



**JOSEP LLIMONA. DE L'ESCULTURA A LA BELLESA.**

Sergi Soldevila Carrera



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0. Spain License.**

## 4 TENDÈNCIES ARTÍSTIQUES

### 4.1 Tornada. L'Exposició Universal de 1888, un pou d'oportunitats.

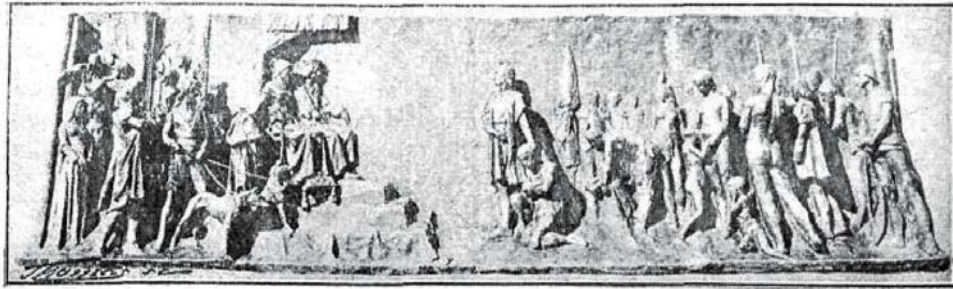


fig. 29 Los Reis a Barcelona rebent a Colom al retorn de son primer viatge. Monument a Colominaugurat el 1888.

«En el moment de tornar a la pàtria, l'escultor té vint anys (1884). Físicament, es troba en la força de la vida — és un home alt, musculat, fort, admirablement construït, d'una gran vivacitat de moviments, rogenc de cabells, amb la pell tocada d'un color de rajol.»<sup>48</sup>

Havent fet a Roma una vida molt semblant a la d'un simple obrer, Llimona apareix a vint anys amb una concepció de l'escultura lligada amb el gran art, amb el gran art ja



fig. 30 La recompensa, 1888. Arc del triomf de Barcelona.

<sup>48</sup> Pla 1971.



fig. 31 Ramón Berenguer el Vell, 1888. (destruït)

totalment perdut.<sup>49</sup> Aquest fet però li va coincidir en un moment en el que el concepte del gran art no desentonaria amb les necessitats de Barcelona. L'any 1888 és el de l'Exposició Universal. Gairebé dos anys abans començaren els preparatius i foren cridats tots els artistes del país, residents o exiliats, a col·laborar en la construcció d'aquest gran repte per la ciutat. "Una infinitat d'artistes i d'aficionats foren durant unes mesos empleats de l'Ajuntament."<sup>50</sup>

Un d'ells fou, evidentment, l'escultor Llimona, becat de la pensió Fortuny.

Ja se li havien encarregat uns relleus per al gran teatre del Liceu a la seva tornada, els quals no hem pogut identificar en les fotografies, però sí que

n'han



fig. 32 El dret canònic, 1891. Palau de Justícia de Barcelona.

<sup>49</sup> Pla 1971.

<sup>50</sup> Pla 1971.



fig. 33 Jaume Callís, 1894. Model d'escaiola per a la façana del Palau de Justícia de Barcelona. (AFLI)

perdurat les imatges dels relleus originals que va fer per a la base del monument a Colom. També va participar en l'estatuaria de la façana del Palau de Justícia. Aquestes dues edificacions van ser paral·leles a la remodelació urbanística de la ciutat efectuada pròpiament per a l'exposició, gràcies al que comportava la celebració del certamen, l'activitat era màxima per tal d'aconseguir la millor imatge per la ciutat i s'havien de tenir llestes. El que formava part directament del projecte per a l'esdeveniment era l'Arc del Triomf i el passeig que desembocaria al parc de la Ciutadella, centre de l'exposició. El passeig, anomenat Saló de Sant Joan, serviria per rendir homenatge a la memòria de grans

personalitats de la història de Catalunya. Llimona en modelà l'escultura de Ramon Berenguer el Vell, desapareguda des del 1937 durant la guerra civil<sup>51</sup>. Però va ser a l' Arc

---

<sup>51</sup> «Una camioneta que no llevava matrícula, ocupada por varios individuos, se presentó el domingo en el Salón de Fermín Galán dedicándose los desconocidos a derribar seis estatuas que hallaron en dicha avenida. Fueron respetadas, en cambio, las correspondientes a Pau Clarís y Fortuny. Del hecho se dio cuenta a la policía. 1937.- Aquesta breu notícia, publicada a La Vanguardia del dia 5 de gener, sembla confirmar la hipòtesi que les estàtues varen desaparèixer del Saló de Sant Joan (aleshores Saló Fermín Galán) durant la Gerra Civil. En tot cas, el periodista cita erròniament un escultura de Fortuny que probablement confon amb la del pintor Antoni de Viladomat que no va ser retirada.» BARCELOFÍLIA , Inventari de la Barcelona desapareguda (27 de juny de 2014) *ESTÀTUES DE PROHOMS CATALANS del*

---

del Triomf on Llimona va rebre el primer encàrrec majúscul, el fris titulat “la recompensa” ubicat en la part més alta de l’arc i mirant al parc.

#### 4.1.1 Obertura de la ciutat als nous moviments artístics.



*«Les idees son una pura contusió, els sentiments incerts i ficticis. Què s'ha de fer? Josep Llimona entra en el corrent i fa com tothom: s'hi abandona, el segueix. El seu sentimentalisme morbós li facilità totes les tendències a la feblesa. En termes generals, Llimona presenta el cas del gran artista innat, deformat pel seu ambient.»<sup>52</sup>*



fig. 34 Patge florentí, 1889. (AFLI)

Josep Pla reflexiona sobre quin podria haver estat l'inici de les tendències anglicistes de l'art de Llimona: "Josep Llimona havia potser vist a Roma, a través del medievalisme d'Overbeck i de Peter Cornelius les primeres avançades del pre-rafaelisme".

*«Fou indubtablement sensible al corrent que d'una manera tan estranya, però de perfecta bona fe pretengué portar la font de totes les arts a una interpretació anglesa, goticitzant, de l'art florentí. Aquesta síntesi puritana, glacial, estilitzada de Florència».<sup>53</sup>*

L'escultura del patge exemplifica a la perfecció les paraules de Pla a aquest respecte. Un personatge que podríem extreure del relleu "Colom explica son projecte al Consell de Salamanca", de perfecte calat historicista. El modelat ja

el distancia una mica del l'acabat que n'haurien donat els seus mestres de la Llotja, però seria una anècdota que marcaria el final d'una temàtica que Llimona no continuaria.

<sup>52</sup> Pla 1971.

<sup>53</sup> Pla 1971.

---

Si busquem l'origen dels “nous moviments” dels que parlàvem, els podem trobar sintetitzats en un article recollit per Fontbona en el que es parla l'anglès John Ruskin desenvolupant el concepte de modernisme plàstic. L'article diu així:

*«Sens cap dubte ell contribuí a que Inglaterra fos el bressol de lo que després aquí se n'ha dit modernisme i que, aprofitant influències orientals i gòtiques, fonent-les dintre la senzillesa que exigeix la vida moderna, fou en son principi una vera revolució de protesta contra l'industrialisme modern que ho tarava tot amb son mal gust de renaixament adotzenat i de relumbrón».*<sup>54</sup>

## 4.2 La literatura, llavor dels moviments artístics.

*“El poeta se convierte en el descifrador de este lenguaje secreto del universo: la belleza es la verdad oculta que él sacará a la luz”*<sup>55</sup>.

### 4.2.1 La literatura anglesa i la seva influència en l'art preraphaelita.

Mientras Baudelaire escribía Las correspondencias (publicado en 1857 con la selección *Las flores del mal*), la figura de John Ruskin dominaba en la sociedad cultural inglesa. Ruskin reaccionaba —el tema es constante— contra el sórdido prosaísmo del mundo industrial y pedía la vuelta al artesanado amoroso y paciente de la Edad Media y del siglo XV; pero lo que más nos interesa de Ruskin es el ardiente misticismo, la difusa religiosidad de sus especulaciones sobre la belleza. El amor a la belleza venera el milagro de la naturaleza y la huella divina que la penetra; la naturaleza nos revela en las cosas

---

<sup>54</sup> Fontbona 1975.

<sup>55</sup> Eco 2004.

comunes «las parábolas de las cosas profundas, las analogías de la divinidad». «Todo es adoración»,y sin embargo «la perfección más elevada no puede existir sin que se mezclen con ella ciertas oscuridades...».

La tensión «platónica» hacia una belleza trascendente, el sentido del misterio y la reivindicación del arte medieval y anterior a Rafael son los puntos del discurso de Ruskin a los que se adhieren los pintores y los poetas ingleses de la época, especialmente los que se reúnen, en 1848, en la Confraternidad Prerrafaelista fundada por Dante Gabriele Rossetti.

#### 4.2.1.1 Prerafaelitisme

«El proyecto prerrafaelista supone revivir el ambiente y las actitudes de los artistas italianos del siglo XV. Análogamente a ellos, y animados por la convicción ruskiniana de que el arte se origina en la fe religiosa, pretenden, por medio de su obra aspirar a una moral y a una religiosidad más intensa que la victoriana, imitar la sencillez de aquellos insistiendo en que son más artesanos que artistas y expresándola por medio de una exactitud casi fotográfica y una terminación completa del cuadro. Pretende ser un arte que purga el pasado próximo, lo simplifica y lo remite a épocas arcaicas. Los nazarenos de Roma constituían el modelo, pero el prerrafaelista quería ser inglés y no alemán, protestante y no catolizante y dejarse guiar más por los artistas del siglo XV que por Durero, Perugino o el joven Rafael. Dentro de una época dominada por la razón, la materia, la técnica y la ciencia, ante la cual aun la fe se sentía claudicar, les pareció necesario crear un arte excelso que apelara más a los sentidos y a la vida interior. El texto sagrado, origen de la revelación, habría de ser la Biblia, aunque con el tiempo el sentido de revelación se ampliara para incluir también a Shakespeare y a Keats. Bien pronto aparecería el problema que planteaba todo el proyecto prerrafaelista: ¿cómo armonizar la fe tambaleante de la época, asediada por todos lados, con la belleza? el mismo problema que ya había tenido que enfrentar John Ruskin. (...)



---

Llevados por tal intención didácticoemotiva, los prerrafaelistas pueden pintar la Constancia, la Pureza, la Belleza (sus emblemas son el girasol, el lirio y el pavorreal), lo morboso, etc.»<sup>56</sup>

Rossetti, «en sus obras, como en las de Edward Burne-Jones, William Holman-Hunt y Everett Millais, los temas y las técnicas de la pintura prerrenacentista, que ya habían fascinado a principios de siglo a los nazarenos alemanes en Roma, tienden a expresar atmósferas de mórbido misticismo, cargado de sensualidad. Rossetti recomienda: «Pinta solamente lo que tu corazón te dicta y pinta simplemente; Dios está en todas las cosas, Dios es el amor».

#### 4.2.1.1.1 Donne angelicate

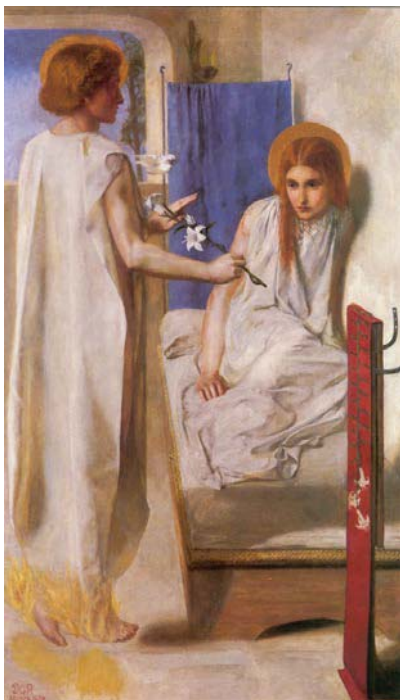


fig. 35 *Ecce Ancilla Domini*, 1850.

Dante Gabriel Rossetti

La figura més representada en l'art prerafaelita era la figura femenina. Les seves dones tenien en si mateixes una iconografia ideològica que caracteritzava el propi moviment. Eren les protagonistes indiscutibles de la pintura.

«En la iconografía los prerrafaelistas nos legaron una gran galería de mujeres impresionantes, robustas, de sensuales labios escarlata, idealizadas al extremo.<sup>12</sup> Las de Rossetti apabullan, nos desarman; parecen el primer manifiesto del poderío de la mujer. Quizás tenía que ser así en un poeta avasallado por el amor como vía hacia la belleza (La casa de la vida). Cuadros como *Astarté Siriaca* o *Monna Vanna* rezuman toda la leyenda, la sensualidad, el culto al amor y al arte que distingue al prerrafaelismo. Con Rossetti y sus colegas parece renovarse en muchos

---

<sup>56</sup> Tollinchi 2004.

sentidos la visión del *amour courtois* del amor y de la mujer. Entre otras cosas, se desentienden del amor centrado en el matrimonio (visible en Tennyson) y asumen defensa del amor adúltero (Defensa de Ginebra de William Morris -1858).»<sup>57</sup>

Pot ser que veient les pintures de Rossetti, Eco, en el seu anàlisi pugui tenir certa raó quan contrasta que "(...) *sus mujeres, sus Beatrices y sus Venus tienen bocas carnales y ojos ardientes de deseo. Más que en las donne angelicate* <sup>58</sup>*de la Edad Media hacen pensar en las mujeres perversas que pueblan los versos de Swinburne, maestro del decadentismo poético en Inglaterra.*"<sup>59</sup> Més boques carnals que ulls ardents de desitg potser, un element com els llavis condueix a altes dosis de sensualitat tal i com els pintava Rossetti, però en la seva pintura genera un estil de bellesa propi de les seves *donne*.

Però com a crítica la que li proferia el 1871 Robert Buchanan en l' article *The Fleshly School of Poetry* referint-se a Rossetti i la seva escola, recollit per l'humanista Esteban Tollinchi, que resumeix que "en pocas palabras, el poeta y su escuela se habían convertido en una sentina de decadencia. "La misma combinación de lo simple y lo grotesco, la misma desviación morbosa de las formas salubres de vida, la misma sensualidad cansada, devastadora, aunque exquisita; nada viril, nada tierno, nada completamente cuerdo, un exceso de extrema sensibilidad, de deleite en formas bellas, matices y tintes... Cansa excesivamente esta prolongada apetencia por una persona del

---

<sup>57</sup> Tollinchi 2004.

<sup>58</sup> «Influidos sin duda por la experiencia trovadoresca, los estilnovistas italianos reelaboraron el mito de la mujer inalcanzable, de deseo carnal reprimido y de espíritu místico. También en este caso el ideal de *donna angelicata* de los estilnovistas ha dado origen a múltiples interpretaciones, incluida la extravagante idea de que pertenecían a la secta herética de los Fieles de Amor, y que el ideal de mujer que propugnaban era un velo alegórico que ocultaba complejas concepciones filosóficas y místicas. Pero no hay necesidad de seguir estas aventuras interpretativas para darse cuenta de que en Dante la *donna angelicata* no es objeto de deseo reprimido o aplazado hasta el infinito, sino camino de salvación, medio de elevación a Dios; ya no ocasión de error, pecado o traición, sino camino hacia una espiritualidad más alta». Eco 2004.

<sup>59</sup> Eco 2004.

---

otro sexo, parece comida, bebida, pensamiento, músculo, religión para la escuela de la carne”.<sup>60</sup>

Més endavant veurem com el bisbe Torras i Bages, pilar ideològic del món dels Llimona, ens parla precisament d'aquesta falta de “decència” en l'aura que envolta l'amor preraphaelita, per què detestava el decadentisme que s'hi endevinava i que havia servit al modernisme que ell criticava. Però és important parlar d'aquestes figures femenines que inspiraran a tants artistes de l'època.

## 4.2.2 La literatura francesa. La importància de Baudelaire en l'art europeu.

Émile Zola propugnava un programa dirigit als artistes de càrrega realista en la que la originalitat de l'artista quedava sucumbida a la pràctica de la precisa descripció del món que l'envoltava, el programa naturalista:

«(...)es precisamente su asociación lo que constituía el programa naturalista, programa que fue una primera generalización militante de la práctica artística, que se apartaba del gusto convencional y, por tanto, fue el primer programa verdadero del arte moderno.

En este sentido, Zola era mucho más claro y combativo que sus predecesores. La crítica del estado contemporáneo y del arte no le interesaban tanto como la promoción de un arte nuevo, visto a otro nivel de sentimiento y de pensamiento. Por eso es por lo que rechazaba categóricamente el culto de la imaginación, que era hasta entonces el principal criterio para juzgar el valor de una obra. A la admiración por la imaginación de un artista oponía Zola la admiración por su sentido de la realidad. Un pintor debía pintar la vida con toda su fuerza interior. El método empleado no se basa en la inspiración, sino en el estudio cuidadoso de todos los documentos y fuentes que den testimonio del ambiente de vida que ha tomado como tema de su obra. La importancia de este estudio está en que determina el plan de la obra en su conjunto. Hasta una novela está basada

---

<sup>60</sup> Tollinchi 2004.

en el descubrimiento de hechos; se sigue la clasificación lógica de tal manera que la narración está compuesta por las observaciones y el análisis de las observaciones elegidas en correlación con la vida de los personajes. La conclusión aparece lógicamente como un resultado necesario y natural de este proceso.»

La imaginació de l'artista, tant necessària sota el nostra punt de vista, era traduïda per Zola sota el concepte de la "originalitat". Aquesta havia de ser la carta diferenciadora que fes lluir l'artista.

«Indudablemente, Zola se daba cuenta de que, por sí sola, la crítica científica no bastaba para crear una obra de arte. Por eso es por lo que pedía del autor una forma personal de expresión. Solamente el autor original sabe ver y expresar el mundo real. Todo toma vida bajo sus manos abiertas, todo toma color, olor, sonido. Lloramos y reímos con sus héroes, estamos junto a ellos. Son tan reales que podemos ver cómo hablan, decía Zola.

Visto así, el arte se confundía con la vida, pero, a pesar de la importancia que le daba al análisis científico y comparando al artista dispuesto a disecar el cadáver de nuestros sentimientos con un naturalista, Zola pensaba que una obra de arte debía guardar mucha similitud con la experiencia vivida.»<sup>61</sup>

En desacord amb aquest concepte limitador de la imaginació dels creadors i de les entranyes de la industrialització, naixia el simbolisme sota la ploma d'un altre literat francès, Charles Baudelaire.

#### 4.2.2.1 El simbolisme

*Les fleurs du mal*<sup>62</sup> es consideren les arrels del simbolisme. Charles Baudelaire iniciava amb la seva obra un moviment que marcaria l'estètica d'una munió d'artistes

---

<sup>61</sup> Wittlich 1990.

<sup>62</sup> Poulet-Malassis publicà 1.300 exemplars d'una recopilació de 100 poemes el 25 de juny del 1857 a París. Aquest recull estava repartit en cinc seccions formades per 77, 12, 3, 5 i 3 poemes, respectivament. Inicialment s'anomenaren : Spleen i ideal, El vi, Flors del mal, Revolta i La mort. El llibre

---

com Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Gustave Moreau (1826-1898), Fernand Khnopff (1858-1921) i Gustav Klimt (1862-1918) entre d'altres.

«En los orígenes del simbolismo hay que situar la obra de Charles Baudelaire. El poeta vaga por una ciudad industrial y mercantil, mecanizada, en la que ya nadie se pertenece a sí mismo y todo recurso a la interioridad parece abandonado: los periódicos (que ya Balzac había señalado como elemento de corrupción, de falsificación de las ideas y de los gustos) comprimen la experiencia individual en esquemas genéricos; la fotografía, que está triunfando, inmoviliza de forma cruel la realidad, fija el rostro humano en una mirada atónita hacia el objetivo, priva a la representación de toda aura



fig. 36 *La esperanza*, 1872. Pierre Puvis de Chavannes.

de impalpabilidad y mata, a juicio de muchos contemporáneos, las posibilidades de la imaginación. ¿Cómo crear de nuevo posibilidades de experiencia más intensa, más verdadera, más impalpable y profunda?»<sup>63</sup>

La resposta era a través de les arts, a través de l'espiritualitat, els somnis i en definitiva la imaginació. El simbolisme naixia per contrarestar el realisme que capturava tot aquell món industrial.

#### 4.2.2.2 L'Art nouveau

En les arts plàstiques, d'igual manera que els anglesos, la voluntat de tornar a les artesanies feia ecllosionar l'art nouveau, tota una estètica que impregnaria les diferents arts, tal com va passar a casa nostra. Per arribar-hi la societat havia de fer un tomb.

---

s'havia d'anomenar Les lesbiennes o Les limbes, però, per consell d'un amic, optà per Les flors del mal. Enciclopèdia Encarta 2006.

<sup>63</sup> Eco 2004.



(...) la segunda mitad del siglo XIX conoció una democratización de la cultura que no ha tenido precedente y que era el resultado no de la buena voluntad de la clase dirigente, sino de profundos cambios producidos en la sociedad, como consecuencia de la rápida evolución de la economía capitalista. La relación entre la ciudad y el campo cambió por completo. En las grandes ciudades aumentaron los núcleos de población, a una velocidad nunca vista, formando a la vez el proletariado y las clases medias. Este público reclamaba una cultura al alcance de sus medios.<sup>64</sup>

«En los años 90, el éxito del Art Nouveau se extendió como mancha de aceite, pudiéndose explicar, entre otras cosas, por la combinación de dos necesidades aparentemente opuestas para una buena decoración moderna: la inspiración naturalista y una forma ornamental de eficacia visual. En esto se les debe mucho a los ingleses teóricos de la decoración como Owen Jones y Christopher Dresser, sin hablar del trabajo práctico de la sociedad de Arts and Crafts (artes y oficios). Sin embargo, la síntesis se produjo sobre todo en el continente, con su centro en Bruselas donde el clima cultural estaba especialmente abierto al mismo tiempo a las influencias llegadas de Inglaterra y a las enseñanzas de la nueva pintura francesa, sin faltar tampoco contactos con los centros artísticos e intelectuales de Alemania. 1893, el año en que Victor Horta construyó en Bruselas la casa del ingeniero Tassel, está considerado como el del nacimiento del estilo Art Nouveau. También es en Bruselas donde, unos años después, tuvo su fin esta época, cuando el austríaco Joseph Hoffmann construyó allí la casa Stocklet.

El Art Nouveau se formó en un ambiente espiritual muy influido por los conmocionantes descubrimientos de las ciencias naturales, especialmente la biología, después de la botánica y la fisiología. El empirismo de la nueva biología, característico del pensamiento del mismo Darwin, habría de verse corregido muy pronto por una búsqueda de leyes que tuviese un valor más general. A esta corriente pertenece Ernst

---

<sup>64</sup> Wittlich 1990.

---

Haeckel, que intervendría igualmente en la estética con su obra *Die Kunstformen der Natur* (Las formas artísticas de la naturaleza).»<sup>65</sup>

Tot plegat resultava una amalgama de bellesa, decoració naturalista amb plantes silvestres, flors i joventut en les noies que ho acompanyaven tot. L'atracció per l'amable esperit d'aquesta estètica era molt temptadora i va acabar triomfant.



fig. 37 Verano, 1896. Alphonse Mucha.

