

POSTGUERRA: DEL «1900» AL MODERNISME.
LA REINVENCIÓ D'UN MOVIMENT

JORDI CASTELLANOS
Universitat Autònoma de Barcelona

Reinterpretar el passat

Taula rasa de tota la tradició cultural vinculada al catalanisme i espanyolització de la vida pública: aquesta és la posició que adopten en tots els fronts els vencedors i, també, aquells que, sense provenir de manera estricta dels nuclis dels vencedors, pels motius que siguin, decideixen o es veuen forçats a jugar les mateixes cartes. Josepa Gallofré, amb motiu de l'exposició que portava el títol, ben significatiu, de 1939. *Barcelona any zero*, va fer referència, en el seu escrit «Els nous continguts culturals», al procés endegat per «buidar, netejar i esborrar» les mostres de la cultura catalana i per substituir-les, després d'unes primeres vacil·lacions entorn de la possibilitat de fer ús de la llengua catalana (ràpidament tancada per les instàncies superiors), per la «difusió de la tradició espanyola i assimilació de les figures de la història i la cultura catalanes que van considerar susceptibles de ser manipulades en aquest sentit. D'aquesta tradició, allò que sobretot se'n va potenciar, allò que va ser ben vist i potser fomentat per les noves autoritats, va ser el reviscolament d'una determinada lectura del passat de Barcelona i del país, basada en elements convenientment seleccionats en funció de la seva cara amable, costumista i superficialment folklòrica».¹

El Modernisme, el moviment cultural, artístic i literari que havia obert la cultura catalana a la modernitat en el tombant de segle, òbviament no hi entrava. No hi entrava, com a mínim, tal com el coneixem i l'interpretem actualment. Era, justament, contra les conseqüències d'aquell període, contra la consideració de la cultura catalana com a *nacional* i *cosmopolita*, que havien lluitat els vencedors. El seu objectiu era tornar a integrar la cultura, la literatura i l'art de Catalunya dins de la cultura, la literatura i l'art *nacionals* espanyols. Ho deixava ben clar Ignasi Agustí en la seva reinterpretació de la història cultural catalana. En un dels primers números de la revista *Destino. Política de unidad*, en la seva etapa barcelonina, que ell dirigia, publica un article amb el títol «En este

¹ Maria Josepa GALLOFRÉ, «Els nous continguts culturals», dins Manel RISQUES, Francesc VILANOVA & Ricard VINYES (ed.), 1939. *Barcelona any zero*, Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat – Proa, 1999, p. 125–128.

momento del milagro», en el qual comenta la reedició facsímil (que ara veu la llum, però que havia estat preparada durant la guerra) de *Recuerdos y bellezas de España*, de Pau Piferrer,² i aprofita per anatemitzar el romanticisme i la Renaixença i, amb ells, el tombant de segle:

pesa y hiere, sobre todo, adivinar, fosilizada en el centro del tomo, la trayectoria de una sensibilidad que abarca justamente los cien años de los que la presente edición viene a ser algo así como una conmemoración funeral [...]. Barcelona, concretamente, sabe de aquel vaivén tremendamente risueño, cómodo y peligroso, del novecientos, peldaño final de un tipo de decadencia que el libro de Piferrer —el Romanticismo, con la *Oda a la Patria* de Aribau— iniciara [...]. Barcelona pierde en cualidades morales, en categorías espirituales, lo que gana en expansión ciudadana. La idea de progreso —satélite de la fiebre política, salida definitivamente de madre, que inunda las esferas sociales— ensancha a Barcelona, la expande horizontalmente, pero no la hace ascender verticalmente, metafísicamente, tal como era su misión. Hoy, a un mandoble de bayoneta, pudo haberse cortado este progreso de cien años; porque hay en Castilla una ascendente aspiración constante, y allí, entre el cielo y la tierra, media una especie de confianza azul, la que gana batallas. No se derrumbó aquí esta gigantesca y chata torre de Babel por haber querido ganar el cielo, sino por pretender alargarse, orgullosa e ilimitadamente, en la tierra.

El «novecientos» és, des d'aquesta seva perspectiva, el punt àlgid d'un procés de degradació moral, de pèrdua d'ideals, en pro de l'expansió material. La complexitat de la història política i cultural de la Catalunya contemporània és, així, reduïda a una imatge, la d'una torre de Babel «gigantesca y chata», sense ideals, però, això sí, amb ambició de ser cosmopolita («alargarse, orgullosa e ilimitadamente, en la tierra»). Per contra, l'element positiu és Castella, la Castella que ens presenta al text, la que no parla de progrés sinó de «mandoble de bayoneta», d'«ascendente aspiración constante» i de «confianza azul, la que gana batallas». La Catalunya sotmesa, doncs, ha d'eixalar les ales: convertir-se en província de la nació espanyola. Si l'estrangerització i el cosmopolitisme han estat les causes de la ruïna, cal tornar a l'ordre, a la «vida barcelonesa, artesana, ordenada y virgen», aquella vida que exemplifica una imatge, la de l'ou com balla de la festa de Corpus, la festa, justament, que havia estat proscriu en el període bèl·lic.

Aquest article el va incorporar Agustí a *Un siglo de Cataluña* (1940), un llibre especialment significatiu de tot això que estem assenyalant i que es tanca amb el text que li donava títol, un text de «revisió» històrica (diguem que pseudohistòrica per la quantitat d'errors factuais que conté) del catalanisme, publicat anteriorment al darrer número de la primera etapa de *Destino*, que

² Pau PIFERRER, *Recuerdos y bellezas de España, I: Cataluña*, amb il·lustracions de Francisco J. Parcerisa, Barcelona: Barcino, 1939 (Ediciones Facsímiles de la Editorial Barcino).

portava el subtítol «Número de la entrada en Barcelona». Hi trobem, però, una referència a Verdaguer i a Maragall:

Los poetas — aquellos de los que José Antonio decía que han sido los únicos que han movido a los pueblos — habían abandonado ya, cabalmente, una tarea. Mosén Jacinto Verdaguer, aquel que puede decir que «Cataluña, porque es grande, da duques a Atenas, y condes a Provenza, y por bandera a España un pedazo de su pendón», ha muerto, con el siglo, en Vilajoana, dejando al mundo uno de los más universales fragmentos de la literatura hispana. El siglo xx da en Cataluña a un barcelonés, don Juan Maragall, el más profundamente humano de los poetas españoles en lo que va de siglo; pero Maragall no tiene ya nada que ver con aquella juventud industrial, política, de *Solidaridad Catalana*; sus crónicas del viejo *Diario de Barcelona* indican hasta qué punto Maragall intuía con congoja el precipicio próximo.³

El catalanisme, segons ell, ha convertit en separatistes «los maravillosos textos de Barnat Metge, Raimundo Lulio y Jordi de San Jordi. Y separatistas, en su concepto, las palpitantes y señoriales rimas de Juan Alcover y de los demás mallorquines, y Jacinto Verdaguer y Maragall...».⁴

Any zero: recomençar prescindint de tots aquells autors no reinterpretables (encara que sigui tergiversant-los) des de la perspectiva espanyolista i prescindint de l'herència estrangeritzant i, doncs, d'un dels trets que han conformat la cultura catalana contemporània i absolutament essencial en la cultura del modernisme i, lògicament, de l'avantguarda. Qui millor ho expressa és un escriptor, funcionari de l'Ajuntament de Barcelona, que havia passat el procés de depuració. Que era, a més, un bon coneixedor de la tradició artística i va acabar, amb un soci, posant una botiga d'antiquari. Em refereixo a Miquel Llor. És evident que Llor no té cap influència per imposar cap línia estètica, però el seu article reflecteix unes posicions que es troben en els ambients culturals del col·laboracionisme. Escriu:

La nueva España anuncia su voluntad de reconquista partiendo de la captación de sus reservas de energía, de su personalidad nacional. Puede constituir uno de los elementos iniciales de tan prodigiosa transformación el aprovechamiento de las enseñanzas del pasado, reanudando la tradición en cuanto tenga de adaptable a las características de la vida moderna. [...]

