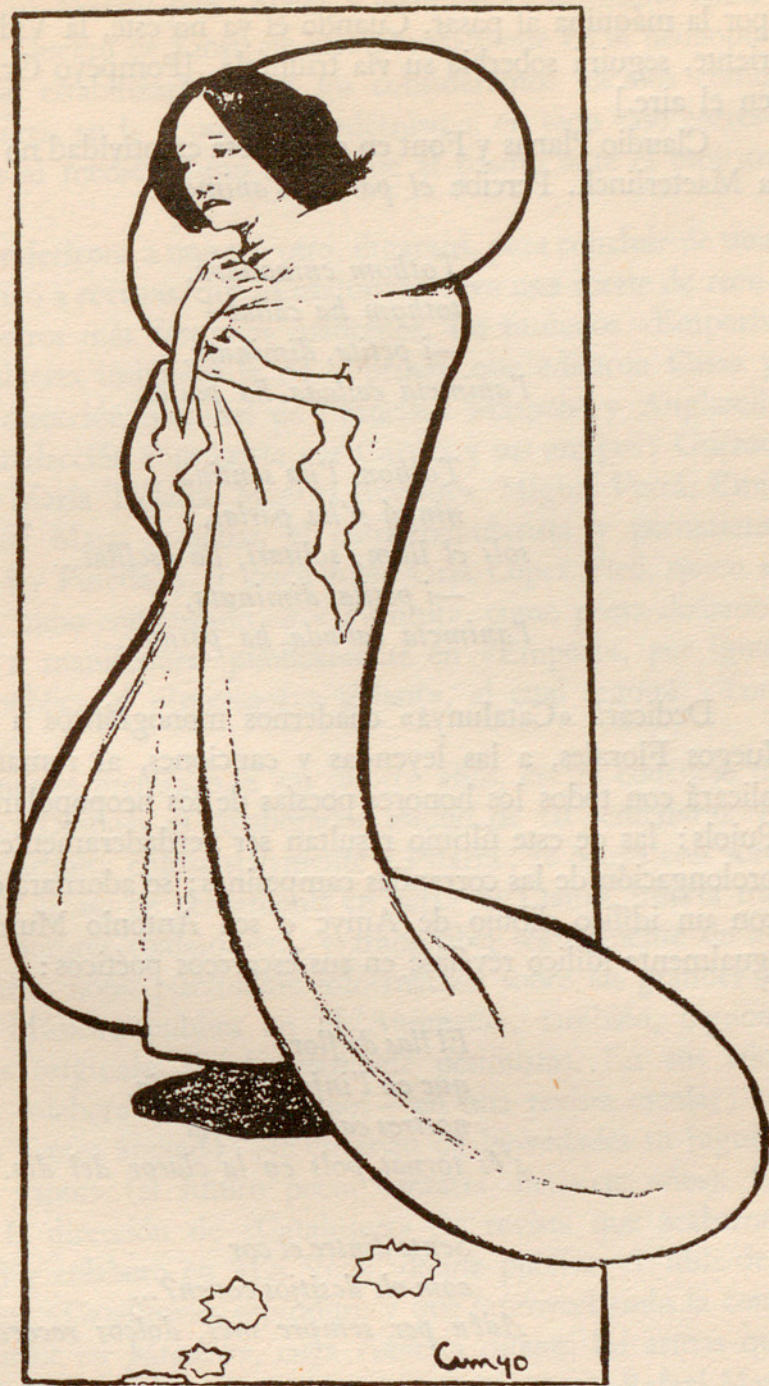
A determinados modernistas no les espantará el implícito programa : Massó y Torrents, por tales tiempos, habíase olvidado ya de los hechizos de su «Fada» d'Erdol e iba recorriendo bibliotecas y archivos a fin de catalogar viejos manuscritos : respondía, pues, con su trabajo, al primer aspecto revalorizador de «Catalunya». Maragall de su parte — como Verdaguer, por distinto modo — ¿no puede considerarse como entronizador convencido de la poesía popular? ¡Si por un pareado de la Lola de La Figuera daba de buena gana Milton y Víctor Hugo! Y, además, el poeta de la «Glosa» pirenaica es también presidente del Ateneo Barcelonés, por los años de «Catalunya», y desde el alto y representativo sillón de la sala de actos del mismo preside las conferencias que allí van dando, uno tras otro, los más representativos escritores de Mallorca. Maragall les rendirá tributo,



BAGARIA — EL MTRO. MARCET

abrazará anchamente a Costa y a Alcover; y «Catalunya» publicará con insistencia poesías, traducciones de los clásicos y *quadrets literaris* de los mallorquines.