«El estallido de novedad de la gran escuela pictórica simbolista unido a la revaluación de las llamadas artes decorativas impulsada por movimientos reivindicativos como el británico «Arts & Crafts», provocó un fenómeno muy singular en la historia del arte occidental: la eclosión fortísima de un nuevo estilo decorativo que divulgaba e incluso vulgarizaba el goloso vocabulario formal del Simbolismo y lo imponía arrolladoramente en las artes aplicadas del fin de siglo. Fue lo que se llamó Art Nouveau, Modern Style o, en España, Modernismo (...).

El Art Nouveau fue pues una auténtica oleada que en poco tiempo impuso una estética curvilínea, exuberante, colorista y floral, y a la vez refinada y preciosista; y la impuso en todas partes y en todos niveles, es decir, desde las artes gráficas a la decoración de interiores, y desde el salón más exquisito hasta el papel más vulgar. El Art Nouveau logró ser a la vez estilo y moda, y su reinado se extiende durante la última década del siglo XIX y la primera del XX, con un hito fundamental en medio: la Exposición Universal de París de 1900. Antes de ella, este estilo era la prolongación del Simbolismo en las artes decorativas, y después de ella fue el estilo aplastante de unas formas omnipresentes que constituyen sin duda la primera gran moda artística de la edad

---

<sup>65</sup> Wittlich 1990.

contemporànea que triunfa no sólo entre las élites cultas, sino también entre el gran público.»<sup>66</sup>

«La aceleración del ritmo de vida lanzó un reto al arte contemporáneo. En la Edad Media, el artista era un sencillo artesano. Hacía lo que le encargaba la Iglesia o su señor. En la época del Renacimiento, pintores, escultores, grabadores, orfebres y arquitectos ascendieron en la escala social y se hicieron cortesanos. Para crear sus obras individualizadas se escudaban en la sabiduría de los clásicos: *ut pictura poesis* (pintad la poesía). Los artistas se hicieron poetas del pincel y del cincel. Sus academias, sociedades mantenidas por los reyes y los nobles poderosos, elaboraron un modelo de artista erudito, especialista perfecto, capaz de celebrar con magnificencia los valores ideales del régimen feudal.

La evolución democrática del siglo XIX complicó esta situación, sobre todo suscitando nuevas dudas sobre la misión del arte. Se vio aparecer una fuerza de atracción más poderosa que las reglas y las costumbres académicas: la libertad, el máspreciado de los bienes que ofrecía entonces la vida en un flujo libre. Su atractivo era tan fuerte que la máxima latina pintad la poesía se convirtió en pintad la vida.»<sup>67</sup>

### 4.2.3 La literatura russa i el perquè de seu interès en Llimona i en la societat europea.

*“Llimona havia llegit molt els italians. Dominà l’italià a la perfecció, encara que al final de la vida se li rovellà una mica. Però davant dels russos quedà meravellat. Fou un gran admirador de Dostoievski, però qui li produí els més grans plaers de lectura fou Tolstoi. El gegant de «Guerra i Pau» i «Anna Karènina» fou la seva passió literària més permanent. Admirà l’obra i admirà l’home. La sensacional complexitat de Tolstoi —*

---

<sup>66</sup> Fontbona 1992.

<sup>67</sup> Wittlich 1990.

---

*aristocràtic, místic, reformador social, pagès, clar i lluminós com Homer... li produí una gran seducció en l'esperit.*<sup>68</sup>

Davant aquestes intimitats que Barrau explicava sobre l'escultor, Pla en treia unes conclusions que podríem compartir: "Potser algunes posicions de Tolstoi les compengué per afinitat, molt especialment —en virtut d'aquella afinitat tant misteriosa i subterrània, indescriptible, que a vegades es produeix entre els homes, àdhuc entre els homes més allunyats, d'una formació més diversa, més intrínsecament diferents."<sup>69</sup> "

«El realismo ruso empieza a conocerse en Europa alrededor de los años ochenta. Sin embargo, la asimilación de la obra de Tolstoi y de Dostoievski fue un proceso largo, debido seguramente a la escasez de buenos traductores. Pero cuando aquella se cumplió, se cobró cuenta de que se estaba frente a una alternativa al naturalismo. Quien más colaboró a dicha asimilación fue Eugenio Melchor de Vogüé, quien con su libro *La Novela Rusa* (1886) llevó a cabo la difusión de la literatura rusa en Francia e indirectamente en España, los países hispánicos y otros países occidentales. Vogüé pone de relieve el espíritu religioso, la gran humanidad, que impulsa la novela rusa; el valor que atribuye a la experiencia humana por encima de toda cualidad literaria. Por tal razón esa novela es para Francia y el resto del mundo un testimonio de primer orden sobre la función de la literatura frente a los problemas sociales. En el momento, la intención del manifiesto de Vogüé resultó clara: Turguenev, Tolstoi o Dostoievski se presentaban como el mejor antídoto contra la novela naturalista francesa. El naturalismo necesitaba urgentemente un paliativo idealista.»<sup>70</sup>

L'element religiós és torna fonamental a la novel·la rusa i tracta el tema remarcant la relació de l'home amb Déu. Tollinchi ho explica de la següent manera:

---

<sup>68</sup> Pla 1971.

<sup>69</sup> Pla 1971.

<sup>70</sup> Edmond de Goncourt en el *Diario*: "El éxito actual de la novela rusa se debe a la molestia que la gente devota y respetable sentía frente al éxito de la novela naturalista francesa: buscaban algo para usarlo en contra de ese éxito... Ni Tolstoi ni Dostoievski ni ningún otro escritor ruso inventó este género de literatura. Lo tomaron de Flaubert, de mí, de Zola y le añadieron una fuerte dosis de Poe" (7 de septiembre de 1888).Tollinchi 2004.

«Dentro de la religiosidad de principios del siglo XX es notable la modificación obrada por la popularización de la literatura rusa en los ambientes europeos, la llamada “fiebre rusa”. La novedad, tal como se presenta en sus grandes representantes Tolstoi y Dostoievski, se debe muy probablemente a la diferencia que señala André Gide en su ensayo sobre el último: la novela occidental se limita a las relaciones sociales del hombre, la rusa apunta más bien a la relación consigo misma o con Dios. Por lo demás, de parte de Rusia la diferencia es deliberada ya que el cristianismo que representan Tolstoi o Dostoievski requiere evitar los patrones sociales y políticos de la sociedad burguesa de Occidente. Pues la catástrofe inminente ha sido causada por la contaminación con ideas y valores occidentales, de la cual sólo la Madre Rusia nos puede salvar.



*fig. 38 L'home guiant la força, 1899.*

No era del todo improbable que en esta especie de soteriología se hubiera mezclado la idea de Cristo como un reformador social, lugar común de las primeras doctrinas socialistas que hacía tiempo se había infiltrado en suelo ruso. Igualmente -y con mas probabilidad en el caso de Dostoievski- pesaba la ambición de la ortodoxia radical rusa de suplantarse a la iglesia romana. En todo caso, implicó también una revolución literaria, pues tanto el realismo como el esteticismo y el simbolismo no sólo habían abjurado del cristianismo y las religiones organizadas sino que también habían optado mayormente por

entender al hombre aparte de las inquietudes religiosas.

Rusia de modo análogo a la literatura norteamericana de la época amenazaba con volver a integrar en el hombre lo que Flaubert y sus sucedáneos habían tratado de extirpar. No era de extrañar entonces la ambigüedad y la desconfianza con que los



---

artistas rusos y norteamericanos contemplaban la Europa finisecular. Irónicamente, pese a que estaban concebidas contra Europa, las novelas de Dostoievski y congéneres produjeron un arrebató insólito en todas las literaturas occidentales.»<sup>71</sup>

Barrau utilitzava les paraules “(...) aristocràtic, místic, reformador social, pagès, clar i lluminós (...), referint-se a Tolstoi. No sabem a quina alçada de la vida tindria



fig. 39 Detall del conjunt 'Pastoral', 1913. (Arxiu Mas)

Llimona el gust per la literatura de Tolstoi però aquesta corrua d'adjectius s'associen fantàsticament bé a un home que a través del seu art, l'escultura en el cas de Llimona, transmet un compromís social (també amb la política), uns valors regionalistes, dels que en parlarem més endavant, en els que hi destaca la figura del pagès i la feina al camp com a sinònims d'humanitat.

*“Es mantingué sempre respectuós, discret i atent amb tothom. En un país en que s'ha confós tan sovint la senyoria amb les mostres infantils, desmesurades, generalment interessades de servilisme caní, la figura de l'artista representa l'encarnació de, l'aristocràcia autèntica.”<sup>72</sup>*

I recordem com en una de les anècdotes biogràfiques Llimona havia confirmat que se li havia arribat a oferir un títol nobiliari.

---

<sup>71</sup> Tollinchi 2004.

<sup>72</sup> Pla 1971

#### 4.2.4 La literatura catalana. Pàtria i modernisme.

Les nostres arts and crafts, el nostre art nouveau i també el nostre simbolisme i preraphaelisme són totes elles juntes, a grans trets, el nostre modernisme, “un moviment de transformació i modernització de la societat, que des del nacionalisme ideològic fins a l'idealisme artístic va aplegar les inquietuds, les tensions i les creacions insòlites d'una època excepcional i amb voluntat de canvi, coincideix aproximadament amb el tombant de segle: darrera dècada del XIX i primera dècada del XX. Aquest procés, que va impregnar totes les arts ve a ser un coronament de la Renaixença, període de ressorgiment cultural i nacionalista durant el segle dinovè i arrelat ensems en la tradició; encara que el Modernisme representa la renaixença catalana de les arts, cal remarcar que igualment té lloc la culminació de la precedent brotada de les lletres que precisament va constituir, a Catalunya, la Renaixença. De fet, el Modernisme es revesteix, al nostre país, d'imaginació i poesia i per tant, la literatura en conjunt, molt sovint fantàstica és un component essencial d'aquest moviment de renovació d'un país i que, escassament al cap d'un segle, experimenta un autèntic revival.”<sup>73</sup>

«Entre els anys 1888 i 1909, sorgeixen unes actituds culturals i estètiques molt diverses per part d'intel·lectuals i artistes, independents i inconformistes, però amb la voluntat comuna de realitzar una cultura nacional de caràcter europeu i transformar la societat per mitjà de l'art; en aquest sentit, tot recuperant les formes de l'artesanía, també hi ha una impactant proliferació de les arts gràfiques i decoratives.

A Barcelona, que a conseqüència de l'expansionisme econòmic bullia d'idees estètiques i socials, sorgeixen ja unes publicacions periòdiques que auguren uns canvis decisius: *La Ilustración Ibérica* (1883-1898) sota la direcció d'Alfred Opisso; i en català, *L'Avenç velocgrafiat* (1881- 1884) / *L'Avenç imprès* (1889-1893), fundat pel jove Jaume Massó i Torrents que es va inspirar en la Kelmscott Press mateixa, llavors acabada

---

<sup>73</sup> Borja de Riquer et al.2001.

---

d'implantar a Anglaterra, l'any 1892, per William Morris», estretament vinculat amb la germandat preraphaelita.»<sup>74</sup>

Literàriament, doncs, el traspàs de segle és marcat per:

a) Una successió de revistes culturals -efímeres, però no pas menys importants- com ara Luz, Catalònia o Pèl & Ploma, de Casas-Utrillo, que tindran com a coronament la revista central del Modernisme Joventut (1900-1906).

b) Les traduccions, per al públic català, tant d'obres clàssiques o medievals, com també d'actuals dels principals corrents nòrdics i universals simbolistes, preraphaelites o wagnerians. Excel·leixen, en aquest sentit, la «Biblioteca Popular de l'Avenç», la Biblioteca «Joventut», l'Associació Wagneriana, i els noms de Joan Maragall, Cebrià i Manuel de Montoliu, Xavier Viura o Jeroni Zanné.

c) La celebració, des del 1893 fins al 1898, de les Festes Modernistes, orquestrades a Sitges per Santiago Rusiñol, singular agitador cultural.

d) Els cafès, les tertúlies i els cenacles -artístics, literaris, musicals—, les editorials, llibreries, sales d'exposicions o d'antiquaris, ben propis d'una societat selecta.

Per tant, el dens i variat tapís que configura a Catalunya la fi de segle precedent, una època complexa i transformadora, difícilment superable i no sempre prou ben compresa, suggereix la riquesa oculta que evoca el mot «Modernisme», marcat per la fusió artístic-literària i que vehicula el simbolisme com a moviment europeu però, també, com a ideologia d'abast universal, és a dir, precisament deslligat d'ideologies. Aquest període, que comprèn la «dècada d'or» del Modernisme, és el resultat d'unes idees estètiques anàrquiques però força ambiciosos i connectades principalment amb doctrines neoidealistes, wagnerianes, preraphaelites, simbolistes i ocultistes, que expressen un rebuig del domini del científisme i positivisme, mancats ja d'ascendència en les inquietuds dels intel·lectuals, artistes i poetes.»<sup>75</sup>

L'aprofundiment rigorós del Modernisme comença, doncs, amb l'estudi del preraphaelisme anglès, moviment espiritual que aglutina i conté, en la seva projecció

---

<sup>74</sup> Borja de Riquer et al.2001.

<sup>75</sup> Borja de Riquer et al.2001.

artística i literària, els paràmetres que dotaren el Modernisme català d'una personalitat única configurada per la seva múltiple i extraordinària creativitat.<sup>76</sup>

#### 4.2.4.1 *Jacint Verdaguer. Descripció de la seva transformació en el mentor popular del catalanisme i el motiu pel qual era admirat pels artistes modernistes.*



fig. 40 Jacint Verdaguer  
(1845-1902)

Jacint Verdaguer, que —com digué Josep Maria de Sagarra— posseïa el sentit i el geni de la llengua, “*tornà a dotar la cultura catalana de l'eina que necessitava per reprendre la seva trajectòria històrica. Gairebé partint del no-res, sense precedents pròxims on recolzar-se, sense mestres que li fornissin els elements necessaris, un jove poeta i seminarista sortit de la pagesia d'Osona, amb la sola força del seu geni, aconsegueix remuntar el català rural de la Plana de Vic fins als cims més enlairats de la llengua.*”<sup>77</sup>

Josep Llimona fou contemporani de Jacint Verdaguer, fou tant contemporani que eren veïns de carrer, “*porta per porta*”. Verdaguer era el capellà privat del Marquès de Comillas i la seva família mentre Llimona creixia a la casa paterna. D'això també en ve el fet que conegués personalment els marquesos i que en edat adulta li fessin diferents encàrrecs.

*«La seva amistat amb el marquès de Comillas començà ja en el temps en què la família vivia a la Portaferrissa.*

*— Érem veïns — solia dir —; és natural que ens coneguéssim i ens tractéssim amb el respecte que se sol tenir a les persones que viuen porta per porta.*

*I afegia:*

---

<sup>76</sup> Borja de Riquer et al.2001.

<sup>77</sup> Garolera 2002.

---

— *Els Comillas eren d'un tracte molt sever, però eren senyors. Vaig treballar molt per a ells, i sempre dintre de la normalitat més completa.»*<sup>78</sup>

La importància del poeta a Catalunya fou tal que Llimona l'inclogué en el conjunt escultòric del monument al Doctor Robert. L'obra de Jacint Verdaguer (Folgueroles 1845 – Vallvidrera 1902), ha creuat fronteres però sobretot l'hem d'anomenar per haver constituït el puntal des d'on va renéixer la cultura catalana. En volem apuntar els fragments més destacats de la seva vida per entendre com la seva figura es va tornar transversal als diferents pensaments de l'època i per saber què hi havia darrera la seva obra. Narcís Garolera en fa un treball extens que hem sintetitzat amb els següents textos:



*fig. 41 Representació de Jacint Verdaguer  
instruint l'obrer.*

La glòria somriu al jove Cinto poc abans de fer els vint anys. El camí de les lletres està decidit. Hi sumarà, més tard, i després d'alguna vacil·lació, però de forma indestruable, el del sacerdocí.

«L'any 1865 és decisiu per a la carrera i l'ambició literàries de Verdaguer. Abans de publicar el seu primer poema èpic, participa d'amagat, amb el pseudònim *Un fadrí de Muntanya*, en els Jocs Florals de Barcelona, i hi obté dues distincions per dos poemes: «Los minyons d'en Veciana» i «A la mort d'en Rafel de Casanova». Compareix vestit de pagès — calces i gec de vellut, barretina i espadenyes— a recollir els premis a la sala del Consell de Cent de l'Ajuntament de Barcelona. La imatge rústica, rousseuniana, del jove poeta de la plana de Vic causa sorpresa i admiració entre els assistents a la festa literària. Manuel Milà i Marià Aguiló hi fan coneixença, i des de llavors seran els seus

---

<sup>78</sup> Pla 1971.



Aquell estiu, però, el jove Verdaguer té moments de dubte pel que fa a la vocació eclesiàstica. Al Seminari l'han suspès de teologia, i en té una forta enrabiada. Una carta a un condeixeble, amic seu, tradueix clarament aquests sentiments i revela un caràcter que, anys a venir, serà determinant per a la seva vida de sacerdot i d'escriptor:



fig. 42 Monument funerari de Claudio López i Benita Díaz de Quijano Capella-Panteó de Sobrellano, Comillas

*Amic: Si no fos lo deixar eixa vall a on descloguí per primera volta los ulls a la llum del dia, en què m'adormí cent vegades [...]; una vall en què tinc los amics que tan estimo, en què, per a mustigar-se, floriren un jorn mes amoretes, en què tinc pares i germans, lo cor i la vida; francament te diria que no ens tornarem a veure per aqueixa Muntanya, solament per a fugir del domini de persones com algunes de les que fan més rotllo en nostra pàtria, si de persones mereixen lo nom, una gent sense llei ni raó, sense amor ni pietat, sense pàtria, sense sentiments, sense cor, com són los que han comès lo crim d'insultar a qui els dóna glòria (si mal no m'està el dir-ho), i, després de comès lo crim, han escampat que no ho mereixia, fent fer mals pensaments sobre ma conducta, i cap d'ells ha volgut haver llançat la pedra...*

De sobte, potser esperonat per aquests èxits, li entra el neguit d'enllestir L'Atlàntida, que ha tingut abandonada força temps. S'hi obsessiona, hi treballa aferrissadament, i aquest esforç mental, segurament excessiu, li provoca fortes cefalàlgies. Verdaguer cau en un estat depressiu que li fa abandonar la redacció del poema. Per distreure'l, Collell se l'endú uns quants dies al Rosselló, on la visió del Canigó li torna les ganes de viure. A finals de 1873 abandona la parròquia, i, després d'uns mesos a Folgueroles sense signes de millora, baixa a Barcelona a consultar metges de renom, com el doctor Letamendi, que li diagnostiquen una anèmia cerebral i li

---

aconsellen, entre altres tractaments, banys de mar. Viu a casa dels seus protectors, els senyors de Picó, i passa vuit mesos en una situació personal precària i en un estat d'ànim trist i abatut. Finalment, gràcies a les gestions del futur bisbe Estalella, li proposen d'embarcar-se en un vapor de la Companyia Transatlàntica, propietat d'Antoni López, futur marquès de Comillas, on tindrà el càrrec d'inspector dels capellans de la naviliera. I, sense vacil·lar, el 24 de desembre de 1874 s'embarca, a Cadis, rumb a l'Havana.

El novembre de 1876, a la tornada definitiva a la península, Verdaguer rep l'ofertament d'Antoni López de traslladar-se a Barcelona per celebrar diàriament una missa a l'oratori particular del navilier, en sufragi del seu fill gran, mort feia poc. Mossèn Cinto entra així, com a capellà privat, a la residència dels futurs marquesos de Comillas, al palau que acaben d'adquirir a la Rambla de Barcelona. Hi passarà disset anys, els millors de la seva vida.

El mes de març de 1883, Verdaguer fa un creuer pel Mediterrani en companyia de Claudi López, fill i hereu del marquès de Comillas, mort feia poc. El segon marquès lloga un iot anglès —el Vanadis— i emprèn un viatge per mar per tal de refer la seva delicada salut, malmesa encara més arran de la mort del seu pare. Visiten Tànger, Alger i l'illa de Mallorca, i el poeta —influït per la moda orientalista i per la pintura de Fortuny— pren notes coloristes de les seves impressions, que més tard publicarà a *La Veu del Montserrat* i *La Il·lustració Catalana* amb el títol de «Records de la costa d'Àfrica»<sup>79</sup>

Ja els anys 1879 i 1880, que passa uns dies al balneari vallespirenc de la Presta acompanyant-hi Claudi López, Verdaguer projecta escriure un gran poema sobre la reconquesta, que ha de tenir per marc el Canigó —i, per extensió, el Pirineu—, amb personatges històrics com l'abat i bisbe Oliba, i els comtes Guifre i Tallaferro.

El mateix any publica una nova versió de *Lo somni de sant Joan*, i el 1888 -any de l'Exposició Universal de Barcelona— recull en el volum miscel·lani *Pàtria* quaranta-sis

---

<sup>79</sup> Garolera 2002.

composicions poètiques, la major part de les quals havien estat escrites en èpoques anteriors, sis s'havien publicat aquell mateix any i catorze eren inèdites. Contra les reserves d'alguns crítics literaris, Verdaguer considera el recull unitari, atesa la seva mateixa concepció de «pàtria», o la seva particular idea de «poesia patriòtica».

Com a capellà domèstic de la família més adinerada d'Espanya, mossèn Cinto es troba incòmode en la seva situació de privilegi. El moviment catalanista, per altra banda, es comença a concretar políticament, i els vells ideals de la Renaixença conformen plataformes d'influència cívica i d'activisme social. Al cap de poc, per exemple, el cosí del poeta, Narcís Verdaguer i Callis, fundarà la Lliga Regionalista, que aglutinarà el catalanisme d'inspiració catòlica i conservadora, però mossèn Cinto no s'hi allistarà mai, com no ho farà tampoc en cap altre partit o facció política.

¿Què hi havia darrere aquests dubtes? ¿Quins retrets es pot fer, a l'autor de L'Atlàntida i Canigó? Mossèn Cinto ha viscut deu anys al palau de la Portaferrissa, sense maldecaps materials i dedicat a l'escriptura. Deu anys de glòria literària i de prestigi social, d'honors i distincions, lloat i envejat com a escriptor àulic de la família més distingida d'Espanya, i havent acomplert les seves ambicions més pregones. Verdaguer es troba, de sobte, descontent de si mateix, com capellà que ha cedit als afalacs de la fama i que ha fet una brillant carrera d'escriptor. El desassossec li furga l'ànima, i es lliura de ple a l'oració i a l'apostolat, a la confessió i a la caritat. Mossèn Cinto no té un no per a ningú, els pidolaires professionals s'aprofiten de la seva bona fe, i aviat el marquès comença a preocupar-se per l'actuació del seu almoïner.<sup>80</sup>

El 1892, endut pel mateix zel sacerdotal, Verdaguer compra la finca dels Penitents, a Vallcarca, per restaurar-hi una capella i celebrar-hi reunions vinculades a les de la «casa d'oració» del carrer de Mirallers. N'obté la propietat, en subhasta pública, a costa d'un endeutament personal, «origen -en paraules seves- de tots los altres deutes».

Durant aquests anys mossèn Cinto publica una trilogia poètica, motivada per la seva estada a Terra Santa. S'intitula Jesús infant, i la formen tres llibres: Nazaret (1890),

---

<sup>80</sup> Garolera 2002.