En nuestra ciudad, descoyuntada por el desbordamiento de tantas pasiones, por su crecimiento rápido e incesante, hemos sufrido el más dramático proceso de desfiguración a lo largo de cuarenta años de convulsiones. Basta una ojeada a su arquitectura, a partir de la monstruosa floración modernista de fin de siglo hasta

3 Ignacio AGUSTÍ, *Un siglo de Cataluña*, Barcelona: Destino, 1940, p. 183-184.

4 AGUSTÍ, *Un siglo de Cataluña*, p. 186.

culminar en la pseudomonumentalidad del cemento, con sus arideces soviético-americanas, lívidas y enjutas.⁵

Llor hi defensa (s'uneix a la defensa, podríem dir) el retorn a les festes tradicionals, al folklore, perquè creu que és allí on hi ha l'autenticitat cultural col·lectiva. A més, en relació amb l'arquitectura, la defensa d'aquest retorn al tradicionalisme es fa més peremptori pel fet que caldrà reconstruir les esglésies derruïdes i, per tant, pot ser aquesta una bona ocasió per reconquerir «los valores eternos de España si, como reclamamos, el criterio que rija se opone a la genialidad de ciertos arquitectos y constructores de obras». I, en aquesta línia de recuperar la tradició local, reivindica el paper de les arts «menors», forjadors, vidriers, ceramistes, escultors, etc. És clar que aquesta reivindicació la fa sobre unes consignes ben precises extretes d'un article del *Fuero del trabajo*, que la revista *Destino* havia proclamat amb lletres ben gruixudes i a la portada: «El artesanado, herencia viva de un glorioso pasado gremial, será fomentado y eficazmente protegido».⁶ La posició conservadora de Llor el porta tan a l'extrem que associa la «monstruosa floración modernista de fin de siglo» amb la «pseudomonumentalidad de cemento», és a dir, amb tot allò que faci olor d'avantguarda. Uneix, doncs, en el seu rebuig, dues coses que en la dècada anterior i encara ara trobarem clarament enfrontades: la «moda 1900» i els corrents racionalistes i funcionalistes. Darrere la «moda 1900» s'havien anat recuperant alguns valors de l'estètica del tombant de segle i, concretament, de l'*art nouveau*, com a expressió de la creativitat de l'artista i, doncs, com a valoració de l'art en la societat moderna, enfront dels corrents racionalistes, derivats del Cubisme, que s'havien anat decantant cap al funcionalisme i que, a França, en mans de la Union des Artistes Moderns (UAM), de Le Corbusier, Mallet-Stevens i Charlotte Perriand, entre d'altres, havien situat l'activitat decorativista en el camp de la tècnica i, doncs, al marge de l'art. Aquesta polèmica ja havia tret el cap a Catalunya i Martí Font, en un article, «Polaritzacions», l'havia resumida perfectament, recollint també les tensions que aquesta «polarització» havia produït a Barcelona.⁷ Ara, el 1939, Bassegoda es fa ressò del conflicte per atacar l'Associació d'Arquitectes de Catalunya que s'havia constituït i havia actuat durant el període bèl·lic. No cal dir que hi deixa ben clara la seva posició:

Andaban aún en greña, en julio de 1936, los académicos que se escudaban en el prestigio de los viejos siglos y los maquinistas a ultranza que buscaban el amparo petulante de las nuevas siglas. La política había invadido el recinto sagrado del Arte de construir y quería imponer *in virga férrea* los módulos crueles del Comité

5 Miguel LLOR, «Arte y costumbres. Perennidad de estilo», *Destino*, 105 (22-VII-1939), p. 2.

6 *Destino*, 96 (1-I-1939), p. 1.

7 Martí FONT, «Ençà i enllà del *Modern Styl*. Polaritzacions», *La Publicitat*, 25-III-1934.

internacional que se atribuyera sin recato el monopolio del progreso de la Arquitectura contemporánea.⁸

Disposat, doncs, a salvar l'art de la invasió de la política (cosa que volia dir, contràriament al que pugui semblar, sotmetre l'art als dictats del nou règim), demana, tot atacant Le Corbusier, «un cambio de frente arquitectónico»,⁹ que significa un retorn a l'arquitectura tradicional, en la línia que hem vist que reivindicava Llor i Agustí. Josep Corredor-Matheos ja va assenyalar que «més que la Falange i l'esperit feixista, el que més va marcar, no només l'art, sinó tots els àmbits de la societat, va ser el conservadorisme espanyol que havia cristallitzat al segle XIX i que tenia unes arrels més llunyanes».¹⁰ N'és una bona mostra l'article «El sentido del arte modernista» de Martín Almagro, el qual, enmig de la confusió terminològica i des d'un conservadorisme total i absolut, culpa el Renaixement de la degradació de l'art modern que representen, per a ell, les avantguardes. Llegim:

De la Naturaleza y del Arte antiguo nacieron las Fuentes del Arte moderno, y con ambas rompe el futurismo. Parece negar al hombre y a la Naturaleza y sentir solo una inspiración negativa, mecanicista y angustiosa. Los futuristas — pintores, poetas o músicos — están arrastrados por un movimiento espiritual que no discernen bien, pues tienen un conocimiento imperfecto del sentido de su propio movimiento. No saben, tal vez, alcanzar el valor y significado de que la imagen del hombre, el alma del hombre y el cuerpo del hombre perezcan en semejante arte.

No podemos en este artículo hablar más, ni de los orígenes del arte modernista que, ambiciosamente, se llama a si mismo futurista, ni de sus mil manifestaciones anárquicas. Pero, desde luego, un gran pintor que posea una paleta maestra, como Picasso con su cubismo, representa una inversión espiritual, que vale mucho menos y resulta menos bella que el cuadro velazqueño de *Las Lanzas*. Además, su pincel no sirve, en modo alguno, ni a la gloria de su pueblo, ni de su tiempo, ni al alma de sus semejantes, que ha sabido perpetuar el pincel de un Greco. Y esto deben buscar los artistas y no traernos esas inversiones de la identidad artística del hombre que la pintura futurista cultiva violando toda frontera de las formas naturales.¹¹

Davant de tot això, sorprèn que el mateix 1939 es publiqui, com a colofó d'aquesta sèrie de posicionaments, un opuscle com *Barcelona sentimental*,¹² en el qual,

8 Buenaventura BASSEGODA, «En los marjales de la arquitectura roja», *Destino*, 101 (24-VI-1939), p. 2.

9 Buenaventura BASSEGODA, «Un cambio de frente arquitectónico», *Destino*, 103 (8-VII-1939), p. 7.

10 Josep CORREDOR-MATHEOS, «L'art català en el primer franquisme», dins RISQUES, VILANOVA & VINYES (cur.), *Les ruptures de l'any 1939*, Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 185-198.

11 Martín ALMAGRO, «El sentido del arte modernista», *Solidaridad Nacional*, 12-V-1939, p. 6.

12 *Barcelona sentimental*, Barcelona: Fomento de la Producción Nacional, 1939.

sota l'empara d'un cert costumisme, amb la reproducció de materials folklòrics sobre costums, espais i activitats ciutadanes, s'ofereix, probablement obra d'Aureli Capmany, una visió de la ciutat i concretament del Modernisme que contrasta amb el rebuig que provenia dels cercles feixistes. Llegim:

Fin de siglo XIX. Con este fin de siglo cambia totalmente el aspecto de Barcelona. Tiene lugar la agregación de los pueblos del llano a la capital, y toda la parte de su Ensanche está casi edificada, tomando la ciudad el carácter de urbe europea con cierto tinte de cosmopolitismo. Despide el siglo XIX con una manifestación de espiritualidad artística especialísima, a la que se da el calificativo de Modernismo y que provoca una revolución entre la intelectualidad barcelonesa. Se establece el típico «Hostal dels quatre gats», que se convierte en cenáculo de artistas e intelectuales de aquel periodo, dejando una estela de luz que se amplía y crece hasta llegar a los albores del siglo próximo, con las fiestas modernistas organizadas en Sitges, donde hacía poco Santiago Rusiñol había trasladado desde Barcelona su taller–museo denominado «Cau Ferrat». Las presentes notas, trasladadas al correr de la pluma, no son más que una ligera y breve noticia de conjunto de transformaciones que la vida barcelonesa ha experimentado durante el transcurso del siglo XIX, llamado por antonomasia «el Siglo de las Luces» por haber pasado el alumbrado público y privado por medio del aceite al de la brillante luz eléctrica, y por esto seguramente se le ha apellidado también «el Siglo del Progreso».¹³

La «moda 1900» i el mercat artístic

Eugeni d'Ors reivindica en un article, el 1937, la invenció dels termes «novecentos», «novecentismo» i «novecentistas»: «En la costumbre de su sistemático empleo y, hasta cierto punto, en su invención, me atrevo a reivindicar primacía». Això, segons ell, li donava autoritat per denunciar la confusió que s'havia introduït amb la generalització que se n'estava fent en els últims anys, especialment quan aquests termes s'utilitzaven com a simple qualificació cronològica. Apuntava l'ús que n'havien fet a Itàlia «los artistas de ciertos revolucionarios grupos de Florencia i de Milán; los cuales además, tampoco anduvieron tardíos en lo de atribuir al novecentismo, bien con sobrada vaguedad, cierto contenido estético».¹⁴ Afegeix, però, que «más madrugó, a su occidente, quien desde

¹³ *Ibid.*, p. [s/n]. Al colofó de la publicació hi llegim: «Este opúsculo que contiene los textos de Aurelio Capmany, Sebastián Sánchez Juan y Carlos Poch, bajo la dirección de Ramón MarineHo, se terminó de imprimir en la Nochebuena del Año de Gracia de 1939, Año de la Victoria, en los talleres N.A.G.S.A.; clichés Badal y Camats, s.c., y material gráfico facilitado por el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona».