No es que los de «Catalunya» no se interesaran por el panorama estético universal, pero hallábanse venturosamente abstraídos por el tesoro autóctono. Empiezan su labor, dicen, *amb el ferro de l'arada enfonsat entre els terrossos i la mirada serena cap al pervindre*. Sus nutridos cuadernos iniciaron entre nosotros un nuevo tipo de revista literaria apto a la publicación de largas conferencias y de novelas cortas a veces en un solo número. Ruyra les entrega sus primeros capítulos de «La gent del Mas Aulet» que jamás ha tenido fin, por lo menos públicamente; reúnen en uno de los fascículos las conferencias de estética del Obispo de Vich, y como Juan Llimona también, de vez en cuando facilita algún escrito propio o alguna traducción, «Catalunya» acopla con su literatura el espíritu del «Círcol Artístic de Sant Lluç». Los principales redactores de «Catalunya» no son propiamente maragallianos — ni mucho menos —, pero son los primeros en reunir en tomo de homenaje una selección de artículos de Maragall. Juan-María Guasch, José Lleonart y Juan Llongueras, los más manifestos admiradores del autor de «La vaca cega» son acogidos allí. El simbolista — verdaderamente notable — Claudio Planas y Font también. Hállase este futuro Secretario del Ayuntamiento de Barcelona vivamente intrigado por el alma sutil y misteriosa de la Naturaleza, la cual, a su entender, «no es el cuadro que sirve a un tiempo de fondo y de complemento del drama humano, sino un conjunto orgánico que con sus infinitas formas emociona y cautiva»; al hombre lo considera como «un elemento accesorio». Sigue hablándonos de la Vida con mayúscula, Claudio Planas y Font, y al presentarnos en una de sus impresiones literarias un hombre caduco quien, en pleno paisaje y en sentimental impulso, durante breves momentos pierde la conciencia de su caducidad, de él refiere sentirse todavía que «su pecho se llena de un deseo de cumplir un fin dentro de aquel concierto gigante, de dejar del mismo un rastro de su paso, de aumentar de un eslabón la interrumpida cadena de la Vida... ¡la hermosa Vida!» «¡Qué importa — clama enardecidamente el simpático glosador modernista — que aquella que gozaba aquel buen hombre fuera tan triste!... ¿Qué era él? Él pasaría: chispa lanzada



A. MONTAÑOLA (AMYC) — ITALIA VITALIANI

por la máquina al pasar. Cuando él ya no esté, la Vida, bella y sonriente, seguirá soberbia su vía triunfal». [Pompeyo Gener inmerso en el aire.]

Claudio Planas y Font en su sigilosa emotividad no le va a la zaga a Maeterlinck. Percibe *el pas de l'animeta*:

*Tothom enraonava,
tothom ha callat
—i petita, diminuta,
l'animeta callada ha passat.*

*Tothom l'ha sentida,
ningú n'ha parlat,
sols el llum, solitari, ha oscil·lat...
—i petita, diminuta,
l'animeta callada ha passat.*

Dedicará «Catalunya» cuadernos monográficos a determinados Juegos Florales, a las leyendas y canciones, al romanticismo; publicará con todos los honores poesías de los neopopularistas Pijoán y Pujols: las de este último resultan ser verdaderamente una graciosa prolongación de las corrandas campesinas; se adornará en su cubierta con un idílico dibujo de Amyc o sea Antonio Muntañola, quien igualmente idílico revélase en sus escarceos poéticos:

*El llas de flors
que en l'infantesa, aimia,
nostres cabells cenyia
s'és tornat pols en la claror del dia.*

*Sents dintre el cor
com els desitjos coven?...
Adéu per sempre més, dolços records!*

Aunque en «Catalunya» se diera acogida a *corrandes* y canciones; a *rondalles* escuchadas por Pijoán de labios de la *senyora Pepa* de La Figuera y también a «La Santeta» de Francisco Pujols, las per-