---

Betlem (1891) i La fugida a Egipte (1893). Molts dels poemes que integren aquesta trilogia descriuen la vida de l'infant Jesús i els seus pares, Maria i Josep, la Sagrada Família, model per a les llars treballadores del segle de les revolucions, que s'allunyen de l'Església i de les pràctiques religioses. Només un fragment per mostra:

¡Quina casa tan hermosa, la casa de Nazaret on fan la vida dels àngels Jesús, Maria i Josep!...



fig. 43 La Sagrada Família. Cripta de la Basílica de la Sagrada Família.

Els semblen tres violetes i la casa, un violer:  
¡quina pobresa tan rica!,  
¡quin benestar tan modest!...<sup>81</sup>

D'aquest mateix any és la redacció d'un llarg poema narratiu, «La Pomerola», on el poeta i la poesia són objecte del text, extens i autònom. Inèdita fins fa poc temps, aquesta composició revela el propòsit verdaguerià de tornar al poema llarg —el long poem dels poetes modernistes i preraphaelites— i constitueix un dels títols majors de la darrera època del poeta.»<sup>82</sup>

Castellanos en fa una reflexió al respecte dient que a Catalunya; *“el preraphaelisme, que ara delimitem amb tanta precisió, havia entrat barrejat, confós, amb el decadentisme o el simbolisme i la nova poètica s’havia format en una amalgama que podia tenir components molt diversos: simbolistes, parnassians, vitalistes, decorativistes, art nouveau, decadentistes, etc. Verdguer en deuria conèixer unes quantes coses, indubtablement, per l’obra de Joan Maragall o per la poesia que feien alguns dels joves que l’envoltaven, (...)”*<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Garolera 2002.

<sup>82</sup> Garolera 2002.

<sup>83</sup> Castellanos 2003.

L'última època del poeta està marcada per la pobresa.

«D'aquest període és també un Dietari íntim, encara inèdit, del qual es coneixen tan sols alguns fragments que donen idea de la veritable situació de l'escriptor:

10 [gener]. *He estat alguns dies sense poder escriure cap carta per falta de paper, i fins he quedat sense cap ploma; mes avui se n'és trobada una a casa i Busquets m'ha dut un gran plec de paper sobrant de sa llibreria de Ripoll que ha venuda...*

9 febrer. *Ha vingut lo tribunal a embargar-me, per no haver-los pagat, a Henrich i Cia., los llibres Flors del Calvari i Jesús infant. A més, volen embargar-me un cens i la propietat de totes mes obres...*

22 [setembre]. *Fa vuit dies encarreguí una sotana al sastre Josep Fort. Me l'ha enviada avui a la tarda i, no podent-la pagar, a l'acte se l'ha emportada...*

[1 desembre]. *Avui anàvem a empenyorar un quadro-mosaic regalat per D. Afntoni] Satrústegui per haver-lo casat, i han respost en lo Montepío que s'hi tornàs demà. No teníem un cèntim, i demà ja no ens fiaven la llet pel cafè i lo pa...»<sup>84</sup>*

Què lliga doncs a Llimona amb l'obra de Verdaguer? Quan Barrau deia que Tolstoi "li produí una gran seducció en l'esperit" a Llimona descrivint-lo abans com a "aristocràtic, místic, reformador social, pagès, clar i lluminós" ens dona una bona pista per saber què en podria plaure de la persona de Verdaguer. Nascut pagès, home de Déu capaç d'enfrontar-se als estaments més alts de l'església defensant els valors humils de les llars treballadores. Erudit i catalanista defensor de cultura catalana des de les seves arrels. La seva obra fou font d'inspiració per als modernistes i la seva persona motiu de respecte.

«Vora el respecte per les capacitats poètiques de Verdaguer i el seu extraordinari sentit de la llengua, l'urc i el geni del poeta començaren a créixer per als adeptes del Modernisme quan començà la revolta personal de Verdaguer, a partir de 1895, després de la fugida de la Gleba, l'enfrontament amb Claudi López i el bisbe Morgades, la suspensió *a divinis* i la publicació dels articles d'*En defensa pròpia*. Vist des de la

---

<sup>84</sup> Garolera 2002.

---

perspectiva dels joves artistes del final de segle, la revolta del poeta anava de dret contra els sectors conservadors, benestants i benpensants de la societat catalana, i es convertia en un rebel amb qui calia mostrar obertament sentiments de solidaritat. Enmig de l'escàndol i del daltabaix que organitzà, Verdaguer se'ls mostrava com un heroi de novel·la, amb un capteniment similar als protagonistes de la narrativa modernista: en lluita aferrissada contra la pròpia circumstància, amb tota la tensió característica entre l'heroi i la societat, abraonant-se per trobar sentit a la pròpia individualitat davant del determinisme que l'envoltava.»

Tot i que la renaixença era la seva “llar”, la seva obra també va evolucionar amb els temps i la redacció dels *long poems* de la segona etapa com “La Pomerola” n’eren resultat literari; “Vist des d’aquest punt de vista, la «Santa Cecília» de Verdaguer es podria llegir com una *donna angelicata* preraphaelita. I Maragall, en una crítica de Santa Eulàlia (1899), qualifica la protagonista de la creació verdagueriana de «damisel·la santa»: «Santa Eulalia no es sólo una niña, es una niña santa que siente en su corazón el impulso enorme del Dios nuevo y va a proclamarlo desafiando la mayor potestad de la tierra.»<sup>85</sup>

Castellanos parla sobre la possible font d’inspiració que podia representar Verdaguer: “Estic afirmant no pas el preraphaelisme de Verdaguer sinó l’interès que els seguidors de l’estètica preraphaelita en el tombant de segle podien tenir per la seva obra. Penso, també, en el món de fades de Canigó i fins i tot en la figura gairebé d’àngel asexual de Gentil, que podria fer pensar en algunes figures al·legòriques de Burne-Jones, en el seu món de cavallers medievals i de donzelles angelicals, tots ells d’una ambigüitat sexual considerable.”<sup>86</sup>

Preraphaelisme i modernisme veiem com es barregen i es “comuniquen” a través de les arts, un altre exemple en podria ser “L’arbre de la vida”:

«No cal dir, però, que aquest poema («L’arbre de la vida», un dels seus escassos

---

<sup>85</sup> Joan Maragall, *Obres completes. II: Obra castellana* (Barcelona: Editorial Selecta), p. 101-103.

<sup>86</sup> Castellanos 2003.



sonets) de Verdaguer no té res de preraphaelita, però no ens ha d'estranyar que els modernistes, que de la mà del preraphaelisme (ja integrant de l'estètica finisecular) i del decadentisme descobreixen i exploren temes d'amor i mort, eros i thànatos, simplicitat i sofisticació, no trobessin en Verdaguer una autèntica mina.<sup>87</sup>

«Del cel una coloma, condolida,  
ve a esqueixar-ne la branca més hermosa,  
i en dur Calvari, mentre amb sang la rosa,  
canta morint de dolç amor ferida:

—Veni, fills d'una terra que us devora;  
qui a l'arbre redemptor vol acollir-se  
amb mi vindrà a la Glòria a reflorir.—

Adam l'abraça, l'univers l'adora  
veent tancar-se l'infern, lo cel obrir-se;  
mes ai!, la mort d'un Déu los fa estremir!»

Joan Maragall, que es considera un exacte representant de la literatura modernista, no consta que hi hagués una relació personal gaire fluida entre Jacint Verdaguer (1845-1902) i Joan Maragall (1860-1911) en els anys que van compartir els primers rengles de la literatura catalana de finals del XIX. Així ho confirmava, si més no, el mateix Maragall a la conferència En Jacinto Verdaguer excursionista, que llegí el 14 de desembre de 1904. Es demanava com era que l'havien triat a ell si «mai vaig ésser son company de camí, ni el trobí en cap lloc de passada, ni tan sols vaig arribar a conèixer'l prou per a endevinar com devia portar-se en ses sortides, ni recordo que, en les poques vegades que tinguí la benaurança de que em parlés, me'n fes cap de referència»,<sup>88</sup> però l'admiració vers Verdaguer igualment fou plena.

---

<sup>87</sup> Castellanos 2003.

<sup>88</sup> Cònsol 2002. Joan Maragall. En Jacinto Verdaguer excursionista. Dins Obres Completes. Obra Catalana. Barcelona: Selecta, 1981 (3a ed.), pàg. 856.

---

«Maragall publicà, el 1905, l'article *El monument a Verdaguer* que sintetitza d'una manera molt clara l'actitud del poeta barceloní envers qui considerava, no només un mestre i un escriptor de cabdal importància, sinó, i sobretot, el restaurador del verb català i el creador de la llengua viva de la Renaixença: *«perquè la glòria de Verdaguer, la gran, consisteix en això: en què en un temps en què la llengua catalana, per manca de ressorts, estava partida en dues, la literària arcaica i la dels baixos usos del poble, ell portant cospada en la seva ànima de poeta tota l'essència del nostre parlar que vivia en la llengua noble i popular ensems, alta i viva, és a dir, verament poètica, en boca del poble del camp i de la muntanya, revifà el foc sagrat del verb català que brillà poderós, fonent en una sola vida poderosa aquella dualitat malastruga. Des de llavors ja no hi hagué el català del “gai saber” i el “català que ara es parla”; no hi hagué més que llengua catalana alçant-se novament al cel, cantant tota viva. En això en Verdaguer fou mestre de tots nosaltres que el seguirem, de tot el poble català que canta les seves cançons sense trasmudar de llengua. Aquest és el gran deute de Catalunya a en Verdaguer, aquesta la glòria gran del poeta [...] el restaurador del nostre verb, el creador de la llengua viva del nostre renaixement, en això fuig de tota proporció, de tota estimació, de tota comparació, de tot anàlisi: és senzillament del Poeta de la Catalunya nova.»*<sup>89</sup>

#### 4.2.4.2 Joan Maragall i els motius de la seva influència en l'obra de Llimona.

*“També anaren a Olot, més ben dit, continuaren anant-hi, perquè la família hi estiejà tota la vida.(...) Al matí, trobant-se a Olot, el senyor Llimona, solia fer un passeig*

---

<sup>89</sup> Cònsol 2002. Joan Maragall. El monument a Verdaguer. Dins *Obres Completes, Obra Catalana*. Ob. Cit., pàg. 862-864.

*fins a la font de les Tries. Hi solia trobar el poeta Joan Maragall.*<sup>90</sup>



fig. 44 Postal d'època de la Font de les Tries, Olot.

«A l'abril de 1900 s'exposaren a la Sala Parés esbossos i estudis de Llimona en una exposició que portava com a títol «Art íntim». El mes abans, però, la revista *Pèl & Ploma* va dedicar-li un número especial, i Miquel Utrillo escrigué un article biogràfic que recordava entre d'altres coses l'amistat que els unia. Així doncs, Utrillo també podria ser considerat un pont entre Llimona i Maragall.»<sup>91</sup>

Sabem segur que Llimona i Maragall es coneixien i que tenien una relació d'amistat, que a més es desenvoluparia en períodes vacacionals en els que la disposició de temps i l'entorn podria propiciar bones converses. La temàtica de les converses no les sabem del cert, però, "l'escultor del modernisme" i el "poeta del modernisme" ... No és agosarat apostar per la lectura de l'obra de Maragall per part de Llimona. L'execució del monument al Doctor Robert i el cant de la senyera de Maragall n'és una prova irrefutable (veure capítol dedicat al monument al Doctor Robert).

---

<sup>90</sup> Pla 1971

<sup>91</sup> Haidé. Estudis maragallians, Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall, Biblioteca de Catalunya, núm. 2, 2013.



fig. 45 Joan Maragall (1860-1911)

Resta, a la Casa Museu de Joan Maragall, un dibuix de Josep Llimona i també una pintura del germà Joan entre d'altres artistes. No se'n té notícia de l'origen del dibuix, podria ser d'una de les ventes de dibuixos que es promovien des del Cercle artístic de Sant Lluç, o també un regal de l'escultor, però en aquest cas l'habitual era acompanyar la signatura d'una petita dedicatòria. En qualsevol cas, la propietat i exhibició del dibuix denota una afinitat molt propera entre tots dos.

La figura del poeta Joan Maragall i Gorina va lligada al modernisme. "La seva poesia és el sentit i la sensibilitat de les il·lusions i les contradiccions viscudes, tant individualment com col·lectivament, pels catalans del tombant de segle. És la paraula viva, que amb lírica i descarnada veu es manifesta."<sup>92</sup>

Intentarem desgranar el seu pensament i entendre quina era la seva filosofia.

*"La grandesa d'avui, la nostra, consisteix no en morir per una idea, sinó en viure per a totes". (Joan Maragall)<sup>93</sup>*

«El poeta saluda amb entusiasme, des d'un pensament vitalista, un univers ple de possibilitats. Una actitud oberta que situa el desig de la generació dels modernistes de superar postures conservadores i apuntar cap a una conjunció doble: la de propugnar una via moderna per a la tradició o la de la consecució de l'art nou.»

#### 4.2.4.2.1 Inicis i referents filosòfics.

Podem dir que Maragall, sense proposar-s'ho, trobà objectivament la forma de combinar la profunditat intensa unamuniana i la mundanitat orteguiana, afegint

---

<sup>92</sup> Sala 2008.

<sup>93</sup> Sala 2008.

circumstància a la primera i profunditat a la segona: però aquesta síntesi anticipada no passà de ser, de moment, una terra en guaret: Maragall no s'hi orienta fins a partir de 1907.

Metodològicament, per a Maragall l'empíric i extern al subjecte fou i continuà essent la dada inicial. A l'*Elogi de la Poesia* l'home és la «cúspide anhelant» del món, «la naturalesa sentint-se a si mateixa». En relació de simultaneïtat amb aquesta acció exterior «hi ha una acció interior, un reflex diví de totes les coses en si mateix, una consciència». Però, com remarca Gabriel Maragall, «aquesta consciència no és el punt de partida». El punt de partida és sempre el sensible, allò «estètic», la «aísthési». <sup>94</sup>



fig. 46 Dibuix de Josep Llimona. Casa Museu Joan Maragall.

El pensament de Maragall troba el seu concepte nuclear en la noció d'ànima del món, en la seva dimensió d'anhel, de llum i erotisme, en la seva voluntat d'elevació i auto-transcendència. És el subjecte passional, no el subjecte actiu i imperial de l'espiritualisme racionalista el qui caracteritza aquest pensar: un subjecte que s'eleva, a través del desig de bellesa, fins al principi espiritual i que assoleix gaudir ja, en aquesta terra, d'alguna besllum i pressentiment d'això que místicament anhela. Aquest pensament, que troba en el platonisme més viu del Renaixement la seva expressió perfecta i que es transmet com el corrent

més intens o influent fins al triomf de la modernitat. (...)

I bé, en aquestes deus cal veure el marc implícit des del qual Maragall remou, en contacte vivent amb els seus mentors ideològics provinents del Nord (d'un Nord

---

<sup>94</sup> Trías 1982.

---

il·luminat pel Migdia), la seva pròpia concepció filosòfica, la que cristal·litzarà en els Elogis i la que d'una forma molt singular es posarà en qüestió en la crisi de 1907.<sup>95</sup>

#### 4.2.4.2.2 La filosofia de Maragall.

##### 4.2.4.2.2.1 Evolució a partir de la setmana tràgica.

L'obra de Maragall potencia aquells elements tant anglesos com són una simbiosi entre dona i natura, amb la idealització d'aquesta i la relació entre enamorament i dolor.

«De la mateixa manera com veiem en Maragall una evolució, un progrés, un aprofundiment en la seva concepció del mal i de l'heroisme, culminada a partir de 1907 (la Setmana Tràgica és, en aquest sentit, el catalitzador d'aquesta evolució), així mateix veiem una evolució paral·lela en la seva concepció de l'amor. De l'amor «estètic» de les *Notes autobiogràfiques*, no desmentit en l'evolució posterior, puix que fa referència a una dimensió essencial, aquella en què matèria i esperit es donen cita, la dimensió anímica del subjecte, que té la seva expressió característica en l'«enamorament», i el seu objecte màgic-real en la simbiosi de dona i de naturalesa (més que «idealitzades», «sublimades», en el sentit literal de l'expressió), a l'«amor actiu» fecundat pel dolor, en el qual la dimensió «ètica» i «comunitària» és dominant, percebem la mateixa evolució que ja hem entrevist en les nocions del mal i de l'heroisme. De fet, l'amor actiu fecundat pel sofriment té una dimensió cívica (amor cívic) que permet de definir el veritable heroisme: l'actitud del qui serva fidelitat als «seus» (a la «seva ciutat») enmig del dolor, la desolació i el sinistre, àdhuc sense horitzó d'esperança. Un amor més enllà de tota esperança: així veu Maragall l'heroisme amorós.»<sup>96</sup>

Maragall adopta la figura de la dona per a la representació de l'amor cívic: «Una mateixa evolució, cristal·litzada a partir de 1907, pot veure's al fil dels conceptes de «mal», individual o social, d'«amor» i d'«heroisme»: des de l'estadi estètic a l'ètic, des de l'espontaneisme de la força natural a l'assumpció de l'afer de la culpa i del deute,

---

<sup>95</sup> Trías 1982.

<sup>96</sup> Trías 1982.



deute no pagat, culpa interioritzada; de l'amor com ja enamorament físic-anímic d'una imatge sublimada de la dona i de la naturalesa (unificada sota el vel femení), a l'amor actiu provat pel dolor, que en el que té de social es mostra com a «amor cívic», més enllà de l'esperança (amor heroic).»<sup>97</sup>

En l'obra de Maragall l'amor agafa un sentit ètic i la seva representació adquireix una dimensió estètica:

«Per això aquest aprofundiment de l'amor, aquesta comprensió de les dimensions activa i cívica de l'amor, provat pel dolor, aquesta determinació de la dimensió ètica de l'amor (la «lleï de l'amor» i el problema del deute no pagat) no significa de cap manera l'abandonament de la problemàtica «estètica» de l'amor, de la seva dimensió sensible-sensual, de l'«enamorament». I és simptomàtic (i emocionant) que emergeixi, al bell mig d'aquest aprofundiment en allò que és «ètic», un rebrot sensible i estètic de l'amor en forma anímica, en forma d'«enamorament», en el cicle que protagonitza Haidé i s'enllaça misteriosament amb l'obra teatral Nausica.»<sup>98</sup>

#### 4.2.4.2.2.2 El concepte de bellesa de Maragall

Després de la evolució que pateix a arrel de la setmana tràgica de 1907, la seva "espiritualitat" es reformula. Maragall venia de ser un agnòstic del modernisme primerenc i la relació amb el diví agafa una proximitat amb Déu:

«A les dues revelacions de Déu, en la forma natural i en la forma artística, corresponen dues formes de bellesa, essent la bellesa «la revelació de l'essència per la forma». En primer terme la bellesa natural, corresponent a la forma natural; en segon terme l'art: «humana expressió de la bellesa»; i en particular la poesia, «art de la paraula».<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> Trías 1982.

<sup>98</sup> Trías 1982.

<sup>99</sup> Trías 1982.

---

Per Maragall, la bellesa anirà associada a l'ànima i en aquesta hi actuarà el concepte del ritme a través de la forma natural:

«Hi ha, per tant, en primer terme, la forma natural. Aquesta forma és «l'empremta del ritme de la vida en la matèria». Definició profunda, bella, que exigeix alguna precisió. En ella hi és contingut un concepte central en tota la concepció de l'ànima i de la bellesa de Maragall, el concepte de ritme.

La vida és esforç. Cal entendre-ho en el sentit metafísic, esforç, *conatus*, principi de perseverança, voluntat de romandre en l'ésser, voluntat de voler ser, *voluntas*. Més endavant aclarirem aquest concepte crucial en Maragall que emparenta la seva reflexió amb Spinoza i amb Nietzsche. Aquest esforç que és la vida es mostra com una «alteració d'acció i de repòs», alteració que és el ritme, el qual es «manifesta més o menys en la matèria de les coses i constitueix les seves formes». En aquesta alternança d'acció i repòs resta en les coses una mena de frontissa, de juntura i síntesi, punt d'unitat i recolliment, alhora que punt de diferenciació, dispersió i moviment. Quelcom perenne en la variació, una empremta. És l'ondulació variable i «quieta» de les ones del mar, que atorguen al mar la sensació d'etern canvi i de ser sempre el mateix, és l'ondulació petrificada que el pes del temps ha produït sobre la terra, creant, amb l'erosió, una orografia, una pell del món, les muntanyes, les serralades, el moviment immòbil perceptible en l'ordre dels objectes pesants. Tot això palesa el «segell de l'esforç de la vida per la revelació de la seva ànima, que és Déu». Aquesta empremta, aquest segell, nuament de l'ésser i l'esdevenir-se, és la forma. Forma creadora de formes, forma fecunda on se mostra, pel que fa al sensible, la presència de Déu en les coses, l'alè de vida, el foc diví.»<sup>100</sup>

L'ànima que és «d'alguna manera totes les coses», ànima del gènere femení en la qual el poeta es metamorfosa en la seva integració visual i expressiva, com es fa palès en l'extraordinari poema *Les montanyes*. Aquesta ànima del món, l'empremta visible i material de la qual és la forma natural, assoleix la seva segona revelació, la més intensa, en l'ànima humana, en la qual aquella forma natural s'acompanya de consciència.

---

<sup>100</sup> Trías 1982.

L'home és «la terra en el més gran sentit de la revelació de Déu en ella». Xifra la seva dignitat i la seva tragèdia «en sentir-se terra i Déu alhora: ésser la cúspide anhelant».<sup>101</sup>

#### 4.2.4.2.2.3 L'ànima. La pedra angular entre Maragall i Llimona.

I bé, el concepte clau de la filosofia implícita en Maragall és el concepte de l'ànima, «concepte clau de la seva antropologia (l'home assoleix la totalitat de la seva dimensió humana, en tant que és plenament ànima) com de la seva cosmologia (la naturalesa és, en la seva arrel, ànima del món, font i principi, *natura naturans*, d'on brollen, a manera de generacions del principi, tots els ésser físics). Anima, no esperit. L'ànima pot elevar-se fins a l'espiritual i enfonsar-se alhora, en la tenebra, essent això —espiritual, anímic— la llum. Però aquesta elevació sols pot produir-se a partir d'una radical assumptió del caràcter concret i encarnat d'aquesta ànima que es materialitza en les coses, es fa visible als ulls, es fa rítmica a través de l'oïda i es torna sensible i concreta en la seva expressió emocional-verbal. L'esperit, sense mediació de l'anímic, és esperit desencarnat, esperit sense inserció vital, caigut o extraviat accidentalment en el corpori.

Entre vida biològica i esperit abstracte Maragall pensa una substància sintètica i mitjancera que és ànima. Amb això no fa més que adherir-se a una orientació no gens platònica (on platonisme significaria dualisme i espiritualisme) que arrela en els corrents més pregons del pensament llatí i mediterrani.»<sup>102</sup>

En escultura, com en tot l'art, és fonamental que l'obra sigui capaç de transmetre a l'espectador certs sentiments o emocions. El pitjor que pot passar és que quedi “buida”. Al nostre entendre una de les característiques més admirables de les escultures de Llimona és que observant-les és capaç d'arribar-te l'ànima dels seus personatges. Tot s'està aconseguint per una forma modelada de determinada manera i resolta amb un material, matèria pura.