¹⁴ Eugenio D'ORS, «Estilo y cifra. Novecientos y novecentismo», *Destino*, 29 (18-IX-1937), p. 2. També dins Eugenio D'ORS, *Nuevo glosario*, vol. III, Madrid: Ediciones Aguilar, 1949, p. 463-467.

1906, hizo de las fórmulas en cuestión uno de los estribillos de su propia intelectual propaganda, como de su propia doctrina; las cuales eran culturales plenamente, y no solo artísticas, es decir, que variaban la una como la otra, sobre la entera actividad del espíritu, entendida como totalidad». Eugeni d'Ors ha de fer molts girs i recórrer a moltes abstraccions (d'altra banda, prou del seu gust quan escriu) per no haver de posar de manifest allò que realment havia estat el Noucentisme: un moviment que només es podia entendre en relació amb la política de Prat de la Riba i el catalanisme. En descriure'l, posa l'accent sobretot en el que tenia d'atac al romanticisme (dins del qual inclou el realisme) i, en una hàbil adaptació a l'actualitat del franquisme, escriu:

El esfuerzo por la unidad —y la comprobación de cómo las profecías de un inmediato ayer el hoy las comprueba confiere virulenta actualidad a las presentes notas—, el esfuerzo de unidad, sustituyendo al gusto por la dispersión. Roma, triunfando una vez más de Babel. El Imperio, levantándose sobre la crisis de las naciones. La política de misión, tarea también del Novecientos, contra la política de la irresponsabilidad. El arte de la belleza contra el arte de la expresión. El dibujo, contra el impresionismo. La ciencia de las Figuras contra la ciencia de las Corrientes. La ley de la constancia, contra las leyes de la evolución. La autoridad contra la anarquía. El signo del Padre, contra el signo del Proletariado. El del Labrador, contra el del Rústico.

I acabava amb l'intent de fixar el sentit dels termes:

COLOFÓN. Digamos una palabra para colofón —y sin que valga la pena de insistir en ella sobre otra desviación de sentido y confusión en los términos—, que han sido sobre todo madrileñas, peores que la pobre atribución de un significado puramente cronológico. Aquí, sobre se atribuía al Novecientos, no un blasón, sino a la vez un documento y una caricatura. Se llamaba «Novecientos» tan solo al año de gracia 1900, colgándole además los sambenitos que corresponda a la etapa anterior, el período llamado «Fin de siglo» principalmente.

L'esforç d'Eugeni d'Ors, però, resulta del tot inútil. La «moda 1900» s'ha imposat de tal manera que resulta imparable. El terme «Noucentisme», en el seu sentit genuí, només es mantindrà en el marc de la cultura catalana que es mou en la clandestinitat. I és que en aquesta desviació de l'ús del terme hi té probablement molt a veure el fet que en l'activitat pública i, per tant, poc o molt oficial (o oficialitzada si us plau per força) del món artístic català, la literatura, lligada indefectiblement a la llengua, ha estat bandejada i, òbviament, entre aquells que escriuen en castellà, no es manifesta cap desig de recuperació de la idea original del «Noucentisme», un moviment que, com veurem, no pot ser separat del seu contingut catalanista. En canvi, una determinada imatge del «1900», aquella que ja s'havia passejat per l'Europa dels 30 de la mà de Paul Morand o de les pel·lícules de Hollywood, encaixa perfectament amb els anys

de la immediata postguerra. És el miratge d'un període que des de la grisor del moment es veu lluminós, ple de riquesa i de benestar, cosmopolita, frívol i divertit, carregat d'anècdotes dignes de ser recordades. Tot el corrent del «barcelonisme» s'impregnà d'aquesta idea i bona part de la literatura sobre Barcelona té, com a eix central, el tombant de segle. Josep Maria Junoy escrivia a *Destino* una «Evolución del 1900»,¹⁵ en la qual especificava el contrast amb el moment present:

Una evocación puede ser, a la vez, un fervor y una evasiva. Un fervor si nos atenemos solamente a las horas y a los momentos que, ahora, se nos antojan, buenos y agradables, del tiempo pasado. Una evasiva, digamos mejor, una evasión, si enfocamos y contratamos aquella función evocativa nuestra con las grandes preocupaciones, con las inenarrables congojas de las horas y de los instantes que estamos viviendo.

Concreta la seva «evocació» en tres punts: «un gran señor de la anécdota», Rafael Puget, sobre el qual, anuncia, Josep Pla està preparant un llibre;¹⁶ la col·lecció de *Pèl & Ploma*, que ressegueix de manera aleatòria per acabar fixant-se en el guàrdia civil de *La càrrega*, de Ramon Casas («fijados los dos ojos ante el deber y la responsabilidad de una "carga": una sola figura, un solo ademán, una sola mirada que nos explican y sugieren más cosas referentes a la historia política, a los conflictos sociales, a las llamadas "semanas trágicas", que todos los discursos y todos los artículos polémicos de su tiempo»), i el salonet d'Albert Puig («sensible y entusiasta gustador del arte y anecdotario de nuestro fin de siglo») decorat per Domènec Carles: «En este saloncito aparecen colocados un buen número de dibujos y grabados, escogidísimos y altamente representativos, de dibujantes y pintores de la época. Hay una hilera o friso de siluetas femeninas de Ramón Casas, coloreadas ligeramente de verde esmeralda y de amarillo de limón. Un cartel ultrarromántico y ultraseptentrional con sus sauces desmayados y sus difuminaciones maeterlinckianas e ibsenianas inconfundibles, de Santiago Rusiñol. Unos croquis de concurrentes a la cervecería de Pedro Romeu y unos grupos de ciclistas. Unas caricaturas neurálgicas...».

Potser convindria tenir en compte, però, que darrere l'evasió i l'evocació, hi ha també l'afirmació de l'orgull ciutadà, de la grandesa d'un passat esplèndid, ric i feliç, que un present de guerra, fam i ocupació han destruït. Potser això expliqui també, ultra les necessitats econòmiques, que dos exiliats, Màrius Aguilera i Rafael Moragues, escrivissin, amb el pseudònim de Luis Cabañas Guevara, *Cuarenta años de Barcelona, 1890-1930* (1944), una mostra emblemàtica i ben informada d'aquesta mena d'evocacions del tombant de segle que havien

15 Josep M. JUNOY, «Evolución del 1900», *Destino*, 217 (13-IX-1941), p. 11.

16 Es tracta d'*Un señor de Barcelona*, Barcelona: Ediciones Destino, 1945.

proliferat en els anys trenta i, de manera especial, en plena guerra, a les pàgines de la revista *Meridià*, de la mà de Joaquim Bas i Gich, de Ferran Canyameres, de Jaume Passarell i, entre d'altres, del mateix Rafael Moragas, el qual, al seu torn, havia estat patrocinat pel Comissariat de Propaganda pel seu treball *Anecdotari barceloní a través dels vells llibres i dels llibreters de vell*, que va ser radiat.¹⁷ En el «Prologuillo» que van posar al volum *Cuarenta años de Barcelona, 1890–1930*, potser amb un deix d'ironia perquè el marc polític de l'interior no els permetia de fer cap altra cosa, afirmen:

Este anecdotario barcelonés, que capta el ángulo de dos siglos, carece de toda aspiración transcendental. Deliberadamente, al contrario, narramos sólo la anécdota superficial y recreativa, soslayando, además, todo lo que puede ser acrimonia, a la caza únicamente, de lo curioso y de lo ameno. Para otros, el especular sobre lo denso o lo huero de la filosofía de Pompeyo Gener, lo que pueda haber de perdurable en Eugenio d'Ors o Francisco Pujols, la transcendencia o intranscendencia de la obra de Rusiñol, lo epidérmico o lo huesudo del movimiento iniciado en los IV Gats. Deliberadamente, también, hemos adoptado un estilo sencillo, estrangulando toda brillantez y todo empaque, porque nada cuadra menos a los anecdotarios que el estilo redicho, hoy tan en curso.¹⁸

A aquest llibre en va seguir un altre, *Biografía del Paralelo* (1945). Però no només Barcelona se sotmet a la moda: l'editorial Revista de Occidente va encarregar, a Melchor de Almagro San Martín el volum *Biografía del 1900* (1943), que l'autor va resoldre en forma de dietari d'un any que, se'ns diu a la solapa del llibre, «representa la cima y apogeo de esa época que podemos llamar “época divertida” [...] a través de una crónica mundana donde asoma mucha gente conocida por sus nombres, sus gestos o sus palabras».¹⁹

Tot això enmig dels empresonaments i afusellaments, de la misèria material, de la grisor i la manca de llibertat. Però no pas per a tothom. Hi ha qui, explotant justament aquesta misèria, s'enriqueix amb l'estraperlo. I això provoca que el mercat de l'art, de manera molt ràpida, es comenci a moure. Joan A. Maragall, en la seva *Història de la Sala Parés*, explica que, després dels tres anys de tancament i amb una considerable incertesa, van inaugurar la sala a finals de 1939. Va venir, però, la sorpresa: «ens sorprengué que els col·leccionistes es manifestessin tan desitjosos d'adquisicions, cosa que fou un indicatiu del que havia de succeir durant alguns anys. Aparegueren nous compradors, fruit de la situació econòmica de la postguerra de Barcelona, i també s'inicià una valo-

17 Maria CAMPILLO, *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936–1939)*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 302.

18 LUÍS CABAÑAS GUEVARA, *Cuarenta años de Barcelona, 1890–1930. Recuerdos de la vida literaria, artística, teatral, mundana y pintoresca de la ciudad*, Barcelona: Ediciones Memphis, 1944, p. 7.

19 MELCHOR DE ALMAGRO SAN MARTÍN, *Biografía del 1900*, Madrid: Revista de Occidente, 1943.

ració molt diferent de les obres, en relació amb el 1936: la nostra moneda havia canviat radicalment». ²⁰ I afegeix més endavant, després d'explicar que el mercat s'havia obert a Madrid, Bilbao, Sant Sebastià, Sabadell, Terrassa, etc., és a dir, les ciutats que comptaven amb una burgesia consolidada, que «s'inicià un cert desig per part d'alguns col·leccionistes de renovar i posar al dia llurs col·leccions. Això féu que sortissin al mercat moltes obres de les acaballes del segle XIX i de començaments del XX que permetien de fer exposicions molt interessants que s'iniciaren pel desembre del 1939 amb el títol *Pintors del 1900* amb obres de Vayreda, Martí Alsina, Gimeno, Rusiñol, Mir, Meifrén, Nonell, Casas, Roig Soler, Brull, etc.». ²¹

La revitalització del mercat artístic tenia els fonaments en l'empobriment de moltes famílies, que han de vendre els quadros, i en l'enriquiment d'altres, que aprofiten l'ocasió. L'art és una bona inversió, tant econòmica com social, sobretot per als nou rics, sense cap mena d'educació artística, que necessiten l'art per aparentar allò que no són. A més, el tancament dels mercats artístics internacionals afavoria la dinamització del mercat intern, de manera que molts dels artistes que fins al 1939 s'havien manifestat com a republicans, catalanistes i d'esquerres, accepten ara de seguir el joc que els proposa el mercat, un joc que, en molts casos, representa moltes més coses, com la submissió explícita als mandats del règim. Això, pel que fa als artistes vius, que no tenen cap inconvenient d'obrir el seu taller a un home de *Destino*, Joan Teixidor, que ofereix cada setmana un article al setmanari. ²² Són aquells que Cirici Pellicer va anomenar «catalanes azulados». ²³ Es produeix, així, una certa continuïtat entre la preguerra i la postguerra en tot allò que exposaven la Sala Parés, les Galeries Syra, la Pictòria o la Pinacoteca, tal com han assenyalat la majoria dels historiadors de l'art. La diferència, escriu Corredor-Matheos, «la podem trobar en la desaparició de l'avantguarda, en què els realistes més reaccionaris s'afirmessin amb força i fessin manifestacions i actes de prepotència, tant entre els pintors com en els crítics —pensem en Durancamps i en el Josep Maria Junoy del llibre *Elogio del arte espanyol*». ²⁴

Aquesta dinamització del mercat, però, té una segona conseqüència, que se situa en la línia que estem tractant: és la base de la revalorització de l'art mo-

20 Joan A. MARAGALL, *Història de la sala Parés*, Barcelona, Editorial Selecta, 1975, p. 281.

21 *Ibid.*, p. 281-282.

22 Joan Teixidor, com si res no hagués canviat (excepte la llengua, és clar) porta des del 1940 una secció amb el títol «En el taller de los artistas», per on desfilen la majoria dels artistes, no exclusivament pintors, en actiu. L'interès de la secció és ínfim. En molts casos, com, per exemple, en el dedicat a Opisso, del 28 de juny de 1940, s'hi fa una vaga recuperació de la memòria històrica.

23 Alexandre CIRICI PELLICER, *La estética del franquismo*, Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

24 CORREDOR-MATHEOS, «L'art català en el primer franquisme», p. 187.

dernista, especialment de la pintura modernista en aquests anys de postguerra. El fenomen em sembla que s'ha de tenir en compte perquè és a la base de l'interès per la pintura modernista en els anys quaranta. Que això que actualment entenem com a «modernista» i que, a l'època, es presentava embolcallat de la imatge «1900» era una bona marca de cara al públic, ens ho demostren dues exposicions que s'organitzen a Barcelona en aquesta represa del mercat artístic: la primera, del mes d'octubre, és de dibuixos de Ricard Opisso, «La bohemia 1900»; la segona, que inaugura el desembre de 1939 la Sala Parés després del tancament de la guerra, porta el títol «Pintors del 1900». Em sembla molt clar: les dues graviten sobre el Modernisme. En un comentari anònim sobre l'exposició de l'Opisso, publicat a *Destino*, hi llegim:

La Exposición del dibujante Opisso en la Pinacoteca tiene un interés excepcional por permitir, gracias a algunos de los dibujos expuestos, la revisión gráfica de toda una época. El ambiente artístico de París, al que muchos de nuestros artistas de aquellos años acudieron en busca de orientación o de gloria, aparece con toda su sugestión pictórica. Para nosotros es ya una época alejada y su elemental felicidad se nos antoja muchas veces como excesivamente frívola. Pero en aquel ambiente de bohemia, lleno de absurdos y de anécdotas, realizan su obra algunos de los mejores artistas de este siglo. Lo anárquico y desorganizado que caracteriza el traspaso de dos siglos, no significa en ningún caso pobreza de vida.²⁵

És, em sembla, una reivindicació amb tota regla, que s'aparta de les lectures que s'havien anat fent fins ara del Modernisme; en remarca els aspectes positius i, a més, manté la imatge que ja s'havia establert a la preguera: la d'un tombant de segle anecdòtic, bigarrat, bohemí i frívol. Qui n'és l'autor? Potser J. F. Ràfols, que ha començat a col·laborar a la revista i, com veurem, es converteix en paladí del Modernisme?

L'altra exposició, la de la Sala Parés, és, encara, més indicativa perquè ja no es tracta de dibuixos que recreen el tombant de segle sinó, directament, d'obres d'autors modernistes. Eugeni d'Ors, que ja hem vist que plantejava el problema terminològic, intervé amb un article, «Del estilo y del amaneramiento», en el qual demostra una renovada atenció pels temes finiseculars. Comença afirmant la seva coherència ideològica, mantinguda al llarg dels anys: els mateixos lemes, els mateixos ideals. Ho posa en boca d'un vell conegut, a qui ha trobat en la seva estada a Barcelona:

Donde, huésped pasajero, me había tentado la apertura, en una Galería de Arte, de una exposición de pintores locales del «Fin-de-Siglo»... Con esta última fórmula la

²⁵ [Sense signar], «La bohemia 1900 a través de una exposición Opisso», *Destino*, 118 (21-x-1939), p. 11. Vegeu també, bé de molt inferior interès, Josep M. JUNOY, «Las exposiciones», *Destino*, 119 (28-x-1939), p. 10.

hubiera yo rotulado, pues el título «de 1900», puesto por los organizadores, no parece del todo bien: equívoco como es (más que el mío: decir «Fin-de-Siglo» resulta tan claro como decir «Renacimiento»), y tan soso como el nombre de aquellos poblados de la Argentina que se llaman, por ejemplo, «Kilómetro tercero». Pero la exposición en si misma no es nada sosa, antes llena de interés. Induce a recapitular: a los jóvenes, mejor, naturalmente muy pálido en noble y fino semblante, del todo encuadrado en plata, barba y sienes, la remembranza se vestía allí de síntesis, y la nostalgia, de dictamen...²⁶

En un sentit força similar, en una altra ocasió, ja dins del 1940, Eugeni d'Ors torna a parlar del tombant de segle i no ho fa tampoc, com hauria fet anys abans, per desqualificar-lo, sinó, més aviat, per valorar-ne algunes aportacions, tot i que la interpretació resulta força esbiaixada. I el proposa a la França de Pétain com un exemple a seguir. Escriu:

Yo sé de una generación —de un sector de una generación— que, bien cerca de nosotros, conoció y sirvió igualmente este ideal de Petrarca, con su apariencia de paradoja, con lo auténtico de una superior unidad. A cierto grupo catalán me refiero, florecido a principios de la presente centuria. Solitarios, aunque promiscuos, esos que digo fueron llamados «catalanistas», fueron llamados «modernistas» también. ¡Engañosas etiquetas! Su localismo se embebecía en espíritu cultural de universalidad. Su modernismo no era sino gravitación hacia el clasicismo, hacia los valores eternos. El nombre solo de Juan Maragall dará fianza: de Juan Maragall, traductor de Nietzsche, cantor de los pastorcillos del Pirineo.