Maragall apunta i relaciona amb l'art aquests dos conceptes claus.

---

<sup>101</sup> Trías 1982.

<sup>102</sup> Trías 1982.

---

«(...) aquesta ànima del món, enllaç de la vida i de l'esperit, li permeté una reflexió graduàlista de la totalitat, consumant una síntesi unitària, no gens reductora del singular. Concebé l'ànima com la potència que vivia ja en estat latent, en la matèria, com llum reclosa en la tenebra, de la manera com Schelling concebia la naturalesa, on dormien en forma virtual l'ànima i l'esperit.<sup>103</sup>

Allò que és important per a Maragall és que aquest aprofundiment en la qüestió última (la qüestió genuïnament filosòfica) a la vegada que altera profundament els pressupòsits metodològics de l'existència i de la poesia de Maragall fins en aquesta data, condueix poeta i pensador a un doble moviment internament connex de:

1. Apreciació de valor contingent i fugisser de les coses, que es troben ben a la vora de perdre llur consistència davant la visió (visió que al seu torn esdevé contingent, fugissera i distant).

2. Exigència del manteniment dels pressupòsits anteriors a la crisi. Aquests pressupòsits són fonamentalment:

a) La recerca de l'interior i l'ànima de les coses a partir de les dades externes.

b) La revelació de l'essència de la cosa a través de la forma expressada pel poeta o per l'artista.

Maragall, per tant, en aquesta crisi manté el principi que l'única manera d'assolir l'expressió poètica és el camí que va de l'exterior a l'interior, de la forma a l'ànima.<sup>104</sup>

Si ho traspassem a l'escultura és exactament el que fa un escultor per voluntat i talent és capaç de dotar les seves figures d'una ànima pròpia.

#### 4.2.4.2.2.4 LA MORT I LA MIRADA

«La naturalesa és una màgica petrificació de Déu que es troba alliberada en el coneixement.» NOVALIS.<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Trías 1982.

<sup>104</sup> Trías 1982.

<sup>105</sup> Trías 1982. NOVALIS.

En aquesta cita de Novalis referenciada per Maragall i altres textos de l'autor és palesa «l'empremta de la lectura de Novalis i, en general, de l'idealisme alemany, filtrat a través d'escriptors anglosaxons com Carlyle i Emerson. Maragall és molt proper en aquests escrits al Schelling de *La relació de les arts figuratives amb la naturalesa*.»<sup>106</sup>

S'al·ludeix a Novalis, el poeta que descriu la vida de després de la mort com una vida posseïda de «divina tristesa», però al fons de la qual es troba Déu. En la poesia de Novalis els morts viuen, segons diu Maragall, en l'amor i mercès al record dels vius.<sup>107</sup>



fig. 47 Model en fang de 'Resignació',  
1899.

Però el més important és que aquest drama es fa, en Maragall, davant i, sobretot, al si dels ulls. Són els ulls, els qui, condicionalment, assoleixen aquesta pau quan arriben a esguardar el món en la seva bellesa imbuïts de la pau divina. L'expressió és reveladora: quan aquesta pau divina s'endinsa als nostres ulls, quan esguarden el món dintre de la pau del Senyor, llavors l'ull és capaç de veure i mirar el món de tal manera que ja no pugui desitjar altra cosa més que la que veu. Aquesta incardinació de la pau divina en l'ull és per tant repòs i descans, de la tensió, eternització de la mirada en el seu objecte. No es desitja res, la mirada és curulla, el seu objecte apareix en la seva perfecció.<sup>108</sup>

No costa gens llegir en els ulls de tantes escultures funeràries de Llimona les paraules de Maragall. La pau divina, el record per l'estimat, la mirada infinita. Tota l'obra escultòrica s'embolcalla d'aquesta divina tristesa no exempta de bellesa.

---

<sup>106</sup> Trías 1982.

<sup>107</sup> Trías 1982.

<sup>108</sup> Trías 1982.

---

«(...) la conjunció intrínseca, en tot el llibre *Seqüències*, entre el repòs de la mirada en la gran pau del Senyor ja viscuda en aquesta terra i el perill de la desaparició de tot límit formal i visual i la ceguesa corresponent. El llibre, tot ell, bascula entre:

1. L'experiència (fugissera) d'un repòs en l'objecte que hom desitja etern.
2. La sensació del «no-res», mort del subjecte i esfondrament de la visió, l'esfumar-se de les formes i els límits del món. Aquesta sensació es produeix de diverses maneres:
  - a) Com a sensació de la proximitat d'una mort pressentida.
  - b) Com a sentiment de la llunyania del món visible que tenim davant, en aparença proper. Sentiment malenconiós i actitud general de comiat. L'últim adéu, després de l'agonia, a totes les coses estimades que han acompanyat el nostre camí.<sup>109</sup>

## 5 EL MODERNISME

*«Los discípulos de Ruskin se han llamado Rosetti, Burne Jones, William Morris, Hunt, Puvis de Chavannes, y han formado escuela restaurando un cierto idealismo en el arte, un cierto refinamiento en las industrias artísticas, y hasta un vago y delicado sentimentalismo social, cuya huella permanecerá imborrable y fecunda en la evolución del espíritu humano. Todo esto es lo que se ha llamado Modernismo».*<sup>110</sup> JOAN MARAGALL.

A inicis de l'any 1900, el poeta modernista Joan Maragall en feia aquesta síntesi en el *Diario de Barcelona* en el que treballava com a articulista. No hi ha dubte doncs que per Maragall l'origen del moviment venia d'Anglaterra, però a casa nostra el modernisme en va ser una confluència de factors. Tal com considera Cirici, el

---

<sup>109</sup> Trías 1982.

<sup>110</sup> Sala 2008.



modernisme fou una suma de corrents sovint contradictoris però renovadors, que en definitiva es troben en un "*camino de voluntad de expresión original subjetiva y, por lo tanto, individualista y romántica*".<sup>111</sup>

«Marfany ja troba la paraula al periòdic barceloní «L'Avenç» l'any 1884. Tanmateix, a partir de 1893, en desaparèixer «L'Avenç», el Modernisme, que passà a ser regit pel grup de Santiago Rusiñol, s'identificà només amb una de les diverses tendències renovadores que l'integraven: un idealisme proper o derivat del simbolisme franco-belga o del pre-rafaelisme anglès. Tant és així que fins i tot un artista que havia viscut els anys noranta, com Torre-García, parlava de dos estils paral·lels; un, vingut de París, que «ja no és la còpia, la imitació esclava de la Natura, sinó la seva interpretació per l'art» -és a dir l'estil dels Casas-Rusiñol recent arribats de França- i »mentrestant, i quasi paral·lelament, una altra influència, vinguda del Nord, (que) ens porta un idealisme malaltís, que per sort nostra no arrela, bé o malament, es va apel·lar *modernisme*»<sup>112</sup>

"L'invenció" del Modernisme va ser un gest espontani de la cultura catalana, la qual acabava de retrobar-se gràcies a la Renaixença.«Va fer el seu –primer vagit- amb *La Pàtria* (1833) de Bonaventura Aribau i es va iniciar en una nova època amb dues publicacions el nom de les quals, *El europeo* (1823) –subtitulat *Periódico universal de ciencia, literatura y artes*. I *El Vapor* (1833) –amb el subtítol de –*Periódico mercantil, político y literario de Cataluña-*, no eren unes simples indicacions verbals sinó que responien a unes realitats socials polítiques i culturals que troben la seva realització el 1888 amb la Primera Exposició Universal, moment d'eclosió del Modernisme.»<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Cirici Pellicer, *El arte modernista catalán* (Aymà, Barcelona 1951). Citat per Fontbona 1975. J. F. Ràfols, *Modernismo y modernistas* (Destino, Barcelona 1949) i A.

<sup>112</sup>. Cf. Joaquim Torres-García, L'evolució de la pintura a Catalunya en el darrer quart de segle, «La Revista», any II, núm. XXI (15 d'agost de 1916), ps. 14-15. Fontbona 1975.

<sup>113</sup> Borja *et al.*, 2001.

---

## 5.1 Inicis del modernisme

Quan comença el Modernisme? Si bé apuntàvem que el moment propici per desenvolupar les diferents cares del modernisme fou l'Exposició Universal de 1888, «les dates que s'han donat són múltiples i, gairebé totes, fan referència a obres d'arquitectura: 1885, quan Gaudí va començar el Palau Güell del carrer Nou de la Rambla; a partir de l'any 1879, quan Domènech i Montaner rep l'encàrrec de l'Editorial Montaner y Simón, al carrer d'Aragó; o, potser, el 1881, quan uns quants joves inquiets entre els 15 i els 18 anys decideixen emprendre l'edició «velografiada» d'una publicació, L'Avenç, per ventilar-hi totes les qüestions d'una cultura. També es podria situar l'inici del Modernisme, entre el 1865 i el 1886, just en aquell moment en què Elies Rogent, a qui se li havia encarregat la restauració de l'església de Santa Maria de Ripoll, s'adona que el que ha de fer és donar cos a un símbol catalanista sentit, no solament per ell sinó per totes les persones inquietes i que, el 1878, Domènech i Montaner -amb referència a l'arquitectura- acabava de concretar mitjançant la publicació de la seva reflexió «En busca de una arquitectura nacional» a La Renaixensa.

Què fa Rogent a Ripoll? Aplica una de les seves primeres conclusions sobre la reflexió arquitectònica: l'arquitectura cristiana és el triomf del «lliure arbitri» enfront de les recomanacions clàssiques que ofeguen l'arquitectura des del Renaixement i que han estrangulat totalment l'Acadèmia. L'arquitectura expressa l'esperit nacional, que identifica forma i lloc de creació perquè només és en aquesta identitat on s'opera, en l'arquitectura, l'equilibri viu entre formes i forces que la motiven. I això és el romànic i és el gòtic, i és el que serà l'arquitectura modernista. De cap manera és el Renaixement, on només hi ha receptes imitades i apreses d'altres circumstàncies.»<sup>114</sup>

---

<sup>114</sup> Borja de Riquer et al. 2001.

## 5.2 Els Factors ideològics. Transformar l'art per canviar la vida.

Francesc Fontbona ens descriu perfectament el context artístic i social des del que havia d'arrencar la modernització cultural que ens ocupa:

«La época del Modernismo es una de las más singulares de la historia del arte. Es la culminación del arte del siglo XIX, fruto de la gran revolución política que impuso el liberalismo y, con él, una democratización del arte. Durante el siglo que ahora se cerraba habían pasado muchas cosas fundamentales, y habían pasado muy de prisa, mucho más que en otros siglos. El arte se había diversificado, pues cada público, de hecho, reclamaba un arte ajustado a sus gustos, contrariamente a lo que sucediera antes, cuando el arte era un instrumento monopolizado desde el poder y, por tanto, impuesto no como un goce del espíritu del hombre, sino como un medio de aleccionar al pueblo o de glorificar a las fuerzas rectoras de la sociedad. Pero, también en el XIX, el pueblo perdió parte de la hegemonía recién adquirida porque los artistas más inquietos se dieron cuenta de que lo mismo daba servir a la Corona o a la Iglesia que servir al pueblo llano, y descubrieron así que la democratización de la sociedad empezaba por ellos mismos. Los más dotados y los más audaces empezaron pues a crear en libertad, a expresarse mediante su arte, independientemente de que éste coincidiera o no con los gustos del público.

El viejo arte de carácter áulico y el joven arte burgués subsistieron, pero a la vanguardia se situaron los artistas que no se doblegaban a exigencias, los que tomaban por sí mismos la iniciativa del diálogo con su público. Con ello, naturalmente, se exponían a encontrar un eco minoritario, pero algunos preferían este sacrificio social a ser simples manufactureros de demandas plásticas.

---

Todo este proceso, tan sintéticamente esbozado, culminaría a fines del siglo XIX y comienzos del XX con un estallido de creatividad múltiple y diversa, que dio cuerpo a uno de los momentos más ricos de la historia del arte.»<sup>115</sup>



fig. 48 *Café de Montmartre*, 1890. Santiago Rusiñol  
(1861-1931)

És doncs una actitud oberta que situa el desig de la generació dels modernistes a superar postures conservadores i apuntar cap a una conjunció doble: la de propugnar una via moderna per a la tradició o la de la consecució de l'art nou. Una «ambivalència finisecular que defineix la simbiosi modernitat-avantguarda, en la qual trobem el fonament per entendre l'emergència del modern en la recerca d'allò nou. Les portes de la modernitat es troben en el «transitori, fugitiu», que diria Baudelaire, la meitat de l'Art. L'artista de la vida moderna és el que pot donar forma a l'instant fugisser, que inexorablement té l'altra meitat en el que és perdurable, en l'eternitat. En aquest joc, a voltes contradictori, és on podem situar les posicions dels modernistes ja que, mentre alguns volen renovar -fer una nova lectura del passat-, els altres pretenen «ser absolutament moderns», com diria Rimbaud, és a dir, trencar amb allò vell només per situar-se en allò que és nou -innovar. D'aquí que, de la dicotomia renovar-innovar es desprengui una dinàmica i un dels factors definitoris del moviment modernista que, sens dubte, encetarà un dels territoris més decisius de la contemporaneïtat.

Allò que alguns intel·lectuals i artistes van anomenar significativament com a modernisme, a Catalunya té, ja d'entrada, un caràcter d'invocació-invítació al viatge, perquè esdevé una síntesi d'intencions d'un projecte d'una generació que va intentar transformar l'art per canviar la vida. S'inicia com a alternativa al positivisme imperant, coincidint amb la crisi de valors existent, que ja s'havia manifestat arreu d'Europa amb

---

<sup>115</sup> Fontbona 1992.

el moviment simbolista. A Catalunya, a la dècada dels anys noranta, les arts i la literatura es caracteritzen per ser una amalgama de reminiscències evocadores del passat en el present o del present cap al futur. Per tant, és clar que no podem parlar del modernisme en termes d'estil, d'unes constants formals o criteris estilístics similars per a totes les manifestacions artístiques, ja que els camins de les poètiques modernistes són diversos i cada creador va a la recerca d'un llenguatge propi.»<sup>116</sup>

«Hem d'entendre ben bé que el concepte de «modernisme» no funciona com a etiqueta d'una cosa o d'una activitat, sinó que té la plena substantivitat d'una manera de subsistir. «En el Modernisme ben entès hi ha la «modernitat», perquè és un fet nou que no s'havia donat fins aleshores. Però no es tracta d'una modernitat d'adaptació a l'acceptació, perquè les coses es mouen i si, a casa del veí, s'hi tenen altres comoditats, a casa s'acaben adoptant o els que hi viuen se'n van. El Modernisme implica –prendre un altre camí-, decidir-se per –una altra opció-. Hi ha, doncs, una actitud de voluntarisme; es fa així perquè es vol. Aquest aspecte de rebel·lia és el que condemnaven les instàncies establertes, polítiques i religioses, i que, en l'àmbit del catolicisme, s'havia pronunciat pel *Syllabus* (1864) de Pius IX. Per això, el Modernisme només es va donar on va haver una voluntat decidida de canvi. Després de l'aflorament d'una altra estructura social en el poder, començaven a imposar-se els seus factors determinants: els del reconeixement d'una lliure iniciativa per a tothom, els valors de la subjectivitat expressiva en el marc del reconeixement de la solidaritat universal. La igualtat no és solament una qüestió econòmica sinó que també és el reconeixement de la qualitat de l'ànima, o l'impuls de cadascú, i la fraternitat és la correcta aplicació de la llibertat.

No és que la història estigui escrita per endavant, com creuen els deterministes, sinó que en el reconeixement de cada realitat hi ha els desenvolupaments posteriors que, després de superar tots els impediments que els coaccionen, a l'últim s'imposen. En filosofia això ja se sap: és el contingut de la tautologia. Les coses –i els mots- sembla

---

<sup>116</sup> Sala 2008.

---

que ja se sàpiguen, o que d'antuvi siguin compresos, però els cal el desenvolupament posterior. És allò que socialment es diu de la «norma» i de la seva aplicació.»<sup>117</sup>

Era clar que per a la “democratització” que tot ho havia de moure i que vindria de lamàdels artistes seria clau, des de la literatura i des de la de la dels artistes plàstics, per la qual Canibell els instava a fer un pas més dirigit a deixar empremta:

«Segons Canibell, el paper del poeta a millorar la societat podria ser també exercit per l'artista. Canibell, conscient de la preparació tècnica extraordinària dels artistes catalans, somiava amb la possibilitat de conquerir per al país una fama universal, si els artistes es decidien a trobar un camí; tanmateix, aquest camí que ell propugnava era de fet una forma de pompierisme: Canibell, element representatiu d'aquell «L'Avenç» renovador, demanava composicions didàctiques i lamentava que s'exposessin estudis del natural que, segons ell, no haurien de ser més que la base de les definitives «composicions». Fos com fos, el més important potser és que en aquell «L'Avenç» primerenc hom ja demanava un art nacional.»<sup>118</sup>

Per alguns artistes que acabarien sent icones de l'art modernista català, la demanda d'art nacional no es va iniciar com una ideologia.

«Es pot dir que Casas i Rusinol —i sempre que em refereixo a aquests dos noms vull dir el seu grup: Utrillo, Clarasó, Canudas, Jordà, etc.— eren en principi modernistes sense proposar-s'ho; ho eren perquè havien tingut facilitats de connectar amb l'art modern a París i, també, evidentment, perquè havien tingut la qualitat suficient per a saber-ne treure un profit. No tenien un programa, sinó que havien anat conformant el seu art d'una manera natural mentre vivien despreocupadament, i el producte d'aquest procés fou un art que a aquesta banda de Pirineu constituí novetat.»<sup>119</sup>

L'efecte acció-reacció en l'art és una premissa que es repeteix al llarg de la història. Valentí, a la seva tesi, afirma categòricament, referint-se a l'ambient del moment, que

---

<sup>117</sup> Borja de Riquer et al.2001.

<sup>118</sup> Fontbona 1975.

<sup>119</sup> Fontbona 1975.



la bomba del Liceu (1893) «sumió a la ciutat en una especie de letargo estupefacto del que tardó mucho tiempo en recuperar se»; aquesta letargia fou precisament el factor decisiu que afavorí el fet que el floriment de l'art típic del moment, designat generalment amb el nom de Modernisme, fos bàsicament evasionista.<sup>120</sup>

I a l'any següent, al 1894 en la Tercera Festa Modernista, es marcà, com ja assenyala Marfany, el moment del canvi.

«Fou aleshores que Rusiñol, més que no pas Casas, esdevingué apòstol d'una ideologia que preconitzà la necessitat que a Catalunya «*el negre fum de les xemeneies es torni boira blavosa*»<sup>121</sup>, com digué en l'idealista discurs de Granollers pel setembre de 1896, només tres mesos després que l'atemptat del carrer de Canvis Nous de Barcelona produís diversos morts i ferits i desencadenés una violenta repressió indiscriminada.<sup>122</sup>

No obstant això, la introducció del Modernisme en l'escultura s'esdevenia amb uns anys de retard respecte a la pintura o a les arts gràfiques. «El motiu d'aquest retard cal cercar-lo en un fet: la major despesa econòmica que ha de fer un escultor per a realitzar una obra definitiva és tan superior a la inversió d'un pintor en una tela, que retarda fatalment, en relació amb aquest, la decisió de qualsevol artista de produir i exposar obres en un estil que, a causa de la seva novetat, pogués esdevenir poc acceptable per part dels possibles compradors. Per això és sorprenent, per exemple, que davant l'estètica modernista dels olis parisencs de Casas i Rusiñol, llur inseparable i íntim amic Clarasó fes encara escultures d'un complet anecdotisme.»<sup>123</sup>

## 5.3 La filosofia modernista.

---

<sup>120</sup> Fontbona 1975.

<sup>121</sup> Fontbona 1975. Santiago Rusiñol, *Discurs llegit en els Jocs Florals de Granollers, a Obres completes* (Selecta, Barcelona 1956), p. 731.

<sup>122</sup> Fontbona 1975.

<sup>123</sup> Fontbona 1975.

---

A vegades sembla que no hauria de suposar cap problema poder definir què és el modernisme, doncs estem molt habituats a veure una sèrie d'imatges molt icòniques que ens fan dir ràpidament —això és el modernisme. «Però altres vegades ens serà impossible perquè allò que direm que és Modernisme, estilísticament, no ho semblarà per la forma que revesteix l'obra, atès que només és en la intenció que s'ha introduït el «modernisme». Com anirem veient, no hi ha pròpiament una forma modernista. És la intencionalitat amb la qual s'opera la que determina que l'obra sigui o no modernista. No debades, la filosofia de la intencionalitat queda formulada per Frank Brentano en un llibre aparegut el 1874 i titulat *Psicologia des del punt de vista empíric*, on els fets de consciència podien ser físics o psíquics, en el segon cas es referia a allò que és estrictament viscut i, per tant, relacionat amb una consciència.

Això, sempre ha estat així, però només és cap al darrer quart del segle XIX que se'n pren consciència. Les filosofies deixaran, de mica en mica, de ser fenomèniques o lexicals i s'aniran convertint en eixams de complexes circumstàncies, amb fets condicionants. Fins ara només ho havien considerat com a condicionants històrics. Ens hem conscienciat ben bé que tot és història, però ho hem confós amb allò que va passant. Sí, és així, però aquest passar li esdevé a cadascú i l'afecta d'una manera molt concreta.

El Modernisme és assumir aquesta particularització. Com a «estil» ja diem que no és pas unificat. En cadascun dels llocs on es va desenvolupar, a més d'oferir una forma diferent, rep un nom propi: *Art Nouveau*, *Modern Style*, *Sezession*, *Lyberti*, etc. Era autèntic en la mesura en què cada autor impregnés l'obra amb el seu segell personal. Considerar que Rusiñol no és com Casas, ni com Llimona o Brull, que les cal·ligrafies de Josep M. Roviralta són diferents de les d'Alexandre de Riquer i que l'arquitectura de Gaudí no es confon amb la de Domènech i Montaner, ni la de l'un i l'altre amb la de Puig i Cadafalch; aquests trets propis són els que fan el Modernisme, com ho verifiquem a París, o a Brussel·les amb els Guimard o Horta, o a Viena amb Olbrich, Wagner o Hofmann.

El Modernisme és un art que només reflecteix el tarannà del seu autor. El Modernisme s'identifica per l'impacte que exerceix l'obra, no per l'estil a què pertany. El Cubisme o el Noucentisme no ens parlen del psiquisme del seu autor sinó que ens

comuniquen l'opció d'un creador per un estil. No és aquest el condicionant de l'artista modernista durant les dècades de la fi del segle. El Modernisme és la via de la subjectivitat.