Quisiera que en la Francia actual, la Francia de Pétain, se repitiese esta tendencia, la salvadora. Que allí «lo gálico», cesando definitivamente en cualquier virulencia nacionalista, se orientara con decisión hacia «lo latino». Que allí de nuevo —Mistral, como Pierre de Nolhac, lo aprobaría— se resolviese el Cisma, enriqueciendo a Roma con los primores renacentistas de la corte de Aviñón.²⁷

Val a dir que, més enllà d'aquestes fantasies orsianes, a París triomfa, en plena guerra, l'art decorativista de Grau Sala i que, uns anys més tard, després de la guerra, la moda «1900» tornarà amb força marcant, de la mà de Christian Dior, la moda femenina en el que es va anomenar New Look 1947: un retorn a la imatge de la dona-flor, amb faldilles llargues i fluctuants i cintures estretes, en el que s'ha interpretat com un esforç per fugir de la imatge d'austeritat i penúria, i d'intent de retornar la dona al seu paper tradicional de mestressa de casa després del paper actiu que havia assumit durant la guerra.

²⁶ D'ORS, *Nuevo glosario*, vol. III, p. 712-715.

²⁷ Eugenio D'ORS, «Glosas. Recuerdo a Pierre de Nolhac. De un libro reciente sobre Petrarca. Se habla de Maragall y de Pétain», *Destino*, 188 (22-11-1940), p. 3.

Cap a la revisió del Modernisme: J. F. Ràfols

La sorpresa de l'any 1939, el mateix any de la caiguda i ocupació de Barcelona, en relació amb el tema que estem tractant la trobem en J. F. Ràfols, el qual dóna una sèrie de tres conferències a l'Ateneu Barcelonès (que no oblidem que és el de Luys de Santa Marina) amb el títol «Revisión del Modernismo (el arte fin de siglo en Barcelona)», dins d'un cicle que porta el títol de «Barcelona». Les conferències es donen els dies 21 i 30 de novembre i el 7 de desembre. Com que penso que al 1939 res no és innocent, tendeixo a creure que el cicle «Barcelona» es fa amb l'explícita intenció d'impulsar el procés d'integració de la ciutat en la «Nueva España». Aquest, «Barcelona en la Nueva España», és, si més no, el títol de la conferència que, dins del mateix cicle, dóna Bonet del Río. Ràfols, en tot cas, actua amb prou independència. Cal tenir en compte, a més, que una «revisió» com la que fa Ràfols no s'improvisa: és sens dubte el producte de la recerca feta durant anys. Quan? El 1943 Ràfols publica el volum *El arte modernista en Barcelona*, que és, de fet, la primera aproximació mínimament completa al Modernisme, especialment l'artístic i que, ben segur, havia estat la base de les conferències del 1939. En la nota que tanca el llibre, com a excusa per no haver utilitzat *Rusiñol y su tiempo*, de Josep Pla, que acabava d'aparèixer, explica que el llibre havia estat redactat el 1936. Hem de suposar que en català i que l'havia traduït ja a la postguerra per publicar-lo. De fet, la majoria de les col·laboracions de Josep-F. Ràfols (que és com signava els seus articles abans de la guerra) al *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* (1931–1937) ja responien a l'estudi d'autors i obres del tombant de segle. I és que, certament, el llibre és molt lluny de la sèrie d'obres de caràcter anecdòtic o memorialista. És l'obra d'un estudiós que coneix perfectament l'època i que, com a historiador de l'art i de la cultura, es pregunta per la unitat del període, pels seus límits cronològics, pels diferents corrents estètics i per tot allò que l'envolta, des de la literatura (que posa en un segon pla) fins a la crítica. Escriu:

Averiguar qué unidad tuvo la época del arte catalán llamada «modernista», los años que podrían situarse entre las primeras exposiciones de Rusiñol y Casas en la Sala Parés y la muerte de Isidro Nonell, es cosa tentadora para quienes entramos en las preocupaciones artísticas algo más tarde que aquellos tiempos. Es hora de esclarecer la importancia que puede darse, mirándolo de algo lejos, al «modernismo» artístico; fijar la conexión que hubo entre las obras coetáneas de autores adscritos a corrientes casi contradictorias; averiguar qué soporte le dieron los literatos y cómo lo acogió la crítica.²⁸

28 J. F. RÀFOLS, *El arte modernista en Barcelona*, Barcelona: Librería Dalmau, 1943, p. 11.

L'obra té una certa dispersió, però si ens limitem al món de la pintura, proporciona la sèrie de referents bàsics del moviment. La literatura hi és, només, com a element de suport al modernisme artístic i s'hi dóna molta importància a Josep Yxart i a Josep Soler i Miquel; i, en el camp de la crítica artística, a Ramon Casellas. Ràfols evita opinar ell directament i per això li són útils els escriptors. De fet, concep el Modernisme com un corrent estètic (i, doncs, més o menys contradictori) que evoluciona des del realisme inicial cap al simbolisme. És el punt de partida del seu gran estudi sobre el moviment, *Modernismo y modernistas*, publicat el 1949, que s'obre amb una definició que demostra una clara ampliació dels seus objectius d'estudi d'ençà del volum de 1943: «Modernismo: movimiento intelectual que tiende a infiltrar las ideas nuevas o modernas en las letras, el arte y la sociología durante los últimos años del siglo XIX y los primeros años del siglo XX».²⁹ Entre un llibre i altre, Ràfols ha realitzat una autèntica exploració de la premsa, els documents i la vida artística del període. Ho demostren, de manera especial, les seves col·laboracions als *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, en els quals és present ja des del primer número. Hi publica: «La documentación artística de Francisco Soler y Rovirosa»,³⁰ «La sinceridad en nuestra pintura de fin de siglo»³¹ i «Los dibujantes del Guayaba»,³² a més de nombroses ressenyes d'exposicions i conferències. Al seu costat, a la mateixa publicació, hi trobem altres aportacions de materials per a l'estudi de l'art del període. Esmentem les de Miquel Utrillo fill, fetes de records personals i de materials diversos procedents del fons del seu pare³³ i, més intencionades, les d'Alexandre Cirici Pellicer.³⁴

No podem, pròpiament, situar Josep Pla dins un marc de «revisió del Modernisme», com a mínim en el sentit historiogràfic. Tanmateix, cal reconèixer que des de molt aviat, a les seves col·laboracions a *Destino* hi proliferen les referències al moviment. En general, entén el Modernisme en un sentit estètic, com a manifestació de l'*art nouveau*, i considera que els seus productes, espe-

29 J. F. RÀFOLS, *Modernismo y modernistas*, Barcelona: Ediciones Destino, 1949, p. 7.

30 *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Arte Moderno*, vol. I, núm. 1 (hivern 1941), p. 31-41.

31 *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Arte Moderno*, vol. I, núm. 2 (hivern 1942), p. 7-25.

32 *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Arte Moderno*, vol. I, núm. 3 (hivern 1943), p. 17-24.

33 «Historia de un cuadro del Cau Ferrat», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Arte Moderno*, vol. I, núm. 3 (hivern 1943), p. 17-24; i «El pintor Ramon Casas a través de mis recuerdos y de su epistolario con mi padre», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Arte Moderno*, vol. II, núm. 1 (gener 1944), p. 15-27. El mateix personatge dóna una conferència a les Galeries Syra sobre la «Influencia de Sitges en los pintores del 1900», *La Vanguardia Española*, 16-1-1940.

34 «Exposición Darío de Regoyos», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Arte Moderno*, vol. II, núm. 1 (gener 1941), p. 41-49.

cialment el mobiliari i l'arquitectura són simples extravagàncies pretencioses i de mal gust. Així, per exemple, en un dels primers textos publicats a *Destino* que fa referència al tema, escriu:

De Barcelona, el Ensanche es horrible y Gaudí es el monstruo wagneriano de la Arquitectura. El bum-bum de las flatulencias de la Pedrera del Paseo de Gracia es música alemana en granito. Wagner en su tiempo quiso tocar el arte nuevo —independiente y contrario a Goethe— y Gaudí quiso edificar el anti-Partenón, es decir, el Partenón de los invertebrados. ¡Así va el mundo de nuestros días!³⁵

Tot i això, reconeix la importància del moviment; o, potser millor, d'alguns aspectes i d'algunes figures representatives del moviment, que interpreta com d'aproximació al realisme. Així, a propòsit del saló «modernista» d'Albert Puig Palau, dedica un «Calendario sin fechas» als Quatre Gats i a Pere Romeu:

Esta época de los Cuatro Gatos —o de los «Quatre Gats»— representa la llegada a nuestro movimiento artístico de una vitalidad extraordinaria, de un auténtico acercamiento a la realidad. Hay artistas de esta generación, como Rusiñol y Casas, que empezaron muy bien y terminaron regular. Otros como Mir que empezaron regular y acabaron siendo artistas de primera magnitud (Mir a mi entender es el pintor español mejor de su tiempo). Meifrén ha pintado enormemente y con diversa fortuna, a veces muy bien, otras mediano. ¿Y el ruido que ha metido en el mundo Pablo Picasso? ¿Y la cantidad de cosas que llevó a cabo el inolvidable Miguel Utrillo? De esta generación —que con los años nos parecerá o les parecerá a los venideros una generación de gigantes— el más reacio a la producción cuantitativa ha sido el escultor Manolo Hugué, a quien por cierto me encontré hace pocos días en Barcelona hecho un pollo, más joven que nunca, estupendo y genial.³⁶

A partir d'aquests moments els articles o les referències al Modernisme dins del articles proliferen (sobre titellaires dels Quatre Gats, sobre Miquel Utrillo, etc.). De fet, Pla està treballant en els seus llibres: *Rusiñol y su tiempo* (1942), *El pintor Joaquín Mir* (1944), *Un señor de Barcelona* (1945) i *Vida de Manolo (contada por él mismo)* (1947), versió castellana, aquest darrer, del llibre publicat el 1930. Són un conjunt de biografies més aviat esbiaixades, tal com ha comentat, a propòsit del llibre dedicat a Santiago Rusiñol, Margarida Casacuberta.³⁷ Amb tot, Pla ajuda aquests anys a la popularització de Rusiñol, i del senyor Esteve i, en darrer terme, de la cultura i l'art del tombant de segle. Al costat, és clar, de la recuperació de la tradició literària catalana que està portant a terme l'Editorial Selecta.

³⁵ José PLA, «Calendario sin fechas. Las ciudades del mar», *Destino*, 144 (20-IV-1940), p. 2.

³⁶ José PLA, «Calendario sin fechas. Los “Quatre Gats” y Pedro Romeu», *Destino*, 177 (07-XII-1940), p. 2.

³⁷ Margarida CASACUBERTA, *Pla biògraf de Rusiñol*, Palafrugell: Fundació Josep Pla, 2007.

Modernisme versus tradició espanyola

Tota aquesta recuperació del Modernisme, que no deixava d'exaltar una moda estrangeritzant, deuria ser una de les coses que tenia al cap Correa Veglison, governador civil i cap provincial del Movimiento, en el seu discurs dins del I Congreso Nacional de Ejercicios Espirituales quan afirmava la seva preocupació per l'estrangerització del pensament:

Hay tres cosas, entre otras muchas, tres por lo menos, que a mí me llaman la atención en la España de 1941. Y me refiero al aspecto puramente social y espiritual. No voy a hablar para nada de política. Primero, el modernismo o lo que pudiéramos llamar incluso «papanatismo». Desgraciadamente, desde que en el siglo XVIII empezó la filtración lenta, pero continua de las modas extranjerizantes, en nuestra Patria place lo que trae una moda, sea lo que sea. Lo recuerdo siempre cuando era estudiante de Filosofía —no pasé de ahí— el fenómeno verdaderamente original de que en España, durante cerca de cincuenta años, y aun colea, había imperado la escuela krausista. Recordamos a aquellos santones de la Institución Libre y a toda aquella ralea. Y después, cuando estudiaba un poco más a fondo la historia de la Filosofía, podía ver que era un filósofo de tercera fila. Esto demuestra el papanatismo en que por desgracia incurre tanta gente. Vino aquí el krausismo, y olvidándose la solera magnífica de nuestros filósofos, bastó que un vulgarizador plúmbeo como Giner o como Sanz lo trajeran para que inmediatamente pasara Krause a ser el hombre de moda, el filósofo de nuestras Universidades. Lo pongo como un botón de muestra. Este espíritu, desgraciadamente no ha desaparecido, y es un espíritu que tenemos que combatir.³⁸

Quan es parla d'una certa continuïtat entre la preguera i la postguerra, l'hem de limitar més als noms (tots aquells que fan la viu-viu en la nova situació) que a les idees, perquè, com demostra aquest text de Correa Veglison, a partir de 1939 es produeix un autèntic retorn al tradicionalisme des de posicions d'estrictament emparedament dins del nacionalisme espanyol. Si als anys trenta els diversos sectors ideològics, des del comunisme al feixisme, havien defensat l'arribada de l'«home nou» i, en bona part, l'art i la literatura havien cercat de definir aquest nou subjecte, la cultura imposada a la postguerra a la «Nueva España» només té com a referents els idearis més estantissos. I les actituds més servils d'alguns intel·lectuals amb una llarga trajectòria anterior ho demostren a bastament, i de manera especial quan s'encaren al Modernisme i a les seves figures més representatives. És el cas de Josep Maria Junoy: el llibre esmentat més amunt, *Elogio del arte español*, del 1942, inclou un capítol, «Ramón Casas y su

³⁸ «Un interesante discurso del señor Correa Veglison. Los Ejercicios Espirituales y la moderna sociedad», *La Vanguardia Española*, 9-V-1941.

tiempo», on l'autor parla de la revalorització de l'art del tombant de segle, en la qual, deia, havia participat. Cert: els seus articles ens donen alguna informació de la presència del gust pel «1900» en la immediata postguerra, però ell, personalment, com demostra en aquest capítol sobre Ramon Casas, explicita totes les seves reticències, no gens allunyades de les que hem vist que expressaven Martín Almagro i Correa Veglison: l'anatemització de l'art del tombant de segle perquè s'aparta de la genuïna tradició artística espanyola. Llegim:

La obra de Ramón Casas, como la obra de Santiago Rusiñol, su imprescindible e inseparable amigo de los primeros tiempos, respira y vive casi exclusivamente el aire que se vivía y se respiraba en Francia, de una manera más exacta y más concreta, en la capital de la nación vecina. El París de fin de siglo y de principios de siglo, no sólo dictaba e inspiraba los asuntos y la técnica de ambos artistas, sino que constituía —lo que es mucho más grave— casi su única fuente, su única base de inspiración y de admiración. Estas finuras, estas delicadezas, vaporosas y grisáceas, de sus primeras obras para todo el que sepa o quiera observarlas de una manera objetiva, sin reminiscencias nostálgicas o sentimentales, adolecen, sin embargo, de una evidente falta de base, de una carencia firme de convicción. No en vano se sacrifica y se prescinde de todo lo que un artista, de un país y de un clima determinado posee de más atávico, de más hondo y de más substancial para entregarse tan fácilmente a las fantasías de una moda pasajera, a las desarraigadas ligerezas de una extraña adopción.³⁹

Casas, doncs, és, segons ell, lluny de l'autèntica tradició hispànica, la que representa Velázquez: «a pesar de sus méritos y de sus dones indisputables, no poseía, ni podía poseer, más que por motivos personales, osaríamos a decir, por culpa del ambiente general de escepticismo y despreocupación de su época — así y todo, si se quiere, en algunas de sus manifestaciones aisladas— sabrosa e interesantísima época».⁴⁰ I no acaba aquí, Junoy, perquè tot seguit es pregunta què haurien fet ell i Joaquim Mir «si ambos pintores españoles hubieran vivido y trabajado en una época más lógica y más ligada siguiendo una verdadera tradición nacional y manteniendo un contacto de perennidad fecunda con las exigencias y las enseñanzas plásticas de los grandes maestros del pasado».⁴¹

La imatge de Ramon Casas, que és, sense cap mena de dubte, un dels pintors més cotitzats en aquells anys, es basteix sobre alguns dels tòpics que caracteritzen la imatge del «1900»: el dandisme, la frivolitat, tot i el reconeixement de la seva vàlua com a pintor i dibuixant. Així, Tristán la Rosa, més ponderat, no pot escapar d'alguns d'aquests tòpics. Així, en un extens article publicat a

39 José María JUNOY, *Elogio del arte español*, Barcelona: Nagsa, 1942, p. 116–117.

40 *Ibid.*, p. 118.

41 *Ibid.*, p. 119.

Cobalto,⁴² apuntava: «El señorito Ramón era un elegante, y la elegancia, incluso la elegancia de gran estilo, excluye toda categoría pasional y dolorosa». El compara amb Van Dyck, tot i que «Casas era español y se hizo un nombre en Francia. Pero en Francia Casas fue un epígono, y, en Inglaterra, Van Dyck, un precursor. Uno se expatrió para aprender; otro, para enseñar; y mientras aquel vivió en un país cansado y decadente, rodeado de una sociedad más bien pobre y burguesa, el otro se estableció en un imperio recién estrenado». Tot i això, Tristán la Rosa creu que Casas és un «iconoclasta de la pintura tradicional castellana». Considera que, més enllà dels dos retrats d'Alfons XIII, Casas va ser el biògraf no de la noblesa (que «preferíó asomarse al marco de otras telas más académicas») sinó de la «alta clase media española, y particularmente de la clase media catalana». Afirmar:

Los eruditos que únicamente se atienen a tecnicismos, que no ven más que las diferencias de procedimiento, sólo saben de la misa la mitad; y a esos, a los entomólogos de la pintura, citarles a Velázquez y a Van Dyck cuando se les está hablando de Casas, del humilde Ramón Casas, les deberá parecer una herejía. Pero, créanme ustedes, no lo es. Ya he dicho que Casas era un epígono y ahora añadiré que, vistas las cosas con cierta amplitud, Casas es probable que no sea mucho más que un pintor provinciano. Pues bien, lo que le convierte en un buen artista, lo que en este momento me mueve a escribir sobre él, es ese indefinible punto de contacto con Velázquez y con Van Dyck; es decir, esa rara, rarísima cualidad de la elegancia.