I per això mateix és tan difícil establir-ne els límits o donar-ne una definició; en canvi, no hi ha cap problema a dir que és un estat d'ànim, que és el que ens explicaria els absurds tan grossos quan tractem les persones i les obres dels artistes que assenyallem com a modernistes, mentre es mantenen en aquella actitud, no quan les obres ja les fan seguint els models establerts o determinats criteris racionals.<sup>124</sup>

«Al camp de les arts plàstiques (...), l'ús ha concretat el significat de Modernisme, precisament en aquest tipus d'art idealista, esteticista, exòtic, amb una intel·lectualitzada i estudiada aparença d'asimetria i complexitat decorativa: és el que, si us plau fer força, fou anomenat sovint decadentisme, especialment quan als factors enumerats abans s'hi afegia el d'una mena de misticisme sovint tendent a una depurada necrofilia.<sup>125</sup>

Tamburini, a «L'Avenç» faria ja l'apologia del paisatge pur contra l'històric-acadèmic. Tamburini, futur pintor de les nimfes, ja parlava el 1883 de «delicats matisos», «tendres emocions» i «suaus vapors que el sol daura», en tant que elogia Millet, Courbet, Corot, Daubigny i fins i tot Fortuny, ídol gairebé carismàtic de l'art català de l'època, en qui per damunt de consideracions estètiques s'hi celebrava la primera gran figura internacional de la nova Catalunya.<sup>126</sup>

Quan parlem en particular dels artistes anirem mostrant aquests aspectes de la seva obra i serem així ben conscients que van ser modernistes. Perquè es van deixar dur pel catalanisme, l'anarquisme, el sentimentalisme, el proïsme, la religiositat, el culte a l'etern femení, les febleses de l'ànima, el més estricte voluntarisme, l'arcaisme, la

---

<sup>124</sup> Borja de Riquer et al.2001.

<sup>125</sup> Fontbona 1975.

<sup>126</sup> Fontbona 1975.

---

modernitat. Però, sobretot, per tot allò on imperés la conseqüent voluntat de canvi, la no acceptació d'allò que fins aleshores s'havia fet per rutina. Ja no hi havia condicionants que obstaculitzessin l'opció de la pròpia consciència.

Es duia a terme per la força mateixa de les circumstàncies una revisió radical del coneixement i del saber. El positivisme de les ciències havia relativitzat la metafísica. L'assumpció del coneixement històric convertia en procés la forma present de qualsevol «estructura» social, que s'endevinava com un consens establert en un moment donat. Així mateix, l'ànima esdevenia la inevitable actitud acumulada per cadascú. Les arts ja no eren un aprenentatge per possessionar-se de les formes de les coses.

El relat era substituït per la realitat: allò que s'explicava de les coses per la seva presència. Després, aquestes coses passaven a ser no allò que ens n'havien explicat sinó allò que nosaltres, cadascú de nosaltres, creia que era per a ell. D'un imaginari col·lectiu es passava a la particularitat condicionada de cada imaginació. Desapareixien els símbols -els diccionaris de símbols- per convertir-se en simbolismes: els senyals dels tractes, de les formes estructurades i de les convivències. Ensem que tot es pensava -no s'acceptava— tot començava a sentir-se viu i si aquesta frisor no es notava, allò pensat deixava de ser present. Si hi havia filologia i arqueologia era perquè els mots i els vestigis eren organismes que intervenien i actuaven sobre els éssers vius i pensants, fent-los despertar les capes de què tot ésser, pel simple pas del temps, viu i es constitueix. És aleshores quan es va desenvolupar, d'una manera real i no fantasiosa, l'hermenèutica, la recerca del sentit real i no simbòlic d'allò que constitueix cada realitat, que ho és perquè precisament és això: precisió d'un procés, acumulació d'allò que per a cada individu i cada objecte, és el transcurs real del temps.

Aquest aspecte de la realitat, és precisament allò que cercava formalitzar el Modernisme. Aquell abstracte «coup de fouet» era aquella forma enèrgica vibrant, que quedava plasmada perquè quedés constància del que s'havia produït.<sup>127</sup>

Si la voluntat era la de formalitzar aquest procés psicològic en el que cercar bellesa per a tots els àmbits de la vida, s'hauria de conrear i “adoctrinar” en la matèria. «A

---

<sup>127</sup> Borja de Riquer et al.2001.

França, en nom del principi d'unitat de les arts, la *Union centrale des arts décoratifs* havia agrupat artistes, industrials, col·leccionistes, erudits i funcionaris. Seguint aquest exemple, a Barcelona es va fundar el «Centro de Artes Decorativas», entre 1894 i 1897, amb la pretensió de fer avançar les indústries artístiques, gràcies a la promoció de concursos, la creació d'una biblioteca especialitzada i l'edició de la revista *El Arte Decorativo*, tribuna des de la qual podem seguir el seu ideari. Són els anys del modernisme en què el desig de conrear la bellesa en tots els àmbits de la vida, pública o domèstica, va esdevenir un dels ingredients essencials de l'ideal de l'art total, és a dir, de l'art en qualsevol tipus de forma.»<sup>128</sup>

## 5.4 El modernisme religiós.

*“Modernisme com a precursor de la modernitat”*. «En el disseny i l'arquitectura això ja fou assenyalat per Nikolaus Pevsner.

Per a les altres arts, només hi ha hagut alguns suggeriments, l'abstenció o la reticència d'opinions provocada segurament per un altre aspecte del Modernisme, aquell que a vegades, fins i tot, s'arriba a confondre com l'únic Modernisme: el simbolista o el de la religiositat extrema, amb arrels natzarenes o preraphaelites.

---

<sup>128</sup> Sala 2008.

---

Com hem estat veient, el primer modernisme que es va donar a casa nostra va venir de lamàdels artistes tornats de França, els quals amb l'alè d'aire fresc de la nova pintura iniciaven una tendència modernitzadora. Amb els anys però, el modernisme català faria un cop de timó que adequés aquella tendència a les ànimes més conservadores o puritanes. « Aquest tipus de Modernisme té les seves arrels en l'acció decidida de l'Església sobre la forma que ha de revestir l'art». El focus d'aquest modernisme que acabaria sent el més desenvolupat va ser «el Cercle Artístic de Sant Lluc, escissió de l'excessiva bohèmia de les Festes Modernistes de Sitges. Torres i Bages,



fig. 49 Joan Llimona. (1860-1926) (AFLI)

exquisit amateur d'art que, comentant Wagner el 1897 en recollia la idea que -l'art s'ha de recollir dins de la pròpia ànima, com qui va a fer una meditació», perquè «la gènesi de l'obra artística és dins de la pròpia ànima de l'artista» va ser el consiliari de l'associació. Ell «volia evitar que els artistes derivessin vers posicions esotèriques, però enfront de la creixent subjectivitat de l'art de la fi de segle i del començament del segle XX, declarava el 1905: «l'art que necessitem ha de ser pràctic, per tots i en bé de tots», atès que «la bellesa té un caràcter social» i, consegüentment, no es pot acceptar

«la idea que la bellesa així com la veritat és una cosa individual», atès que «és un error lamentable, inhumà i anticristià».<sup>129</sup>

Un grup notable d'artistes catalans cercaven de fer aquest art que volien que, ensems, expressés el sentiment de l'artista i s'identifiqués amb el que experimentés l'observador que el contemplava, tot convertint-se en una forma de la comunió entre

---

<sup>129</sup> Borja de Riquer et al.2001.

creients. El complidor més estricte en va ser Joan Llimona (1860-1926) les obres del qual aspiraven a una religiositat intensa i a mostrar alguns exemples plàstics de la devoció i el lliurament cristians. La més cèlebre és *Tornant del tros* (1896), on es posa de manifest la iconologia simbòlica de l'amor a la terra i a la família sense recórrer a les icones establertes (...)<sup>130</sup>



*fig. 50 Tornant del tros, 1896 . Joan Llimona.*

## 5.5 El Cercle Artístic de Sant Lluç com a eix transformador del modernisme català. La gran aposta dels Llimona.

*“A moltes ciutats d’Europa es crearen societats semblants. Els artistes catòlics s’organitzaren contra la descomposició social i concretament contra la doctrina de l’art*

---

<sup>130</sup> Borja de Riquer et al. 2001.



---

per l'art.<sup>131</sup>

«En aquell moment, els artistes estaven agrupats en tres nuclis. Els acadèmics o arribats, de gustos sensiblement encartonats, lligats amb el món oficial, es reunien a l'«Ateneo Barcelonés» que llavors vegetava en el local de la Rambla,... el «Centro de Acuarelistas», que estava situat a la plaça de la Catedral... i també el «Círculo Artístico del carrer de la Palla, del qual Manolo parla en el seu llibre com d'una societat pintoresca i arrilada, amb les figures de bohemis més peludes i uniformades del país,

representativa, per mer sentit de la despreocupació, de l'extrema esquerra de l'art.

Joan i Josep Llimona, sempre inseparables, freqüenten, naturalment el «Centro de Acuarelistas»<sup>132</sup>».



*fig. 51 Cartell de la quarta exposició del Cercle Artístic de Sant Lluç, 1899. Alexandre de Riquer (1856-1920)*

Els pintors alemanys Friedrich Overbeck i Franz Pforr, estudiants de l'Acadèmia de Viena van fundar, el 10 de juliol de 1809, la Lukasbrüder, la Confraria de Sant Lluç, sant patró dels pintors. El nom delata la inspiració medieval, i la pretensió d'establir les bases de la pintura sobre la religió i un bon treball artesanal; volien restaurar així "la veritat i la puresa" de la pintura anterior a la pintura virtuosa del Renaixement. La Confraria de Sant Lluç va ser la primera associació artística moderna.

Els pintors natzarens o puristes, influenciats a la vegada pel catolicisme i el romanticisme tenien per objectiu renovar l'art religiós des de l'estudi dels antics mestres italians i alemanys i reviuere l'honradesa i espiritualitat de l'art cristià

---

<sup>131</sup> Pla 1971.

<sup>132</sup> Pla 1971.

medieval.<sup>133</sup>

### 5.5.1 Context històric de les associacions artístiques de Barcelona.

«La ventada de frescor artística que portaren des de París va anar acompanyada per unes posicions que els membres més tradicionalistes del Reial Cercle Artístic no veien amb bons ulls. L'any 1892 o 1893, segons les versions, unes celebracions del grup van acabar en una veritable bacanal, fet que va provocar el rebuig per part dels membres més conservadors i el desig de crear una nova entitat conforme als ideals que compartien.»<sup>134</sup>

«Segons explica Rafael Benet i Vancells (1889 – 1979), fou principalment Joan Llimona i Bruguera (1860 – 1926), acabat de convertir al catolicisme, que es rebel·là contra el caràcter de casa de joc amb interès per l'art que havia pres el Reial Cercle Artístic, on sembla que més d'un soci freqüentava les sales d'apunts amb ulls viciosos. El rebuig d'aquestes postures morals anava acompanyat d'una reivindicació professional de distanciament de la imatge d'artista bohemí i maleït, comuna aleshores.»<sup>135</sup>

Per tant tenim que el principal rebel del modernisme primogènit va ser la mà dreta del nostre escultor, la seva consciència, el seu pal de paller en la formació com a artista, el seu millor amic. El germà de Josep Llimona va iniciar la fundació del Cercle i amb aquest la reorientació d'una part del modernisme. Però, com ha arribat Joan Llimona a convertir-se en un fervorós catòlic com hem llegit? Dels dos germans el que en sabem era que no havien demostrat cap tipus d'inquietud religiosa fins a la seva tornada de Roma. El quid de la qüestió ens el clarifica Rafael Benet i amb aquest segurament

---

<sup>133</sup> *Gran Enciclopèdia Catalana*, Enciclopèdia Catalana SA, Barcelona, 1977.

<sup>134</sup> Bárbara 2010.

<sup>135</sup> Bárbara 2010.

---

descobrim el que va esdevenir un punt d'inflexió en l'obra de Josep Llimona, qui sap si també del modernisme català:

*«Solament diré que Llimona fou un apassionat en tots els moments de la seva vida. El seu apostolat catòlic portava el segell d'aquesta seriosa passió, com també el portà el seu desig de discussió i de negació durant el temps d'ateisme i de fòbia anticlerical a Roma i en els primers temps del seu retorn a Barcelona.*

*Llimona retornà malalt de Roma; el seu metge, el pulcre Josep Blanc i Benet, és qui té cura de guarir el seu mal físic i el seu mal moral.*

*Josep Blanc i Benet fou, doncs, l'àngel de la guarda del nostre pintor; fou qui assenyalà el camí de Damasc al nostre apassionat Saulus. Blanc i Benet és, abans que metge, un home de pensament; un filòsof a qui no interessava, gairebé, altre caire de la medicina que el caire ètic. Fi, espiritual, net de cor i pulcre de cos, tenia sempre un delicat somriure per a tots i per a tothom. Havia llegit molt ; era un home de fe, era ensems il·lustrat, un home de raó. La seva figura alta, esvelta, el seu capet petit i la seva cara viva, d'ocell, sempre seran recordats per mi com la del perfecte gentleman. Blanc i Benet era ja en aquella hora un apassionat intel·ligentíssim de Wagner.*

*Era el guia que la Providència posà en el camí del seu escollit Llimona —l'home bo i sapient que més bé podia fer en aquell temperament líric del nostre Joan.»<sup>136</sup>*

Joan Llimona, per aquest puritanisme, fou dels que inicià l'excisió catolicista. Un consiliari tindria cura de la censura dels llibres i de l'esmentat "Centro de acuarelistas" compost exclusivament d'artesans, i dels aristòcrates i diletants que feien penya a l'Ateneo Barcelonés<sup>137</sup>. El Círculo Artístico esdevingué a poc a poc el que és actualment; una amalgama de gent d'ofici i de rics "amateurs" diversos. Aquests amateurs estranys

---

<sup>136</sup> Manuscrit "Joan Llimona, dades per a una biografia i assaig crític per Rafael Benet", p.

<sup>137</sup> Al final del manuscrit, Rafael Benet fa una anotació aclaratoria al respecte d'aquest text; «A la pàgina per una alteració de línia, el paràgraf perdia claredat. Havia de dir: Joan Llimona per aquest puritanisme fou dels que inicià l'escissió del Círculo Artístico nova entitat formada per la fusió dels socis de l'esmentada nova entitat "Centro de Acuarelistas" compost exclusivament d'artesans, amb els artistes aristòcrates i diletants que feien penya a l'Ateneo Barcelonés.»

a l'art envaïen moltes vegades, encuriosits, el clos on es feia model, especialment quan aquest era femení. El puritanisme de Llimona (Joan) no podia moral sense protesta la presència en l'hora d'acadèmia d'aquells ulls més viciosos que "amateurs" i fou quan pensà en la fundació del "Círculo Artístico de San Lucas", compost exclusivament d'artistes cristians.

(...) El romanticisme catòlic-pictòric dels nazarens havia instituit arreu del món les agremiacions d'artistes sota el patronatge de l'evangelista Sant Lluc. Encara eren ben vives aquestes institucions i Joan Llimona, neòfit en el catolicisme, volia per a la nostra ciutat una institució parella.<sup>138</sup>

Els estatuts de l'entitat serien, malgrat totes les burles, d'un estricte catolicisme. Un consiliari tindria cura de la censura dels llibres i de les revistes. El model de dona (nua) fóra proscrit.<sup>139</sup>

Aquest era el text que es treu del manuscrit de Rafael Benet en que descriu amb més detall el que havíem apuntat a l'inici. Per acabar, caldria saber d'on venia la relació del qui tant marcaria les línies a seguir, Torres i Bages, amb els propis fundadors del Cercle. Maria Bárbara ens en dona una informació reveladora sobre el grau d'afinitat que hi hagué entre Joan Llimona i el consiliari del grup:

Probablement la relació més intensa fou la que establí amb Joan Llimona, que cada dijous participava, a la casa de Torras i Bages del Passatge Permanyer, en dinars on «l'Art i la Pàtria eren els temes de preferència». Pensem que Ignasi Casanovas defineix Llimona com a «deixeble autèntic del Doctor Torras; més que deixeble, amic cordial, ben compenetrat del seu esperit».<sup>140</sup>

## 5.5.2 La fundació del Círculo Artístico de San Lucas.

Aquest grup forma la nova associació el dia 22 de març de 1893 que presenta al

---

<sup>138</sup> Manuscrit "Joan Llimona, dades per a una biografia i assaig crític per Rafael Benet", p.18-19 .

<sup>139</sup> Manuscrit "Joan Llimona, dades per a una biografia i assaig crític per Rafael Benet", p.19.

<sup>140</sup> Bárbara 2010.

---

Govern Civil el seu Estatut, «sota el nom castellà de *Círculo Artístico de San Lucas*. Dionís Baixeras recorda el procés de formulació del document. L'any 1892, explica, «*recibí allí [a l'Ateneu] varias visitas de Juan Llimona que solicitaba mi concurso para la fundación del Círculo de San Lucas, cuyas especiales disposiciones reglamentarias las discutimos en casa de D. Alejandro Pons, en su domicilio particular del Paseo de Gracia, esquina a la Ronda de San Pedro, siendo el primer consiliario de nuestra sociedad, según me parece recordar, el P. Goberna, D, J., y posteriormente, durante varios años, el, que después fue tan celoso y santo Obispo de Vich, Ilmo. Dr. Torres [sic] y Bages, que varias veces nos proporcionó la emocionante ocasión de poder oír sus sabios consejos, especiales para los artistas*»<sup>141</sup>.

Aquest record introdueix el personatge clau de la primera etapa del Cercle, Josep Torras i Bages (1846 – 1916), «figura molt complexa, segons Massot «sense cap mena de dubte la personalitat més rellevant de l'Església catalana d'aquest temps»,<sup>142</sup> que, com veurem més endavant, influirà en la formulació de la ideologia de l'entitat. Escollit com a consiliari —figura de supervisió de l'entitat— sota consell del també vilafranquí Antoni Estalella, (...). L'Estatut que sorgeix arran d'aquestes meditades elaboracions determina les raons de ser i les característiques de l'entitat.»<sup>143</sup>

«L'article primer defineix la fundació d'una «*asociación de artistas y de aficionados á las Bellas Artes, cuyo objeto es el estudio, fomento y difusión de las artes del dibujo, al mismo tiempo que el desarrollo de las mutuas relaciones entre sus socios*»<sup>144</sup>. S'aclareix, doncs, que l'entitat pot acollir tant artistes com amateurs, amb la condició, com es puntualitza a l'article VIII, que «*profesen la religión católica, sean de buenas costumbres,*

---

<sup>141</sup> BAIXERAS, D., *Memorias de un octuagenario... Op.cit.*, p.105.

<sup>142</sup> MASSOT, J., *Església i societat a la Catalunya contemporània*, Barcelona, PAM, 2003, p.15.

<sup>143</sup> Bárbara 2010.

<sup>144</sup> *Estatutos y reglamento interior del Círculo Artístico de San Lucas*, Barcelona, Establecimiento Tipolitográfico de Luis Tasso, 1893, AHCASLL.

*tengan diez y seis años de edad, se sujeten á las prescripciones de estos Estatutos, y contribuyan al sostenimiento de la Sociedad con las cuotas de quince pesetas por derecho de entrada y treinta pesetas cada trimestre».*<sup>145</sup>

L'objectiu de l'entitat és la pràctica del dibuix, atès que, «insisteix l'article XVIII, «*el Círculo está obligado a sostener una academia para el estudio del modelo vivo*». Es preveu a més fomentar i difondre la pràctica artística i així, des d'un primer moment, es planteja la creació de comissions per estimular projectes culturals.»<sup>146</sup>

«Un altre aspecte essencial és el pes que es dóna, des del primer article de l'Estatut, a la germanor, ja que els "llucs" manifesten «*el deseo de interpretar las intenciones de Nuestro Santísimo Padre y Papa León XIII de restablecer las antiguas agremiaciones católicas que tanto fomentaron el desarrollo de las artes como contribuyeron a afirmar la mutua caridad entre los agremiados*».

Sota la influència d'agrupacions com els preraphaelites anglesos, els "llucs" faran de la germania un valor fonamental en una entitat que, tot i dedicar només dues hores diàries a l'activitat d'apunts al natural, es manté oberta de 12 del matí a 11 de la nit, deixant un ampli espai a la tertúlia i l'intercanvi entre socis. Així mateix, la crida a col·laborar amb obres o objectes en la decoració de l'estatge social subratlla l'aspecte d'apropiació i d'espai compartit pels socis.»<sup>147</sup>

Respecte el caràcter religiós, "l'article II de l'Estatut aclara el caràcter confessional de l'entitat, consagrada a la Trinitat i al Sagrat Cor de Jesús i protegida per Sant Lluç. Si Sant Lluç era tradicionalment el sant protector dels artistes, que donava nom des de feia segles a conegudes agrupacions "—com per exemple la romana Accademia di San Luca a la que els germans Llimona van assistir amb tota seguretat— "l'al·lusió adquiria aquí un clar to religiós, puix que el patró se celebra anualment amb una missa a la qual tots

---

<sup>145</sup> Bárbara 2010.

<sup>146</sup> Bárbara 2010.

<sup>147</sup> Bárbara 2010.

---

el socis que, recordem-ho, se suposava que eren catòlics practicants, estaven convidats”.

En oposició als costums del Reial Cercle Artístic del qual s’havien separat, «els “llucs” prohibeixen els jocs d’atzar, principal ingrés econòmic del grup d’artistes bohemis, i queden destinats així a ser per sempre una entitat pobre i dependent de la generositat d’uns benefactors. Encara més important és la supressió dels apunts de nu femení per raons morals. A banda d’impedir, de manera conseqüent, l’accés de dones, que no podien assistir a la sessió de model masculí, la prohibició creava unes clares limitacions en la pràctica artística i fou objecte de les més enceses polèmiques i ironies de la premsa». I al contrari del que es podria pensar, el futur bisbe de Vic jugarà un paper de moderador del to de l’Estatut, “per evitar que les contingències del conflicte moral amb la bohèmia del Reial Cercle Artístic portin a declaracions exageradament extremistes”<sup>148</sup>.

### 5.5.3 La figura de Torras i Bages com a element determinant de la personalitat artística del Cercle.

“Si és certa, doncs, la influència de Torras i Bages sobre els “llucs”, per definir fins a quin punt la seva visió determina, tot i la seva vaguetat estètica, la seva manera de treballar i un possible antimodernisme, és necessari endinsar-nos en la complexa definició del concepte de Modernisme”. Per Torres i Bages, el primer modernisme destil·laria certa immoralitat en la seva essència.

«Una certa ambigüitat del pensament estètic de Torras i Bages i d’algunes de les postures dels fundadors posen de manifest l’interrogant sobre l’oportunitat d’incloure o excloure el Cercle Artístic de Sant Lluç de les files modernistes.

---

<sup>148</sup> Bárbara 2010.