En aquest joc de valoracions i desqualificacions, val a dir que considera positiu l'allunyament de Ramon Casas de «nuestra circunstancia pictórica» perquè «le parecía falsa». És sens dubte un enfrontament de Tristán la Rosa als valors espanyols que s'exigien de l'art en aquell moment. I el fet de pintar no les fórmules sinó la vida i de fer-ho sense retoricismes, reaccionant contra el llenguatge inflat i ampulós, fins i tot en els retrats dels escriptors (T. la Rosa només es refereix als de la generació del 98), resulta paradoxalment un fet positiu.

Tot i que adoptava una posició més descriptiva que valorativa, qui va esmenar aquesta imatge i va emmarcar Casas dins del seu temps va ser J. F. Ràfols, que ja havia publicat, en els anys trenta, diversos estudis sobre ell,⁴³ que recull a la postguerra en dos volums: *Ramón Casas, pintor* i *Ramón Casas, dibujante*.⁴⁴

42 LA ROSA, «Ramón Casas o la elegancia», *Cobalto. Arte Antiguo y Moderno*, 2 (1947), p. 39-46.

43 Josep-F. RÀFOLS, «Petits dibuixos de Ramon Casas a la col·lecció del Museu de Barcelona», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. II, núm. 12 (maig 1932), p. 139-146; Josep-F. RÀFOLS, «Els retrats al carbó de Ramon Casas», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. II, núm. 16 (setembre 1932), p. 267-273; Josep-F. RÀFOLS, «Les obres pictòriques de Ramon Casas al Museu de Barcelona», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. II, núm. 18 (novembre 1932), p. 340-343.

44 Josep-F. RÀFOLS, *Ramón Casas, pintor*, Barcelona: Ediciones Omega, [s. d., 1949?] i Josep-F. RÀFOLS, *Ramón Casas, dibujante*, Barcelona: Ediciones Omega, [s. d., 1949?].

I la literatura? Final

No cal dir que, dins d'aquest panorama, la literatura catalana modernista no existeix, com a mínim en el que té de moviment global. Joan Maragall no és llegit com a «modernista» i, en tot cas, se'l relaciona amb la generació del 98, una generació que en molts aspectes, sobretot en els primers moments, no compta pas amb el beneplàcit de les noves orientacions culturals.⁴⁵ Allò que compta, per davant de tot, és el compromís amb el nou règim i, en aquest sentit, no deixa de ser representativa la consideració que fa Juan Ramon Masoliver sobre l'evolució dels escriptors decadentistes italians, els primers a prendre les armes durant la gran guerra.⁴⁶ I tot això, des de la perspectiva de la literatura catalana, no entrava en el joc.

Serà la revista *Ariel*, semiclandestina, la que juga decididament la carta catalana en aquest procés perquè, d'una banda, com a aglutinadora de la tradició culturalista de la literatura catalana, es fa hereva explícitament d'un seguit de conceptes i valors que s'associen al Noucentisme (ordre, classicisme, mediterranisme, etc.) i, per tant, es mostren reticents amb tots aquests corrents de recuperació del Modernisme. Tanmateix, no deixen d'acollir, justament per la funció que està fent la mateixa revista, alguns conceptes associats al Modernisme (com el messianisme, ben explícit en personatges com Josep Romeu). Tot reivindicant el Noucentisme reivindiquen també un determinat concepte del catalanisme polític que enfronten, clarament, als sectors oficials. Ara bé: a la llarga es veuen també obligats a plantejar-se què és el que havia estat el Modernisme i ho fan en un número dedicat al moviment que porta el títol «El Modernisme vist ara», en el qual intervenen Alexandre Cirici, Josep Romeu, Joan Triadú, Enric Jardí, Antoni Oriol i Anguera i Lluís Bonet. Les visions que se'n donen són molt diverses, fins i tot a l'hora de situar-lo històricament i, també, a

45 Dionisio RIDRUEJO, «En torno a la actualidad de Ganivet», *Destino*, 105 (23-VII-1939), p. 2.

46 Juan Ramón MASOLIVER, «En vísperas de la visita del conde Ciano. Nobleza que obliga», *Destino*, 102 (1-VII-1939), p. 1. Escriu: «En los albores del siglo y fines del pasado los pinares y playas bajas de los Abruzos eran lugar de convenio de la partida más alegre y culta que conociera Europa. Allá el pintor Michetti, y Gabriele D'Annunzio y los múltiples hermanos Pomilio, todos ingenieros, y el poeta De Bosis, y tantos más; y entre ellos un capitán de la marina —justamente fallecido el pasado miércoles— que con los años había de alcanzar igual fama que sus amigos: Costanzo Ciano, luego conde de Cortellazzo. [...] Eran, en suma, una pandilla de sublimes locos que en sus años moceriles pasaban por expresión acabada de lo decadente, de lo blando y casi diría de lo femenino. / Pero vinieron los días de la guerra europea [...]. Y los supuestos afeminados, blandos y decadentes, fueron los primeros en tocar a rebato, en alzar la voz de la Italia eterna, mostrando una vez más que no hay letras posibles —en sentido lato— sino para alternadas con las armas. En una palabra, los poetas y pintores y despreocupados de un tiempo fueron los más rabiosos “interventistas” de la Península y los primeros en reclamar la honra del uniforme militar».

l'hora de definir-lo. El motiu pel qual la revista li dedica el número l'explica Cirici: «Aquest any 1948 s'escau, a Catalunya, el cinquantenari del Modernisme». ⁴⁷ Parteix, doncs, de l'assimilació del Modernisme amb el 1898, tot i que en una breu cronologia del moviment donen com a primera data el 1885 («Gaudí: Palau Güell») i, com a darrera, 1911 («Sunyer torna de Ceret. Maragall l'elogia. Clasicisme»); i, entremig, informacions molt aleatòries (per exemple: «1892: 1a. festa modernista de Sitges. Neoidealisme de Brossa, reacció contra el naturalisme») i referides bàsicament a l'arquitectura i a la pintura. ⁴⁸ Josep Romeu l'entén com un impuls que neix de l'Exposició Universal de 1888 i que obre uns camins que porten fins a l'actualitat. ⁴⁹ Antoni Oriol i Anguera, en un article inconcret, difús, en parla com d'una època de transició. Joan Triadú dedica el seu article al teatre modernista, més preocupat per la situació del gènere en aquells moments que no pas per descriure el del tombant de segle, que valora bàsicament per la connexió amb el poble i no pas com a exponent d'un període o d'uns corrents estètics. Parteix de l'*Elogi del Teatre*, de Maragall, i de l'obra de Guimerà i Rusiñol, i esmenta de passada Ignasi Iglésias i Adrià Gual. Veu el Modernisme com un «fals Renaixement» que en lloc d'exaltar l'individu «recolza en la massa com a imatge i representació de l'individu» i, per això mateix, Guimerà i Rusiñol «prenien el Romanticisme amb una mà, mentre s'escoltaven les remors del poble, les d'Europa i la veu racial. I per això hi són adscrits, per damunt d'èpoques i d'escoles». ⁵⁰

Els dos textos més interessants són els d'Alexandre Cirici i de Josep Romeu. El de Cirici, més general i documentat, parteix d'una constatació: «Quan inquirim sobre el Modernisme gent que el promogué, excepte en rars ocasions, topem amb les evasives de la vergonya, d'una mena de penediment que voldria tirar-hi terra a sobre. Quan en parlem amb gent de la generació que no arriba als trenta anys, en canvi, sovint hi trobem una gran estima i un gran interès per ell». ⁵¹ Tanmateix, diu, enmig de la disgregació cultural imposada pel franquisme (de fet, ho expressa amb un circumloqui força rebuscat ja que no pot expressar-ho directament), «mirar cap al Modernisme és mirar cap a una època caracteritzada per la primera gran unitat de cultura de la Catalunya moderna». Valora com un fet positiu que la gran receptivitat amb què es van acollir les fonts culturals estrangeres fos motiu de revitalització: «El nostre Modernisme begué en la lluita contra l'esperit de la civilització industrial empenya des dels quatre punts cardinals del realisme de Zola, del demonisme de

47 Alexandre CIRICI, «El Modernisme vist ara», *Ariel*, any III, núm. 18 (juliol 1948), p. 61–62.

48 «Cronologia de l'època modernista», *Ariel*, any III, núm. 18 (juliol 1948), p. 62.

49 Josep ROMEU, «Modernisme i germanisme», *Ariel*, any III, núm. 18 (juliol 1948), p. 63–66.

50 Joan TRIADÚ, «Teatre Modernista i Romàntic», *Ariel*, any III, núm. 18 (juliol 1948), p. 66–67.

51 CIRICI, «El Modernisme vist ara», p. 61.

Baudelaire, del preciosisme parnassià de Gauthier i del medievalisme poètic de Ruskin; en l'espiritualisme sense fe de l'idealisme germànic, del simbolisme francès, del prerafaelisme britànic; en la tenebra de Dostoiewski i la llum de Tolstoi, en el vitalisme irracional de Nietzsche, dels contes de fades, de Maeterlinck, d'Ibsen, de l'èpica wagneriana i la lírica de Debussy: en l'anticlassicisme, l'antissimetria del medievalisme i el japonèsisme». ⁵² Creu que, aquí, se sumen les tendències més diverses i fins i tot oposades en un sincretisme que permet que Realisme i Simbolisme convisquin. Hi hagué, doncs, dues ales, «la dels negres i la dels blancs, la de les baixeses de la realitat mundanal i la de les altures de la irrealitat somniada encara que tots volaren amb una i altra, en certes ocasions. Rar fou qui, com Nonell, volà amb una sola, i encara més rar qui aconseguí realment una síntesi i pogué elevar-se per sobre de la parcialitat, que és el defecte dels fills d'aquell moment històric, com féu, a una escala humana, Maragall, i a una sobrehumana altura, dominant els temps i les cultures, l'ànima immensa de Gaudí». ⁵³ Per a ell, doncs, l'interès pel Modernisme, vistos aquests noms i la seva transcendència, és molt superior, diu, a «l'interès purament plàstic promogut per Apollinaire a favor de les entrades del metro de París, que projectà Guimard; l'interès emotiu de la reivindicació de Dalí o el decoratiu de Grau Sala i dels creadors del New Look 1947 de la moda femenina». De fet, Cirici ens dóna, en aquest article, la síntesi del que serà el seu gran estudi sobre el moviment, *El arte modernista catalán*. ⁵⁴

Josep Romeu encara el moviment des d'una perspectiva concreta: la seva obertura als corrents europeus i, més en concret, a Alemanya, ⁵⁵ i l'explica com un procés que porta a l'ordenació de Prat de la Riba. Correspondria, doncs, als moments de gestació de la cultura moderna i, per això, «té molt de caos informe, de llum en revolta i d'impuls vitalista». Mentre, segons ell, la Renaixença havia mirat enrere i cap a França, el Modernisme mira cap al futur i, ja amb una llengua estructurada pels mallorquins, Verdaguer, Rusiñol i Guimerà miren cap a nous horitzons, com ho mostra la Biblioteca Popular de L'Avenç. I, del conjunt, destaca, segons ell, una preferència per la cultura germànica, un fet que «es produeix d'una manera regular i sistemàtica per primera vegada en les nostres lletres». Intenta precisar-ne les causes i el sentit:

Potser el motiu més profund de tot plegat és una mena de reconeixement molt tardà cap a Alemanya, en tant que bressol d'aquell romanticisme exaltadament nacionalista que havia vivificat una gran quantitat de pobles que dormien el malson d'una

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ A. CIRICI PELLICER, *El arte modernista catalán*, Barcelona: Aymá Editor, 1951.

⁵⁵ ROMEU, «Modernisme i germanisme».

opressió secular. Però la causa més pròxima és la concepció germànica del món i de la vida, del cosmos i l'esperit; la concepció que sabia fondre en una boirosa i poètica unitat tota la complexitat de l'home i del món sensible i espiritual que el voltava. L'home del Modernisme és semblant, salvades les distàncies i les profundes diferències, a l'home del Renaixement. Ho és en la seva aspiració vehement a una unitat interna de les coses, unitat concretada en la forma clàssica del renaixentista i en el caos informe del modernista, aquell caos en el qual Novalis veia la unió perfecta del món sensible i el de l'esperit. D'aquí que un i altre somniïn esperançats una futura Edat d'Or, l'eterna utopia plaçada llavors en l'esdevenidor i conquerida per l'esforç de la voluntat humana, perquè l'home d'ambdós períodes es sap segur de les seves adquisicions il·limitades i entreveu un demà feliç que ha guanyat perquè té una intel·ligència i un poder que la ciència li confereix.

No cal dir que aquesta explicació gira entorn de la visió que Romeu s'ha fet de Maragall, amb l'estudi d'alguns dels seus personatges poètics (esmenta Serrallonga i el comte Arnau) que tenen Goethe, Novalis, Wagner i Nietzsche com a referents i que són la base d'alguns dels seus estudis posteriors.⁵⁶ Creu, a més, que Maragall obre un camí que serà seguit per Josep Lleonart i Carles Riba. Aquest ha depurat aquesta línia amb la coneixença directa de l'obra de Hölderlin i Rilke, una via que porta a un poeta com Joan Vinyoli.

Tot i la poca precisió i la manca de coneixement precís del període, la revista *Ariel* anuncia un canvi, i potser és exponent d'un renovat interès pel Modernisme que portarà a la primera tongada de grans estudis sobre el moviment: els ja citats de J. F. Ràfols, *Modernismo y modernistas* (Destino, 1949) i d'Alexandre Cirici-Pellicer, *El arte modernista catalán* (Aedos, 1951), i, més difús, l'apartat «Cataluña y el Modernismo español», de Guillermo Díaz-Plaja, que tanca *Modernismo frente a noventa y ocho* (Espasa Calpe, 1951).

Poc després, el 1954, Eugeni d'Ors, al marge de tot i de tothom, amb motiu de la condecoració que el govern francès va concedir a Isabel Llorach, recordava la casa madrilenya de la Condesa de San Luis, amb unes làmpades sobre la xemeneia del saló «del más gracioso estilo que se conozca en la historia de la albañilería», un estil que els experts qualificarien, diu, d'isabelí. Aquestes làmpades, continua, abundaven a començament de segle i les té gravades a la memòria per dos fets: perquè «de pie, junto a aquéllas, conocí y oí por primera vez a don Jacinto Benevante», i perquè, des d'aleshores, «los translúcidos globos pasaron a ser, para mi imaginación, el vivo símbolo de lo que pido licencia

56 José ROMEU, «Una interpretación de Juan Maragall» i «La poesía catalana contemporánea», dins Carlos CARDÓ & José ROMEU FIGUERAS, *Tres estudios sobre literatura catalana*, Madrid: Ediciones Rialp, 1955, p. 77-167. I, més indirectament, José ROMEU FIGUERAS, *El mito de «El Comte Arnau» en la canción popular, la tradición legendaria y la literatura*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.

para llamar el *esprit salonnard*». Aquest «esprit» ha estat satiritzat a França i, particularment, a Catalunya:

La crónica de la sátira catalana contra las diversas manifestaciones sucesivas del romanticismo, está llena de páginas bárbaras. Nadie ha demostrado todavía que los globos frágiles, que iluminaban la chimenea y el frontero espejo de la condesa de San Luis, no valieran con creces lo que los hierros retorcidos y los mosaicos hidráulicos, a que después debimos —y, todavía, ¡ay de mí! pagamos— nuestro Palacio de la Música. El «estilo isabelino» no tiene la significación grandiosa del estilo Luis XIV; ni tampoco la voluptuosa del estilo Luis XV. Pero ciertas nobles esencias se desprenden, para nosotros, cuando abrimos alguno de los cajones de cómoda, en que se guardan delicadas reliquias del tiempo. Y no se olvide cómo estas reliquias pueden ser a la vez enseres. El cómo estas realidades no son caducas, antes viven aún. Después de todo, la misma sensibilidad que animó ciertas bromas carnavalescas es la que permitió, aquí, entre nosotros la representación de *La campana sumergida*, de Hauptmann. La misma que dio a Don Claudio Planes y Font la Flor Natural en los Juegos Florales de Barcelona por una mal socorrida tuberculosis, fue la que elevó el *Cántico espiritual*, hijo de otra dolencia, la de Juan Maragall, y uno de los hitos capitales de lo que tengamos de pensamiento metafísico, la misma que suspiró incongruencias en la canción de Zaira de *La alegría que pasa*, fue la que encendió en nuestro Liceo la antorcha de los festivales wagnerianos.⁵⁷

Eugeni d'Ors, em sembla evident, està fent un reconeixement explícit de les aportacions fetes pel Modernisme. Ho fa, també, en aquella indefinició o infravaloració dels objectes *art nouveau* que no es començarà a trencar fins entrada la dècada dels seixanta. Però, venint de qui ve, mereix ser destacat.

57 Eugenio D'ORS, «Estilo y cifra. El espíritu de salón», *La Vanguardia Española*, 8-1-1954.