Els "llucs" no utilitzen el terme i, d'altra banda, aquells que s'autoanomenen modernistes generalment rebutgen d'assimilar-se als "llucs". Alguns fins i tot els critiquen durament, formulant una equivalència entre rígid catolicisme i antiavantguardisme.<sup>149</sup>



fig. 52 Torres i Bages (1846-1916)

«Quan és cridat pels "llucs" com a consiliari, el culte Torres i Bages, llicenciat en dret i filosofia» i, com demostraria al discurs inaugural, seguidor de l'escolàstica, «no està especialitzat en matèries artístiques. Tot i així, decideix acceptar l'encàrrec amb extrema dedicació i, segons diu Castellanos, «es va fer càrrec de la nova entitat artística i la va convertir en un nucli d'influència ideològica i religiosa», oferint a la reacció moralitzant dels primers "llucs" una justificació teòrica.»<sup>150</sup>

«Si el discurs inaugural de l'entitat té caràcter informal i només teoritza un art integrat en l'ordre diví, en els anys següents Torres i Bages aprofundeix en el tema i formula una sèrie de lliçons que es traduiran en conferències ofertes als socis i successivament publicades. La primera d'aquestes intervencions és l'esmentada De la Fruïció artística, llegida el dia 1 de març de 1894, en què demostra la seva facilitat per moure's entre pensadors com Plató, Aristòtil, Kant, Comte i Taine, a més de Zola i Goethe, Schiller i Rousseau, Lull i Ausiàs March. La lliçó, «reflexionant breument sobre la naturalesa, causa, condicions y finalitat del goig estètic» explica als "llucs" que l'aparició de nous corrents —«que'ls qui parlen de temple y sacerdocí del Art, que'ls entusiastes de la escola suggestiva y del Art simbòlich, que acaba en una especie de superstició, que'ls moderns profetes de l'inconegut»— no és res més que «una prova indirecta, però eficaç d'aquell *quid divinum* que ja Aristòtil predicava existir en lo veritable artista». Demostra després, amb argumentacions tomistes, que «lo materialisme del Art és impossible» perquè «l'esperit governa la

---

<sup>149</sup> Bárbara 2010.

<sup>150</sup> Bárbara 2010.

---

*matèria» i, per tant, el «talent del artista consisteix en fer resplendir aquesta llum divina en la matèria». Allò que semblava, al discurs inaugural, una posició teocèntrica atemporal, es concreta ara en un atac actualíssim, amb argumentacions extreptes de Sant Tomàs, al materialisme i el que viu aleshores Catalunya. Torras i Bages no recolza, però, la reacció dels qui, en contra del positivisme, defensen la teoria de l'Art per l'Art, cometent una idolatria. «La independència del Art» no és tan sols «una vana quimera», sinó un «pecat» que és propi de l'art que «es pensa decorar-se batejant-se amb el vulgaríssim nom de modernista, vingut en bona part de les boires glaçades del Nord...».*

151

«Torras i Bages cerca, doncs, en l'escolàstica els mitjans per resoldre qüestions vives en el debat artístic i afirmar les seves opinions, i indirectament les dels socis de l'entitat, envers les tendències modernistes que havien sorgit feia poc. En el discurs esbossa també un dels seus temes constants, és a dir, l'acusació als intel·lectuals catalans d'haver perdut el sentit social de la seva missió i una posició harmònica dins de la creació divina, i ofereix a la contradicció vitalisme-decadentisme d'aquells anys una solució totalment cristiana.»<sup>152</sup>

«Deu ser la voluntat de donar als artistes catòlics noves eines per guanyar la batalla en contra de la bohèmia el que motiva la integració parcial dels llenguatges innovadors en una successiva intervenció, De l'infinit i del límit en l'Art, llegida al Cercle l'any 1896. Torras i Bages s'hi proposa neutralitzar el "perill" del corrent simbolista, integrant-lo en el marc de la iconografia cristiana i en un projecte transcendent on no queda lloc per a explosions d'individualisme.»<sup>153</sup>

D'altra banda, «la seva defensa de l'artista integrat en la societat i en el projecte diví no es concreta en eleccions estètiques constructives, a banda de l'atac al Modernisme foraster. Aquesta única directiva, a més, serà aviat matisada i Torras i Bages

---

<sup>151</sup> Bárbara 2010.

<sup>152</sup> Bárbara 2010.

<sup>153</sup> Bárbara 2010.

renegarà només d'un tipus de Modernisme, definit d'una manera molt vaga com a herètic» ja que a mesura que els Cercle creix i els seus socis desenvolupen les seves obres, la línia que separaria l'estètica lluc del modernisme criticat no divergiria quasi bé. Com apunta irònicament Maria Bárbara; «no devia pertànyer a aquesta tendència degenerada l'apreciat bàcul que li donarà el Cercle i que estrenarà a la processó del Corpus de l'any 1899, obra dissenyada per Josep Llimona i realitzada per la casa Masriera, d'estil innegablement influït per «l'alés de barbarie» que atacava en *De la Fruïció artística*. Tampoc devia pertànyer al modernisme herètic la celebrada obra de Gaudí, exemple per excel·lència de naturalisme cristià que, a judici de Castellanos, Torras i Bages recolza per demostrar que la veritable modernitat es trobava en el catolicisme de Sant Lluç i no en els artistes maleïts modernistes».<sup>154</sup>

«D'altra banda, el tomisme del consiliari, tan poc definit estèticament com per rebutjar un Modernisme "herètic" i donar suport a Josep Llimona o a Gaudí, imposava als "llucs" eleccions més ètiques que de caràcter artístic. La confessionalitat no es trobava, doncs, necessàriament en contradicció amb l'adopció dels llenguatges modernistes, fet que, en canvi, Casellas veu contradictori». Més endavant llegirem algunes crítiques dirigides als llucs per part de Casellas a arrel de les exposicions que van organitzar.

### 5.5.3.1 Els referents filosòfics de Torres i Bages.

Torras i Bages ho deia explícitament: «*Mi libro La Tradición Catalana es el lazo de unión entre Taine y Santo Tomás*».<sup>155</sup>

«Hippolyte-Adolphe Taine (1828-1893) és citat sorprenentment per Torres i Bages a despit del seu positivisme radical i del seu determinisme utilitarista; solament les seves teories estètiques i la seva sociologia podien ser assumides —parcialment i moltes

---

<sup>154</sup> Bárbara 2010.

<sup>155</sup> Colomer i Carles 1991.

---

vegades fora de context i restrictivament— pel nostre autor. Segons Taine una cosa és bella si té caràcter; i el caràcter és la bellesa en si interpretada per l'artista i el poeta. Aquesta visió platònica de l'obra estètica s'adapta al pensament de Torras i Bages, que entén l'estètica en un sentit religiós —com veurem més endavant— en oposició al naturalisme del modernisme laic. Pel que es refereix, però, a la sociologia, la crítica implacable de Taine al reformisme del «*Régime moderne*» francès des de la posició del seu determinisme social utilitarista, atreu vivament l'atenció de Torras i Bages, per allò que un argument s'enforteix quan prové d'un camp ideològic contrari, però arriba a les mateixes conclusions.

Frédéric Le Play (1806-1882) és un cas completament diferent de l'anterior i és més que normal que Torras i Bages tingui aquest «benemèrit escriptor» per una de les seves fonts predilectes de la seva filosofia social.(...) Le Play, en efecte, és el principal impulsor del patriarcalisme tradicionalista i del restauracionisme (religió, família, propietat i rei) del segle XIX. No només considera, però, la família cel·lular sinó tota la gran família del món sota un aspecte patriarcal. El punt doctrinal més interessant per a Torras i Bages és el fet de tractar-se d'un tradicionalisme popular amb una certa sensibilitat pel tema social, cosa que el distingeix del liberalisme».<sup>156</sup>

Pel que a les fonts poètiques es refereix, interessa en particular «la poesia romàntica de caire classicista, que Torras i Bages contraposa constantment a l'«esperit irracionalista» del modernisme.

Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) era notablement conegut en els ambients de la Renaixença per les traduccions de Manuel Milà i Fontanals i, sobretot, per les de Joan Maragall i Gorina; Torras i Bages el coneix a través de Maragall i l'accepta amb reserves: no el considera agnòstic sinó cristià, però amb «vacil·lacions panteístiques»; pel que fa a l'estètica, recull de Goethe la teoria platonitzant que la «idea» eternitza la «forma» i que l'home creador (l'artista) ha de preferir sempre el món de l'esperit al món de la matèria.»<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> Colomer i Carles 1991.

<sup>157</sup> Colomer i Carles 1991.

Respecte el panorama poètic català, Joan Maragall i Gorina (1860-1911), del que hem parlat anteriorment, presenta dues etapes ideològiques; la primera, que podríem anomenar nietzscheana, aquesta «xoca frontalment amb el pensament de Torras i Bages, tot i que els aspectes més generals de la seva poesia foren ben rebuts pel nostre autor per la seva simplicitat afectiva i el seu naturalisme; en la segona etapa, però, en els primers anys del segle XX, s'identificà ideològicament amb una part del nacionalisme català, conservador, catòlic i tradicionalista i, d'aquesta manera, obtingué un ressò més gran en l'obra de Torras i Bages; de fet, el mateix Maragall, que va començar a professar posicions molt semblants a les dels dirigents de la Lliga regionalista, comentava amb elogis els textos pastorals del bisbe Torras.<sup>158</sup>

### 5.5.3.2 El pensament estètic de Torres i Bages.

Les principals fonts de l'extracció del pensament estètic de Torras i Bages són Sant Tomàs d'Aquino, Dant i Goethe. «Les principals idees estètiques criticades per Torras i Bages provenen de Hegel (i Wagner), com a representat de l'estètica subjectivista germànica, de Taine, com a representant del positivisme francès, i dels modernistes i preraphaelites, com a representants del decadentisme del segle XIX i de l'estètica anglesa del segle XVIII.

L'estètica de Torras i Bages presenta tres grans procedències temàtiques:

1a) L'estètica platònic-augustiniana, on apareixen els grans temes relacionats amb la inspiració, el ritme (dialèctica), i tot allò que fa referència a la verticalitat de l'art respecte a la parcel·la superior divina.

2a) L'estètica aristotèlic-tomista (amb influència també de Dionís Areopagita), on predominen els temes ètico-normatius, tals com la proporció, finalitat de l'obra artística, i tot allò que fa referència a l'horitzontalitat de l'art respecte a la seva integració amb les sèries de parcel·les de socialització i culturització.

3a) L'estètica del sentit comú de l'arrelament humà i regionalista de l'art, on predomina el tema del judici o criteri estètic sobre l'obra d'art, i tot allò que fa referència

---

<sup>158</sup> Colomer i Carles 1991.

---

a la definició i individualització de la parcel·la espacio-temporal de referència on es produeix i s'implanta l'obra estètica.<sup>159</sup>

La procedència estètica platònic-augustiniana ens condueix a parlar sobre la bellesa i la inspiració. Temes indestriables de l'art.

a) La bellesa.

«És prou conegut que els escolàstics, que són seguidors d'Aristòtil en filosofia general, són seguidors de Plató quan es tracta d'estètica, i són influïts sovint per Plotí, Filó, els Sants Pares - sobretot Sant Agustí - i Dionís Areopagita entre d'altres. Torras i Bages no n'és pas una excepció; l'aspecte metafísic de la seva estètica és clarament platònic, i la seva tesi inicial és que el bell és un transcendental de l'ésser.

La idea fonamental, doncs, és que la bellesa és superior a l'art, o, dit d'altra manera, que l'art és un reflex de la bellesa. La bellesa, al seu torn, és una participació de l'infinit en les coses naturals. Així, la bellesa existeix independentment de l'art, i és anterior a ell, perquè és eterna, mentre que l'art és temporal. Vegem-ne els textos més significatius: «L'Art és la manifestació d'un atribut d'Infinit i dins d'aquest, com deia Sant Pau als ciutadans d'Atenes, tota la humanitat hi viu, es mou i existeix (...), que la unitat i la universalitat de l'Art consisteix en que totes les coses apareguin relacionades amb l'infinit i tocades de sa virtut, i que, quan Wagner, el gran idealista de l'Art, i Taine, el doctor positivista, aspiraven a la identificació de l'Art amb el poble, les seves il·lustres intel·ligències obeïen sense saber-ho a la llei de la naturalesa humana que formulà Sant Pau, i a la recta interpretació de la qual en matèria artística és l'única que pot portar la realització de l'obra d'Art del pervindre (...).»

En aquest context de relació entre «bellesa» i «revelació natural» (que es fa d'acord amb la «lleï natural») apareix el concepte elaborat a partir d'elements de la filosofia platònica que equipara «veritat» i «bellesa»: «l es pot dir d'ell (Manuel Milà i Fontanals) que dins del regne estètic hi admetia tot lo que es mou al compàs del ritme de la Bellesa, tot lo harmònic, i com el regne estètic té una certa immensitat, perquè en

---

<sup>159</sup> Colomer i Carles 1991.

la regió sublim, en la Font primària, la Veritat i la Bellesa s'identifiquen, la seva concepció tenia també una certa immensitat, era l'univers, era la totalitat humana.»<sup>160</sup>

b) La inspiració

«¿D'on vé aquesta inspiració? Torras i Bages n'ofereix una doctrina eclèctica, on apareixen tres elements fonamentals: la visió del sentit del diví a partir de les coses materials, la fe sobrenatural i, finalment, la facultat dels primers principis ètico-estètics. Aquests tres elements «personificats» - segons Torras i Bages - en Taine, Plató i Wagner, respectivament, apareixen explicats en el text següent, que culmina amb l'elogi de la síntesi tomista: «Plató, Wagner i Taine, a l'explicar la gènesi de l'obra d'Art, la misteriosa operació de l'home qui la produeix, han dit tots ells grans veritats, tots ells són mestres. I, mentre tots plegats, han dit, a mon entendre, tota la veritat en lo que pertoca a la inspiració i concepció de les obres artístiques. Plató vol que vingui del cel, Wagner de l'home, i Taine de la terra; i sa veritat fragmentària, cadascun d'ells l'exposa i explica amb observacions magnífiques; perquè realment en l'obra d'Art s'hi troben elements que vénen del cel, elements que provenen del propi Artista, i altres de la terra.»<sup>161</sup>

Havíem esmentat anteriorment com Torres i Bages era contrari a la teoria de "l'art per l'art". L'humanisme en l'art és un tema important en la seva filosofia, ja que espera que un element pedagògic en el fer de l'artista. Joan Llimona s'havia fet seu el concepte per a desenvolupar gran part de la seva obra.

El tema de la pedagogia a través de l'art, com a camí molt apte per a la major part de la gent i millor, fins i tot, que la filosofia per la seva omnipresència i actualitat queda ben reflectit en el text següent: «*La humanitat és una immensa cadena; si no fos soldada, si alguna anella vol ésser independent, si es desfà de les altres, aquella anella*

---

160 Colomer i Carles 1991.

161 Colomer i Carles 1991. La «facultat dels primers principis» fa referència en aquest context a l'art, car, essent l'art, segons Torras i Bages, una activitat de caire intel·lectual, la inspiració, que és la seva font, no pot ésser un estat independent de la llei; així, doncs, els «primers principis» actuen com expressió interna de la llei en la ment de l'artista, que informa la producció ètico-estètica, relacionada amb el *ritme* (dialèctica) i amb *l'estètica del viure* (ètica)



---

*no forma part de la cadena, aquell home se surt de la humanitat, aquell artista, o les seves obres, sols podran servir per a un museu on fins les extravagàncies tenen interès; però li faltará l'interès humà, la potència difusiva d'introduir-se en els demás homes i d'apoderar-se de son esperit. I entre totes les coses del món, l'Art és la més humana, més que la indústria, més que el comerç, més que la ciència i la filosofia, perquè pertany al cos i a l'ànima, als rics i als pobres, als lletrats i als qui no en són. Per això deu afirmar-se que la llei de l'Art és la llei de l'home. No és l'Art la llei de l'home, sinó que l'home és la llei de l'Art. La teoria de l'Art per l'Art és inadmissible; l'Art i totes les coses són per l'home i han d'adequar-se a ell i han de servir-li per a son perfeccionament.»*

Havent establert l'humanisme de l'art, Torras i Bages en fa una aplicació, tot comparant la proporció composta que hi ha entre naturalesa i gràcia, a nivell individual, amb la de regionalisme i catolicisme, a nivell col·lectiu, i amb la de terra i cel, a nivell cosmològic: «(...) la Naturalesa i la Gràcia, guardadores de la Bellesa, són el Regionalisme i el Catolicisme, i alçant més els conceptes, eixamplant l'horitzó, pujant més amunt en les graus de la misteriosa escala de les idees que junta la terra amb el cel, la Naturalesa i la Gràcia, que amb ses ales querúbiques defensen la Bellesa en la terra, són la Humanitat i la Divinitat.»

«El concepte que enclou la paraula Art cristià, manifesta la intersecció, la comunicació entre la naturalesa i la gràcia, la unió de lo sobrenatural amb lo natural, que és com l'essència del Cristianisme. En els Sagraments es produeix un efecte espiritual amb medis materials, la gràcia divina es comunica per medis naturals a l'ànima. Per ells es verifica un comerç transcendental: l'esperit i la matèria, lo natural i lo sobrenatural, el Criador i la criatura es relacionen, s'alien i s'uneixen, tot per a elevar la criatura humana a un ordre superior de vida. L'Art cristià, en l'esfera natural de les coses, per a l'home viador, pelegrí sobre la terra, és com una ombra d'aquesta transcendental comunicació que té per objecte enriquir l'esperit humà.»<sup>162</sup>

---

162 Colomer i Carles 1991. *Llei de l'art*, O.C. PAM, vol. II, pág. 360. *La poesia de la vida*, O.C. PAM, vol. II, pág. 180.

### 5.5.3.3 La religió i l'art com a instrument pedagògic.

*“L'art és un preàmbul de la religió, però no una religió, com la filosofia és un preàmbul de la fe, però no és la fe”.<sup>163</sup> (Torres i Bages)*

*«Davant d'un marbre de Josep Llimona frueixo de la densitat de valors humans que l'artista hi posà. No hi ha pas en la vida plaer més diví que aquest de comprendre i fruir aquests valors densos d'humanitat que es manifesten inextroncablement en l'obra d'art. Quan me'n separo, el record d'aquella densitat em persegueix i gairebé gosaria dir que més tard, quan ja no hi pensaré, l'acció de l'obra d'art encara pesarà damunt meu, encara nodrirà el meu esguard...»<sup>164</sup>*

L'element religiós marca completament l'obra de Joan Llimona i representa en Josep la temàtica més productiva en el seu taller. La fe que senten els artistes els dona la sincera voluntat de treballar al voltant de la temàtica religiosa i permet que transcendeixin sensiblement en el resultat final d'aquestes obres. En el cas de Josep la dolçor de les seves verges i noblesa dels seus cristos van esdevenir un segell personal de l'escultor.

Diu explícitament el nostre autor que «tot art que no sia derivació de Jesucrist, és un art fragmentari.» S'imposa, doncs, l'integrisme de l'art i la unitat del mateix en contra de qualsevol mena de dualisme sagrat-profà; segueix la constant de les grans unitats substancials que, mantingudes en el pensament filosòfic general de Torres i Bages, són ara traspassades i aplicades coherentment al camp de l'estètica: «(...) ell (Taine) segueix una filosofia falsa, com en Wagner<sup>165</sup> per un altre estil, per lo qual ve a establir una

---

163 Colomer i Carles 1991. *Notas d'art*, O.C. PAM, vol. II, pàg. 452

<sup>164</sup> Text de Feliu Elias, “Joan Sacs”, recollit per Josep Pla a *Tres senyors*.

<sup>165</sup> “*muchos de los poetas y novelistas del período se sintieron profundamente inquietados o atraídos por las distintas manifestaciones del malestar religioso. Después de todo, los románticos habían reaccionado contra el indiferentismo religioso y los que les siguieron habían creado varias teorías sobre la relación de la religión con el arte, como, por ejemplo, la de Wagner. Por otra parte, los estudios más*

---

divisió nova i infosa entre arts de l'ànima i arts del cos; essent així que l'home, subjecte i objecte principal de les arts, és un compost substancial d'ànima i de cos, parts que no es possible separar sense destruir la integritat de la nostra naturalesa; i com les arts són humanes, sempre que es decanten per qualsevol exclusivisme, ja sia que prescindeixi de l'element espiritual, ja del material, o sia, d'expressió o de la forma, s'hi troba a faltar quelcom, la integritat que requereix la pròpia naturalesa de les coses.» És evident, doncs, que per a Torras i Bages l'art té una funció eminentment espiritual sense més distincions: «(...) i podem dir que l'ofici de l'art consisteix en espiritualitzar totes les coses.»<sup>166</sup>

La finalitat religiosa de l'art no es realitza pas en una certa religiositat vaga o genèrica o intercultural, sinó precisament es realitza específicament en el cristianisme i més concretament —com veurem més endavant— en el catolicisme: «L'art també, com cosa humana, es dirigeix a Jesucrist (...). Per això, essent llei de l'Art el ritme de la vida, i trobant-se únicament la plenitud de la vida humana en el Cristianisme que en dona la fórmula adequada, la realització de la bellesa estètica, l'Art *summe* sols es pot trobar en el Cristianisme.» Aquesta finalitat religiosa cristiana de l'art és intrínseca a l'art mateix, tant pel seu origen (l'art prové de la Bellesa divina) com per la seva inspiració (la perfecció de l'obra artística s'assoleix per la contemplació de la Bellesa divina o Bondat divina): «*Puix que l'Art, senyors, té un ofici espiritual i l'esperit cristià té un caràcter especialíssim, és clar que aquest esperit ha d'ésser el que animi o informi l'Art cristià. L'Art cristià no el constitueixen les formes, sinó l'esperit.*»<sup>167</sup>

---

*recientes de mitología y de antropología dejaban ver la fusión primitiva entre las dos. Y, en últimas cuentas, la misma historia del arte permite ver que, si el artista es maestro de la expresión, puede serlo con más derecho de la vivencia religiosa.”* Tollinchi 2004.

<sup>166</sup> Colomer i Carles 1991.

<sup>167</sup> Colomer i Carles 1991. *Llei de l'art*, O.C. PAM, vol. II, pàg. 368. *Del Verb artístic*, O.C. PAM, vol. II, pàg. 315. *Ofici espiritual de l'art*, O.C. PAM, vol. II, pàgs. 375 i 377. Vegeu també *Notes d'art*, O.C. PAM, vol. II, pàg. 426. *Llei de l'art*, O.C. PAM, vol. II, pàg. 367.

### 5.5.3.4 L'art de la terra. El catalitzador del regeneracionisme catòlic i catalanista del regionalisme.

*“Tothom sap que, en totes les terres civilitzades, la poesia, la història i la vida actual del país estan tan lligades entre si, que formen una sola cosa; totes tres, sense pensar-ho, van a la una, essent-ne triple manifestació d'una mateixa substància.”<sup>168</sup>*  
(Torres i Bages)

L'art, doncs, és part de la vida de la comunitat i el seu arrelament regionalista és signe de civilització.

«Torras i Bages, com a representant de la filosofia cristiana tradicional i integrista de la Renaixença, en el marc de la seva militància antimodernista, recupera la paraula «restauració», manllevada del seu context històric-polític i l'aplica al retorn a la tradició, o sigui, a la «regeneració» de les antigues institucions que tenen el seu model en la sociologia religiosa medieval que es concreta en el regionalisme tradicionalista i rural: *«La restauració, la renovació i la llibertat no són altra cosa que la reivindicació de la tradició d'un poble, o sia d'un esperit propi que es resisteix noblement a desaparèixer; d'un modo d'ésser humà que no vol confondre's amb una forma universal, teòrica i sense vida.»<sup>169</sup>*

«El fenomen cultural genèric de la Renaixença, que comportà la revitalització del regionalisme i l'aparició del catalanisme polític, és enllaçat per Torras i Bages amb el regeneracionisme catòlic impulsat sobretot per Lleó XIII i Pius X: *«(...) la Iglésia de Roma dignament compleix la seva missió de defendre a les regions opreses pels poderosos del món; de tot lo qual es dedueix: primer, la possible coexistència de la unitat amb l'espontaneïtat de la vida de les parts; segon, que el catalanisme, si vol reeixir, mai deu*

---

168 Colomer i Carles 1991. *La força de la poesia*, O.C. PAM, vol. II, pág. 186

169 Colomer i Carles 1991. *La Tradició catalana*, O.C. PAM, vol. I, pàg. 228. Vegeu també *Devoción al Sagrado Corazón de Jesús*, O.C. PAM, vol. I, pàg. 23; i *El Clero en la vida social moderna*, O.C. PAM, vol. I, pàg. 203.

---

*separar-se del catolicisme. I és com l'objecte final de tot aquest llibre (La Tradició catalana) evidenciar que el regionalisme català existeix amb raó suficient de vida; essent, per tant, pecat 'contra naturam', espècie de parricidi, l'opugnar-lo; i, al revés, virtut de pàtria caritat el treballar per a son desenrotllament i perfecció.»* Regeneracionisme catòlic i ressorgiment del regionalisme constitueixen un signe dels temps moderns, que preparen la vinguda d'una nova societat, tot i que el regionalisme, com altres temes de Torras i Bages, és considerat més perfecte i exemplar en l'època medieval: «(...) *la que més pot ésser anomenada època regionalista per excel·lència és l'Edat Mitjana. Fou temps d'una gran varietat i d'una admirable unitat: unitat en lo substancial i varietat en lo accidental; l'autoritat fou ungida i declarada espècie de sacerdoci; (...).*» Un cop més Torras i Bages estableix la comparació entre l'Edat mitjana i el següent període històric, El Renaixement, per a concloure'n l'excel·lència d'aquella.»<sup>170</sup>



*fig. 53 Pastoral, 1913. Escaiola. (AFB)*

Aportarem també dos textos on es fa l'elogi de l'art popular (no elitista) i, fins i tot, de l'art de l'agricultura, «qualificada per Torras i Bages de «la més gloriosa», clars exponents del regeneracionisme tradicionalista i antimodernista de l'Escola vigatana de la filosofia de la Renaixença: «*L'Art que necessitem ha d'ésser pràctic, per a tots i en bé de tots, i aquest Art ens ennoblirà. La bellesa té un caràcter social; en les comunitats humanes ha d'ésser solidària: tothom n'ha de disfrutar segons la seva capacitat, com de*

---

170 Colomer i Carles 1991. *La Tradició catalana*, O.C. PAM, vol. I

*la llum i de l'aire segons els ulls i el pulmó de cadascú. (...) Sigueu sempre apòstols, estimats amics, del caràcter social de l'Art; l'Art individualista, l'Art de classe, l'Art aristocràtic, l'Art de saló, l'Art de secta, l'Art dels escollits, l'Art dels iniciats, tot lo que sia fer perdre a l'Art la seva universalitat, la seva popularitat, son ministeri social, és rebaixar-lo.»* Les arrels pageses de Torras i Bages afloren en el text abans esmentat: «*Però de totes les arts la més gloriosa és l'agricultura. És cosmopolita, no pertany a aquesta o a aquella regió del món, és pertot arreu, és l'art més humana, allà on hi ha homes hi ha agricultura. Per això pertany a tots els temps, és la més antiga: el primer pagès fou sens dubte el primer home; i la Bíblia ens diu que el segon Pare de nostre llinatge, Noè, era pagès. És aquesta art o indústria el fonament o principi de totes les altres arts o indústries: per això ella, amb preferència a totes les altres, és anomenada l'art de la terra; (...).*»<sup>171</sup>

El sentit de la bellesa en l'art i el sentit comú els connecta Torres i Bages amb el “seny” català com una mena de desllorigador capaç de percebre, a través de l'instint intel·lectual, l'existència d'aquesta en les obres.

«El neoscolasticisme de Torras i Bages i la seva forta orientació patriòtico-regional, típica de la Renaixença, demanen la recerca d'una criteriologia estètica, o sigui, d'un judici sobre el bon gust, car l'art, encara que lliure, no pot ser independent del realisme ni de la integració amb la filosofia catalana del «seny». El judici sobre el bon gust provindria del sentit comú, que és un instint intel·lectual, que parteix de l'autoobservació psicològica i decideix directament sobre l'existència o no existència de la bellesa en la cosa: «*(...) la belleza (...) responde a un instinto racional de los hombres.*» Com que no apareixen en l'obra de Torras i Bages més elements literaris que puguin concretar ulteriorment les afirmacions precedents, presentarem un text paradigmàtic que és el qui s'hi relaciona de més de la vora: «*La proporció o harmonia és la riquesa dins de la unitat; la unitat és pobra, però és viva, l'apetitosa varietat sense la unitat és morta; la vida és simplicíssima, té elements variats, com la Bellesa, però ella en si*

---

171 Colomer i Carles 1991. *Llei de l'art*, O.C. PAM, vol. II, págs. 342 i 344. *La glorificació de l'art del pagès*, O.C. PAM, vol. II, pág. 404. La citació genèrica de la Bíblia, referent a Noé, és del Gen. 5, 29.

---

*mateixa es resisteix a l'anàlisi; no se'n pot fer la descomposició; s'és viu o s'és mort; la vida és un acte, simplicíssim certament, però que compenetra una varietat d'elements; sembla com la conciliació d'una antítesi, i per això també l'harmonia és una condició tan alta perquè és l'agermanament de dos termes oposats: la unitat i la varietat. Qui sap conciliar-los, tingueu-lo per veritable artista.»<sup>172</sup>*

### 5.5.3.5 Motius del sentiment antimodernista de Torres i Bages.

#### 5.5.3.5.1 Antecedents

Aquest títol que personalment fa de mal llegir va ser un estigma pel Cercle Artístic de Sant Lluç —clarament revertit amb els anys—, de tornades a les posicions del seu consiliari.

Per Torres i Bages el modernisme era un mal que s'havia d'aturar. A dia d'avui, veient la llista d'artistes socis del Cercle i les seves creacions no s'enten massa bé aquesta posició.

Per aclarir l'embolic haurem de recapitular primer sobre els moviments que criticava en els seus relats i perquè n'estava en contra de la seva estètica:

L'essencial per a Torres i Bages és l'espiritualisme, segons el qual la naturalesa humana, primerament caiguda, ha estat després elevada a l'ordre sobrenatural per l'encarnació de Déu. Això exigeix, un cop més, la intervenció de la teologia al costat de la filosofia; i, en aquest sentit, Torres i Bages fa referència a la filosofia òrfico-pitagòrica que exigia, a més de l'aplicació de la facultat intel·lectual, una determinada praxi vital de rígida moralitat i d'ascetisme per tal d'assolir la contemplació de les veritats sublimes i de potenciar les capacitats de la part espiritual de la naturalesa humana: «Els moderns naturalistes desprecien i es riuen de l'element espiritual, perquè no creuen en l'ànima;

---

172 Colomer i Carles 1991. *La belleza en la vida social*, O.C. PAM, vol. II, pág. 417. De l'Infinit i del límit en l'art, O.C. PAM, vol. II, pág. 277



les delícies sensuais els tenen ensopides les més altes facultats intel·lectuals i no poden capir lo que és superior als sentits i a la imaginació; per a curar-los no basten els arguments, fóra necessari que entressin en l'escola d'algun nou Pitàgores. Després d'alguns anys de castedat i dejuni, veuriem clarament com en la humana naturalesa no solament hi ha carn, sinó també esperit».<sup>173</sup>

Si llegim Robert Buchanan veurem a què s'estava referint:

«Mucho habría cambiado Rossetti y su escuela cuando en 1871 fue objeto del ataque de Robert Buchanan en el artículo *The Fleshly School of Poetry*: en pocas palabras, el poeta y su escuela se habían convertido en una sentina de decadencia. *“La misma combinación de lo simple y lo grotesco, la misma desviación morbosa de las formas salubres de vida, la misma sensualidad cansada, devastadora, aunque exquisita; nada viril, nada tierno, nada completamente cuerdo, un exceso de extrema sensibilidad, de deleite en formas bellas, matices y tintes... Cansa excesivamente esta prolongada apetencia por una persona del otro sexo, parece comida, bebida, pensamiento, músculo, religión para la escuela de la carne”* .»<sup>174</sup>

«La crítica de l'art idealista romàntic i neoromàntic prové, en Torras i Bages, del rebuig de la filosofia hegeliana que n'és la inspiradora, i de les tendències romàntiques subjectivistes com les de Wagner: «(...) l'idealisme modern és antitètic a la realitat, enemic d'ella, desacreditador de la vida, per això sos efectes humans són el pessimisme, l'envorment de la vida, la foscor de l'horitzó intel·lectual, i com a conseqüència ha de dur un major desenfrè de la sensualitat o el suïcidi.»

En definitiva els mals generals ocasionats en el món de l'art pel desviacionisme tenen el seu origen, segons Torras i Bages, en la introducció del dubte i de la crisi de l'agnosticisme antic de Descartes i de Kant: *«De vegades ens planyem de que ara falti un Art; i és perquè amb l'agnosticisme (més vell de lo que sembla, Kant i Descartes) fa impossible un Art, és a dir, l'harmonia artística d'una època o d'un poble, això és, la*

---

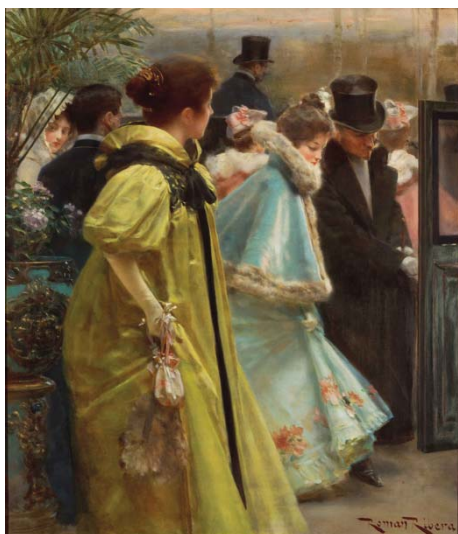
<sup>173</sup> Colomer i Carles 1991. *Què és la maçoneria?*, O.C. PAM, vol. I, pàg. 105.

<sup>174</sup> Tollinchi 2004.

---

*correspondència universal entre la teologia, la filosofia i l'art d'una societat.» Com a conseqüència final, l'art no pot ésser laic: «Em sembla que pot assegurar-se que l'escepticisme absolut, que la mort total del sentiment de la Divinitat en l'esperit de l'home, seria igualment la mort de l'Art. L'Art és com un culte de la Bellesa; tret Déu de la bellesa, aquesta no té existència real. En tal situació d'esperit, així com cadascú se fa son déu, també cadascú se fa la bellesa a mida de son gust. La contemplació de l'ideal, per medi de la qual l'artista obté la inspiració, aleshores és impossible, perquè l'ideal no existeix; si se'n parla és per un pur convencionalisme, però sense vida, i l'Art es converteix en artifici. »<sup>175</sup>*

#### 5.5.3.5.2 El modernisme barceloní i la seva connotació.



*fig. 54 Sortida del Liceu, 1913. Romà Ribera (1848-1935)*

És per per aquests motius que l'Associació amb el modernisme previ al Cercle de Sant Lluç, li generava un rebuig natural. I actua dedicant la major part, en extensió, de la seva crítica als corrents modernistes. «(...) la «renaixença rural» en què militava Torras i Bages era totalment oposada al «modernisme barceloní», bohemí, nietzscheà i intel·lectualment anarquista, segons les idees del Maragall de la primera època. Torras i Bages en critica l'agnosticisme, el subjectivisme, el desequilibri, el vertigen i la falta d'intel·lectualitat (vol dir l'antiracionalisme):

*«¡Quina diferència, estimats amics, entre la finalitat que descobreix l'Art, en molts modernistes, i el que manifesta la tradició artística que davallant de les fonts de la bella Grècia i de la discreta Roma, vivificada per la inspiració cristiana ha delectat a tantes societats civilitzades! En aquest Art, que es pensa decorar-se batejant-se amb el*

---

175 Colomer i Carles 1991.

*vulgaríssim nom de modernista, vingut en bona part de les boires glaçades del Nord, que fa esgarrifances a sos contempladors, ¿no hi sentiú com l'alè de la barbàrie? ¿Serà que Orfeu ha desaparegut del món? ¿Serà un progrés en l'ordre artístic substituir a la lira amansidora de feres, la tenebrosa suggestió estimuladora d'avorriment de l'organisme social, d'esperit de venjança i d'insadollables concupiscències, que enderroca i esmicola la societat humana? ¿És un progrés de la perfecció social convertir l'Art, fins ara aglutinat, en dissolvent? I en lo que pertoca a l'home particular, l'emoció estètica lluminosa, serena i fortificant, ¿haurà d'ésser substituïda per un plaer violent i malsà, semblant a aquelles begudes estimulants que destrueixen l'organisme del qui les usa?»*

Torras i Bages atribueix al Modernisme «europeista», sobretot al preraphaelisme anglès d'Alexandre de Riquer, no el «benefici» sinó el blasme del «dubte agnòstic»: «L'Art modernista s'ha d'encallar per força; està ja encallat, no pot passar d'on està perquè no vol sortir del dubte, - el dubte és un encallament -, i acceptar el progrés del Cristianisme.»<sup>176</sup>



fig. 55 *La Sargantain*, 1907. Ramón Casas.

Els literats i els artistes del modernisme barceloní són ocasionalment criticats per Torras i Bages, entre altres motius específics de cadascun, per la seva oposició al «floralisme», tradicional, religiós, moral i arcàdic. Els modernistes «barcelonins» eren «ciutadanistes», propugnaven una estètica més lliure i arbitrària i no tan artesana com la dels floralistes, eren més propensos a l'agitació cultural, seguidors de Nietzsche, bohemis, com el Maragall de la primera època (fins al 1900) i el grup dels «Quatre Gats». Tampoc s'ha de pensar que el catalanisme lingüístic i públic fos acceptat i viscut per tots els «barcelonins»; Duran i Bas (1823-1907), per exemple, se n'anà molest del Jocs florals de 1877 quan Àngel Guimerà (1845-1924) s'adreçà al públic en català,

---

<sup>176</sup> Colomer i Carles 1991.

---

després d'haver guanyat la flor natural, l'englantina i d'haver estat anomenat «Mestre en Gay saber».

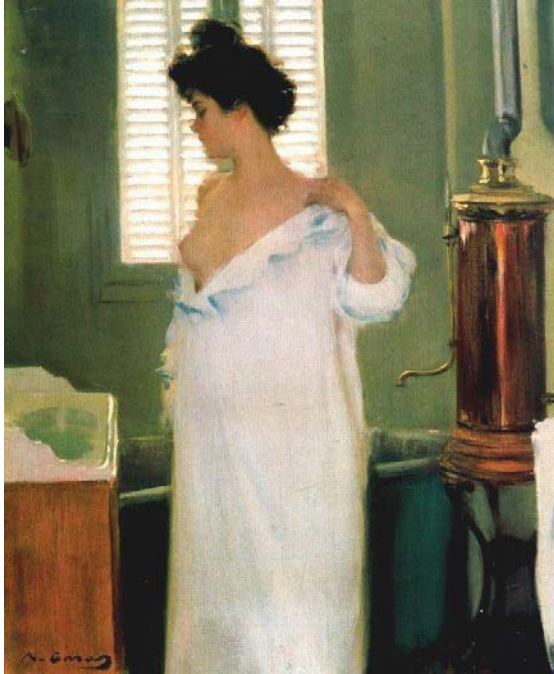


fig. 56 *Abans de bany*, 1895. Ramón Casas (1866-1932)

Torras i Bages, arrenclerat en la Renaixença «rural», qualifica la seva pròpia filosofia de «rural» en oposició al modernisme barceloní. Ortega y Gasset (1883-1955) diria més endavant, i d'acord amb això, que la filosofia de Llorens i Barba era una «filosofia gallinàcea». El cas és que Torras i Bages veu amb bons ulls la implantació del noucentisme conservador (1906), que considera un fre a les exageracions del modernisme ciutadà. En la seva crítica del modernisme enclou no només Nietzsche sinó també Kant, de qui pensa que és el responsable d'un art modern anticristià que provindria d'un escepticisme malaltís, car, per causa dels «postulats» kantians, les facultats humanes haurien restat afeblides; d'on resultaria - segons Torras i Bages - que el simbolisme i el decadentisme modernistes serien fills «filosòfics» del kantisme. L'atac al naturalisme modernista ciutadà (barceloní) per antiarcàdic, antiregional i antipagès queda ben reflectit en un fragment del nostre autor, que no ens estem de copiar:

*«La tendència anomenada avui naturalista, o sia la vida carnal, tant en la forma literària com en La pràctica, cerca els grans centres, viu i prospera al fetor de les clavegueres, i no sap respirar l'aire puríssim embalsamat per la flor de l'espígol i de la farigola».*<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> Colomer i Carles 1991. *La Tradició catalana*, O.C. PAM, vol. I, pàg. 272.

### 5.5.3.5.3 Els aspectes positius del modernisme segons Torres i Bages.

«(...) i en el regne de l'Art veiem que els qui més havien fugit de la tradició, els modernistes, els qui s'entusiasmaren per la corrent positivista, són ara els qui cerquen l'emoció artística en lo misteriós, en lo transcendental, en lo que no està subjecte als sentits i fins venç a la mateixa raó.»<sup>178</sup>(Torres i Bages)

Sí, és Torres i Bages evocant “positivisme” sobre el modernisme. L'art modernista, no rep una desqualificació total per part seva. Podem dir que hi ha una evolució en el seu pensament, i més directa o indirectament també hi ha una evolució en els llucs, de retruc o a conseqüència.

Hi ha, segons Torres i Bages, dos aspectes positius. L'un, de caire extern - formal - referit als aspectes d'expressió, que si no afectessin la substància, - és a dir, el missatge - el farien inocu i no contrari a l'art cristià: «D'aquí la diferència entre (*nota bene*) l'Art cristià i l'Art modernista (quan ho és en quant a la substància, no parlem de formes). El primer és més humà, el segon social; el primer realista, el segon simbòlic; el primer té una certa universalitat, el segon és una moda; el primer tothom l'entén, el segon requereix iniciació; de consegüent, el primer és intuïtiu, i el segon necessita comentaris. El primer és una llengua universal, el segon un dialecte.»

El segon aspecte positiu del Modernisme és de caire intern o significatiu (la «filosofia» de fons d'aquest art), en tant que el Modernisme - sobretot el religiós, que quasi sempre coincideix amb el rural - revela el misteri de Déu, encara que no troba el marc intel·lectual correcte per expressar-lo: «*He vist l'admirable àlbum de Burne-Jones*

---

178 Colomer i Carles 1991. L'autor cita un fragment de *Disonancias y armonías de la moral y de la estética*, de Juan Valera (1824-1905), oposat obertament al realisme, al naturalisme, al modernisme i a la novel·la experimental. La novel·la paradigmàtica a Catalunya en la Renaixença és la de Walter Scott; vegeu: José F. Montesinos, *Introducción a una Historia de la Novela en España en els. XIX*, pp. 59 ss. *De la fruïció artística*, O.C. PAM, vol. II, pàgs. 252 i 253. *Notes d'art*, O.C. PAM, vol. II, pàgs. 452 i 462. o.c., pàg. 426. Fa referència a Alexandre de Riquer i Inglada (1856-1920), típic representant a Catalunya del pre-rafaelisme, com a artista, artesà i poeta. «Multifarie multis modis» (moltes vegades i de moltes maneres) fa referència a la Carta als Hebreus, 1,1. *Notes d'art*, O.C. PAM, vol. II, pàgs. 435 i 436. *De l'infinit i del límit en l'art*, O.C. PAM, vol. II, pàgs. 258 i 259

---

*d'En Riquer, i m'ha admirat. Primer: El modernisme és una confessió 'multifarie multis modis' del misteri. Els misteris humans i divins queden tan evidents després de la contemplació d'aquest moviment, com després d'una lectura teològica. De consegüent, si l'Art cerca els misteris, i es fica en la teologia, aquesta es deu ficar en l'Art.»*

Hi ha certament una transformació, una evolució en el pensament de Torras i Bages sobre el Modernisme; és innegable, per exemple, la percepció d'un cert to quasi mil·lenarista i apocalíptic en el següent text; un ambient críptic i escatològic, com si hom esperés algun esdeveniment revelador i final: *«El fet de l'Art modernista, que baixant del Nord, ombriu i boirós, s'ha introduït en el país alegre i assolellat de Migdia, té una verdadera importància circumstancial; sense que ell ho sia, designa, no obstant, una gran cosa; és com el germen o llavor d'un nou ser que es va engendrant en el si de la potencialitat humana, com una matèria que va prenent formes, un protoplasma que ha d'anar evolucionant, fins arribar a ésser viable, puix no li falta l'essència vital. ¿D'on li vindria la força suggestiva que té sobre una bona part del jovent, si en son interior no hi hagués un principi de vida? Perquè la seducció que exerceix, l'encisament que causa en els esperits no prové de les formes imperfectes, i fins de vegades monstruoses, sinó d'un principi que eternament ha suggestionat els homes en totes les èpoques del món. Prové del Misteri. L'Art d'aquest fi de segle, negador (el segle) del Misteri, és el gran predicador del Misteri, més que no pas la mateixa sagrada Teologia; perquè els catòlics frisem perquè caigui el Misteri, el tenim per una interinitat, com els dementes les beceroles, el preàmbul de la ciència de visió infinita, és a dir, la revelació de la mateixa Vida.»*

*Concloem l'exposició de la crítica de Torras i Bages al Modernisme amb un text sorprenent, aparentment contradictori amb altres textos del nostre autor, que sembla atorgar a l'art modernista una qualitat superior a la raó*

## 5.5.4 La vinculació amb els moviments artístics estrangers en el Cercle Artístic de Sant Lluç.

Artistes que viatjaven, que debatien i treballaven afanosament per desenvolupar l'art del moment, havien d'absorbir i captivar-se amb les arts estrangeres. Per més que els guessin unes directrius clares, que eren les que definien els llucs, sabem que el context artístic calava en el grup. En tenim un exemple per clarificador:

«Hi tornen a adquirir un paper protagonista els socis fundadors Baixeras i Riquer.

Els esmentats artistes encapçalaran també aquell any un acte que és tota una declaració estètica: la vetllada en memòria de Puvis de Chavannes i Burne Jones, que indica que el simbolisme esdevé un model a seguir. Es tracta de la primera ocasió en què els "llucs" contradiuen oficialment les declaracions de Torras i Bages dels anys fundacionals; el perill de les influències estrangeres negatives sembla plenament neutralitzat dins d'una entitat on molts socis admiren els contemporanis francesos, anglesos o alemanys. Pensem en Alexandre de Riquer, exemple d'un gran aprofitament d'estímuls provinents de l'Art&Craft, del preraphaelisme o de la revista The Studio per arribar a definir un estil propi.»<sup>179</sup>

Com podria esdevenir-se tal desviament de les guies postulades pel consiliari de l'associació? Si tenim en compte que l'esperit del centre arrenca d'una base natzarena i que els preraphaelites en son una evolució natural per la propulsa de la reevaluació de l'art cristià, no ens hauria d'estranyar que sent-ne els continuadors temporals es poguessin sentir naturalment atrets pels matisos artístics tant rics que van oferir els anglesos.

Tollinchi desenvolupa la idea afinant-ne les proximitats:

«Podrían considerarse románticos (los prerrafaelistas) por su esteticismo reciente, por su medievalismo, por su amor a los estilos históricos, por su arcaísmo, por su manía de reproducir exactamente la naturaleza, etc. Pero en todo ello no se podrían considerar

---

<sup>179</sup> Bárbara 2010.



---

exactamente retrógrados. Pues, si propulsan una reevaluación del arte cristiano, lo hacen para desarrollar y adelantar las miras del neogoticismo inglés y europeo. Si se concentran en el arte italiano del siglo XV, responden al interés que se suscitó en Inglaterra, en la década de los treinta y los cuarenta, por dicho arte, como resultado del entusiasmo que había generado el medievalismo, tanto en arquitectura como en literatura. (...)

Esa contemporaneidad la testimonia la relación de los prerrafaelistas con el movimiento nazareno de Roma. Primero hubo contacto directo entre los dos grupos: Tanto Ford Madox Brown como William Dyce habían colaborado con ellos anteriormente. Luego, el contacto existió también indirectamente a través de John Ruskin, quien había formado su sensibilidad y creado su obra bajo la guía de A. F. Rio y de K. F. von Rumohr. ¿En qué consistía el atractivo de la pintura de Duccio, Gentile da Fabriano o de Benozzo Gozzoli? Tanto para nazarenos como para prerrafaelistas la ingenuidad emocional puede resultar interesante, como también la impulsividad pictórica, el interés en la decoración, acaso la carencia de un lenguaje figurativo definido.»<sup>180</sup>

### 5.5.5 Característiques del modernisme del Cercle Artístic de Sant Lluc.

Per més antimodernista que es declarés Torres i Bages en els inicis de l'entitat, el cert és que en els seus artistes van produir del bo i millor del modernisme català. «Fora de l'àmbit pictòric, entre 1893 i 1900 l'entitat acull, a banda de Josep Llimona, escultors com Eusebi Arnau i Mascort (1864 – 1933), Josep Reynés i Gurguí (1850 – 1926), Miquel Blay o Enric Clarasó i Daudí (1857 – 1941), etern company d'exposició de Casas i Rusiñol; arquitectes com Bonaventura Bassegoda, Antoni Gaudí i Cornet (1852 – 1926), el fundador Sagnier, Josep Puig i Cadafalch (1867 – 1956)<sup>151</sup>, Joan Rubió i Bellver (1862 –

---

<sup>180</sup> Tollinchi 2004.

1938), Gaietà Buigas i Monravà (1851 – 1917) i el mestre de tot ells, Joan Martorell i Montells (1833 – 1906); i també els joiers Masriera, el ceramista Serra i el moblista Homar. Tot i que s'ha discutit la inclusió d'alguns d'aquests artistes en les files modernistes, quedarien molts pocs noms per poder afirmar l'existència d'un floriment artístic del Modernisme extern a l'entitat.»<sup>181</sup>

El més cridaner dels aspectes que podien diferenciar dos modernismes catalans seria el laïcisme dels uns enfront el compromís catòlic dels altres. Alexandre Galí en les seves argumentacions favorables al Cercle, connectava la religiositat dels seus artistes amb el catalanisme, per considerar que totes dues coses naixien d'una mateixa arrel:

*«el catolicisme del Cercle era, en suma, de font i sava genuïnament catalanes, cosa que cal saber perquè es pugui explicar que un cercle catòlic, dedicat al Sagrat Cor de Jesús, hagi estat on es produïren les manifestacions més ardides i decisives de l'art català durant la part de segle que estem historiant».*

*«per aquesta seriositat —indici del veritable esperit dels nostres artistes i del nostre art a despit de la bohèmia modernista— que el cercle de Sant Lluc va polaritzar el que hi havia de més genuí i de més original i sòlid de l'art català d'aquest segle».*<sup>182</sup>

### 5.5.5.1 Les crítiques la premsa sobre el Cercle Artístic de Sant Lluc i les seves febleses.

Però els inicis de l'entitat i les seves manifestacions antimodernistes van generar predisposicions negatives. Havia suposat un “enfrontament” entre ideologies que comportarien crítiques en contra d'ells. La primera exposició del Cercle n'era l'inici:

«l'il·lustre Casellas dedica més d'un article a l'exposició, atacant els “llucs” des de tots els fronts i sobretot menyspreant la voluntat que, segons ell, tenien de fer de

---

<sup>181</sup> Bárbara 2010.

<sup>182</sup> Bárbara 2010.



fig. 57 Dona asseguda, 1900. Dibuix de Josep Llimona. MNAC.

l'exposició un manifest antimodernista i alhora una eina d'apropament a la fe. Així, amb to provocador, defineix l'exposició com un «salón de pintura modernista» on figuren «discípulos más o menos aprovechados de Casas y Rusiñol», ocupats en «retener la vibración de los espectáculos luminosos» i dedicats a un paisatgisme que Casellas defineix com «un olotismo impresionista»<sup>183</sup> no gaire reeixit.<sup>184</sup>

En un article sobre la segona exposició, Casellas posaria el dit a la nafra en la flaqueza que més marcava l'entitat.

«L'enemic Casellas elogia, amb una gran dosi d'ironia, l'esperit d'iniciativa dels "llucs", «merecedor de aplauso y simpatía», exclamant: «¡Lastima que iniciativas tan laudables vayan fatalmente á estrellarse contra los caseros límites que á sí misma se impusiera la institución!»<sup>185</sup>

### 5.5.5.2 L'evolució del nu al Cercle i la relació amb Llimona.

El marcat zel puritanista, deixaria per la història unes anècdotes reveladores, sorprenents pels ulls actuals.

«Se l'acusa també de la retirada d'una tela d'un nu femení de Ramon Casas en una exposició celebrada a l'Ateneu Barcelonès a mitjan maig de 1893, atès que un dels vuit membres del jurat era Alexandre de Riquer. Diu Jaume Brossa a l'esmentat article: «amb

---

<sup>183</sup> CASELLAS, R., "Exposición del Círculo de San Lucas. I: Impresión general", La Vanguardia, 1 de desembre de 1893

<sup>184</sup> Bárbara 2010.

<sup>185</sup> CASELLAS, R., "Segunda exposición del Círculo de San Lucas", La Vanguardia, 16 de maig de 1895, p.4. Bárbara 2010.

*en Riquer, lluc intransigent, van votar altres membres del jurat, més o menys catòlics, artistes mansos i burgesos, pintors de quadros decents i vendibles, qu'aviem de trobar qu'en Casas n'avia fet un xic massa, podent aver pintat l'esquena sola, sense aquell pit massa de debò».*<sup>186</sup>

El rígid moralisme d' Alexandre de Riquer deixava fora de concurs una tela de Ramon Casas, il·lustre artista de la nostra pintura, però, i si l'obra a valorar fos la d'un mite internacional com Rodin?



fig. 58 Dibuix de Joan Llimona.

«Actiu tant a nivell intern com extern, el Cercle no es queda al marge de la V Exposición Internacional de Belles Arts e Indústries Artístiques, organitzada per l'Ajuntament el 1907, la primera que aconsegueix un veritable èxit internacional. Convertit ja en una realitat artística important a la ciutat de Barcelona, el Cercle no només es troba representat al Comitè d'Honor, sinó que també li toca la

decoració de la sala setena, que s'encarrega als fundadors Llimona i Baixeras i a Josep M. Jujol, Antoni Comas i Josep Bocarol. Segons explica Ignasi Casanovas, es remunta a aquella ocasió la destrucció per part de Joan Llimona, membre del jurat, d'un nu que s'hi exposava, «una esculpeteta de bronze, vergonya de tota honestedat», obra de Rodin<sup>187</sup>. Es tracta d'una reacció purament moralitzant, un gest del tot impulsiu que explica per què l'entitat, animada per tan notables i vivaços artistes, no va aconseguir treure's del tot la imatge de centre conservador i tancat. El gest difícilment pot justificar-se a partir de divergències estètiques, puix que el germà Josep, l'obra del qual Joan estimava moltíssim, des del tombant del segle realitzava escultures directament inspirades en el non finito de Rodin.»<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> Bárbara 2010.

<sup>187</sup> CASANOVAS, I., "Fesonomia espiritual d'En Joan Llimona" dins "Pia recordança... Op.cit.", p.14.

<sup>188</sup> Bárbara 2010.

---

D'altra banda, la reacció es troba en plena contradicció amb la postura d'alguns "llucs" que, el mateix any, havien dirigit a la Junta una petició per a l'admissió del model femení. Tot i que la petició s'aprova només dos anys després, l'any 1907 Josep Llimona ja havia realitzat dibuixos de models femenins nus. Data justament del 1907 l'obra mestra *Desconsol*<sup>189</sup>, nu femení al qual s'atorga el Premi d'Honor de l'esmentada Exposició. Per confirmar el ple suport a la seva poètica, l'entitat celebra el premi amb un banquet societari estiuenc a la Font de Sant Roc d'Olot. L'anècdota de la destrucció de l'obra rodiniana queda, doncs, més aviat com un testimoni del temperament intransigent de Joan Llimona i no defineix una posició estètica antimodernista.»<sup>190</sup>

Per fi arriba el moment de deslliurar-se d'aquesta llosa que oprimia tant talent artístic català: «Com sempre, però, una certa dualitat caracteritza l'entitat i una forta



*fig. 59 Nu femení, 1907. Dibuix de Josep Llimona. MNAC.*

ortodòxia catòlica no impedeix que se superi un tabú històric: com hem esmentat, l'any 1909 «el president dona compte d'haber accedit la Junta de socis fundadors, provoca consulta del Exm. Sr. Bisbe y Rvt. Consiliari, a establir nu del femení en la classe de dibuix d'acadèmia que sosté el Círcol d'acort amb la sollicitut feta ja de temps per bon nombre de socis». La Junta admet que la impossibilitat de variar el sexe del model limita molt els exercicis pictòrics a les sales d'apunts i acorda un canvi del reglament estatutari. Aquesta mesura, que té l'objectiu d'oferir més eines de treball als artistes catòlics, no

minva pas l'esperit catòlic de l'entitat, que l'any 1913, en una circular de crida als nous

---

<sup>189</sup> El conjunt funerari "el dolor i la resignació" són de l'any 1903. La figura del dolor és la variant vestida de "el desconsol". El primer model del desconsol data del 1903.

<sup>190</sup> Bárbara 2010.

socis, segueix autodefinint-se «*fundada per aplegar als artistes cristians de bona voluntat i junts millorar-se i completar-se, i junts propagar i ennoblir l'Art cristianisant-lo en totes ses manifestacions*»<sup>191</sup>. El document està firmat per Ignasi de Gispert, Joan Rubió i Bellver – aleshores respectivament secretari i president – i pel fundador Josep Llimona.»<sup>192</sup>

Com havíem avançat ja en el nostre relat, va ser el mateix Torres i Bages qui va acabar per tòrcer la rigidesa estatutària del Cercle.

«El qui fou més tard el gran Bisbe, el Dr. Torres i Bages era consiliari de l'entitat. Un dia el sant baró cridava Joan Llimona i li deia: “Cal que en la vostra entitat sigui permès el model femení, car en altre cas els artistes catòlics professionals es trobaran en inferioritat davant dels altres artistes. Llimona mai no fou més papista que el papa; des d'aquell dia el “Círcol Artístic de Sant Lluc” alternava setmanalment en el seu estudi els models d'ambdós sexes. La serietat i el cristianisme dels artistes afiliats a Sant Lluc eren prou forts perquè no s'hagi de dir que foren estatuïdes per aquest motiu normes estrictes. Caldrà recordar que per a ésser soci de l'entitat s'exigia ser artesà? Gairebé es pot dir que això sol era una garantia de moralitat, de respecte mutual.»<sup>193</sup>

Vet aquí que el fundador que s'havia resistit amb més afany a la incorporació del model de nu femení fou en Joan Llimona i que per altra banda, el fundador que amb la seva imprescindible signatura finiquitava aquesta limitació acabaria sent el seu germà Josep. Com hem apuntat en referència als dibuixos de nus, intuïm que el nostre escultor ja hauria ultrapassat aquest tema feia molt de temps, donat que el seu esperit escultòric ja li ho demanava d'antuvi. Com exemple claríssim el primer model del desconsol, que data del 1903. El conjunt funerari “el dolor i la resignació” són de l'any 1903 i la figura del dolor és la variant vestida de “el desconsol”.

Aquest descobriment resol les contradiccions que generava l'obra de Llimona amb els postulats dels llucs. Diguem que si bé, els seu germà Joan va influir decididament en

---

<sup>191</sup> Nota impresa del març de 1913, AHCASLL.

<sup>192</sup> Bárbara 2010.

<sup>193</sup> Manuscrit “*Joan Llimona, dades per a una biografia i assaig crític per Rafael Benet*”, p.19 .

---

la religiositat de Josep, aquest no hauria arribat a l'altíssima "moralitat" que militava Joan tant enèrgicament.

## 5.6 Crepuscle del Modernisme. Els nous aires artístics que neixen des del Cercle Artístic de Sant Lluç. El noucentisme.

Si es va arribar a la consolidació del modernisme gràcies al Cercle artístic de Sant Lluç, la caiguda del moviment vindria també de les mateixes entranyes de l'entitat.

«(...) mentre Josep Llimona triomfa amb els seus millors nus femenins, sublims i delicats, el Modernisme viu un moment de transformació i capgirament gradual: continua mantenint-se un desig de modernització i de regeneració cultural, però alguns dels postulats en què aquest es basava s'abandonen i altres es llegeixen en una nova clau, la qual cosa prepara el terreny al naixent Noucentisme. De fet el creador del terme Noucentisme, el soci Eugeni d'Ors, adquireix cada vegada més pes dins l'entitat.»<sup>194</sup>

«La defensa dels "llucs" de la seriositat i la dedicació al treball, contraposada a la creació espontània i genial, representa un antecedent de la idea del professional de la cultura amb què el projecte polític i cultural noucentista vol comptar. De la mateixa manera que la difícil coincidència amb certs aspectes dels que es proclamaven modernistes havia portat els "llucs" a seleccionar-ne només alguns, el projecte de modernitat noucentista agafava l'esperit modernitzador modernista i la seva indefinida ambició de revitalització cultural per fer-ne «una ideologia més acabada, una més ferma voluntat d'afirmació generacional i, com a resultat de tot això, una política cultural — fins i tot cívico-cultural— que no tenia antecedents, com a tal política en tota la història del catalanisme anterior».<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> Bárbara 2010.

<sup>195</sup> BILBENY, N., *La ideologia nacionalista a Catalunya*, Barcelona, Editorial Laia, 1988, p.131.



La fe en el valor de regeneració social de la cultura i el desig de “fer país” unien el Cercle i el projecte noucentista (...)

Si bé és difícil definir la participació dels “llucs” en la creació d’una estètica noucentista en el camp de les arts plàstiques —això perquè «el Noucentisme, abans que un estil, fou una voluntat d’un estil, fou un llarg camí vers una teoria», teoria no sempre plàsticament coherent i definida—, no es poden excloure de les files noucentistes socis de l’entitat com el dissenyador de jardins Joan Mirambell i Ferran (1895 – ?), tan compromès amb el projecte noucentista d’embelliment de l’espai ciutadà, o Francesc Canyellas i Balagueró (1899 – 1938), conegut pels seus esgrafiats i gravats. Completa el llarg llistat de coincidències el vincle amb dues publicacions. La redacció de la revista Catalunya, en què Marfany veu el «focus originari del Noucentisme», es reunia al Cercle, amb el qual devia compartir el seu ideari, ja que Lluís Via afirma, de Catalunya, que «*ve a representar en las letras lo qu’en las arts representa’l Círcul de Sant Lluc*». També sembla que va ser dirigida des del Cercle una altra de les revistes clau del primer Noucentisme plàstic, Empori, on Torres-García va formular el seu mediterraneisme grecollatí i que molts “llucs” van il·lustrar.<sup>196</sup>

---

<sup>196</sup> Bárbara 2010.



fig. 60 Joventut, 1929. Josep Clarà (1878-1958).

«El Noucentisme fou dues coses molt importants a la vegada: la conformació definitiva, com a moviment no sols estètic sinó global, de la normalització d'un país — Catalunya— en renaiença des de l'onada europea dels nacionalismes romàntics, i, d'altra banda, el definitiu trencament, que trobà una solució pròpia, bé que no d'avantguarda, amb una situació de provincianisme que significava continuar l'esquema parisenc en la successió de moviments estètics o artístics.

Després de l'etapa constructiva del primer Modernisme —el de «L'Avenç»—, que no cristal·litzà possiblement per una manca de sustentació de política coherent, la segona onada modernista, la simbolista-decadent, fou una etapa bàsicament evasionista. El període postmodernista, d'altra banda, tot i que es plantejà problemes que entroncaven amb els del primer Modernisme i oferia solucions autòctones, no trobà un punt d'aglutinació que el fes viable, fins que Eugeni d'Ors, a través de la seva glosa diària a «La Veu de Catalunya», aprofitant una circumstància molt favorable i conjuntant una sèrie d'elements que ell aportà amb d'altres que ja havien apuntat en períodes immediatament anteriors, no formulà la teoria del Noucentisme una mica com un joc d'enginy.

Ors canalitzà així els anhels del catalanisme i contribuí a bastir tota una estructura socio-cultural de què, amb alts i baixos i modificacions posteriors, hom visqué fins als anys quaranta. Fins i tot, alguna de les darreres conseqüències d'aquesta estructura encara sobreviu avui amb dignitat.

El Noucentisme fou un moviment evidentment promogut per la burgesia, com el Modernisme —malgrat l'esquerranisme de la seva primera etapa—, que també fou la burgesia qui el promogué. Tot i ser un moviment d'origen burgès, el Noucentisme, tanmateix, arrelà força entre la menestralia, en una bona part gràcies al fet que fou un moviment més divers del que una visió tòpica ens pot fer veure i al fet que artistes molt significatius que hi foren adscrits eren d'origen menestral. El Noucentisme agrupà tendències molt variades, sovint a pesar del mateix Xènius, unides pel denominador

comú de la voluntat d'un redreçament ordenat del país, sense deixar d'assimilar algunes de les figures més positives de la generació anterior.

L'inici del Noucentisme cal situar-lo el 1906, any de l'aparició del Glosari de Xènius, de La Nacionalitat Catalana d'Enric Prat de la Riba, d'Els fruits saborosos de Josep Carner, de les Horacianes de Miquel Costa i Llobera; any també de la celebració del Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana, i, en definitiva, de la formació de Solidaritat Catalana.»<sup>197</sup>

El noucentisme es convertiria en el nou *isme* a Catalunya, passava full al nostre modernisme català com a estètica artística autòctona, però amb la fi d'aquest moviment, explica en Fontbona com es marcava un punt i part en un tipus d'art que en base venia de molt lluny:

«Decía en la introducción que el Modernismo, entendido en el sentido amplio en que se lo toma aquí, era la bisagra de oro entre el arte viejo y el arte nuevo, el que ya todos conocemos como arte de Vanguardia. Fue una época excepcional que dio paso a otra época excepcional, en la cual hubo una radical subversión de valores, el más evidente de los cuales era el de la destreza técnica, que sería totalmente menospreciada por los primeros vanguardistas, no habiéndolo sido, en cambio, por los modernistas, que siempre transmitieron sus creaciones sin desaprovechar ninguno de los recursos que la técnica académica ponía en sus manos.»<sup>198</sup>

«Dentro de cada ismo podemos distinguir con toda claridad la cualidad de cada artista aunque al principio se sobrevalore fácilmente a los que ostentan en su frente las características de la nueva escuela en comparación con los otros no tan ligados a su programa: Pissarro, por ejemplo, entre los impresionistas. Es verdad que el lenguaje de los ismos encierra una tácita contradicción cuando aparentemente expulsan del arte su

---

<sup>197</sup> Fontbona 1975. Aquest resum sobre l'art noucentista fou publicat per primera vegada, sense gaires variacions, com a text de l'exposició *Noucentisme vell i nou*, organitzada pel Col·legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears per maig-juny de 1974.

<sup>198</sup> Fontbona 1992.

---

carácter involuntario por medio de la reflexión y de la decisión, aun cuando esta objeción es sólo formalista si se trata de aquellos movimientos, como el expresionismo y el surrealismo, en los que el ismo era una nota denigrante y convirtieron la producción involuntaria en programa de sus deseos. »<sup>199</sup>

«Por así decirlo, los ismos son su secularización, son las escuelas de una época que las destruyó como factores tradicionalistas. Son chocantes porque no se doblegaron a entrar en el esquema de la individuación absoluta, son la isla de esa tradición que fue sacudida de raíz por el principio de individuación. Lo odiado debe por lo menos ser solitario, soledad que es garantía de su impotencia, de su falta de eficacia histórica, de su muerte pronta y sin huellas. Las escuelas se han enfrentado con lo moderno en una oposición que se manifiesta excéntricamente en las medidas adoptadas por las academias contra los estudiantes sospechosos de simpatizar con las corrientes modernas. Los ismos tienden a ser escuelas que sustituyen la autoridad tradicional e institucional por la real. Es mejor solidarizarse con ellos que negarlos, aunque sólo sea por la antítesis entre lo moderno y el modernismo. La crítica de un ser anacrónico todavía no expulsado estructuralmente no carece de fundamento: lo que no tiene una función, aunque trate de imitarla, es retrógrado. Pero la supresión del modernismo, por ser la actitud de los meros simpatizantes de lo moderno, no es acertada. Sin la actitud subjetiva excitada por lo nuevo no llega a cristalizar nada objetivamente moderno. La diferenciación es realmente demagógica: quien se queja del modernismo, apunta realmente a lo moderno, al igual que se combate a los simpatizantes para llegar a los protagonistas con los que directamente no se atreven y cuya preeminencia se impone a los conformistas. La medida de la autenticidad con la que farisaicamente se mide a los modernistas es el conformarse con ser así y no de otra manera, es un hábito fundamental del reaccionario estético. Su falsa naturaleza ha sido deshecha por la reflexión que hoy se ha convertido en formación artística. La crítica al modernismo en defensa de lo auténticamente moderna sirve como pretexto para posponer lo radical frente a lo moderado, bajo cuya razón acecha el vacío de una racionalidad trivial.»<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup> Adorno 1980.

<sup>200</sup> Adorno 1980.

L'art modern o modernisme ens remet a la «noció d'art nou que seguint la moda va copiar «a la manera de» les formes retorçades del coup-de-fouet importades d'Anglaterra, Alemanya, Àustria, Suècia, Itàlia i França, sense analitzar-ne la seva composició artística. És evident, doncs, que l'art en tot és el culte a la bellesa entesa amb el sentit decoratiu pensat artísticament, amb vocació de globalitat. El 1907 s'organitza a Barcelona l'Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de caràcter internacional, marc de confluència de les tendències decoratives modernes. I el 1908, mentre s'inaugurava el Palau de la Música Catalana de Lluís Domènech i Montaner, síntesi de totes les arts, l'arquitecte Adolf Loos sentenciava la mort de l'ornament en una cèlebre conferència sota el nom Ornament i delictes. Els defensors i detractors dels uns i dels altres conformen la dialèctica de l'art modern abans de la Primera Guerra Mundial, que acabarà per clausurar el que havia estat denominat com el jardí de la cultura liberal.»<sup>201</sup>

---

<sup>201</sup> Sala 2008.