

LA DIMENSIÓ ESCÈNICA DE LA CIUTAT MODERNA

Les condicions de l'oblit
i del reconeixement

Enric Ciurans
Nuria Peist (eds.)



Col·lecció **Singularitats**

LA DIMENSIÓ ESCÈNICA DE LA CIUTAT MODERNA

Col·lecció **Singularitats**

LA DIMENSIÓ ESCÈNICA DE LA CIUTAT MODERNA

Les condicions de l'oblit
i del reconeixement

Enric Ciurans
Nuria Peist (eds.)

DIRECCIÓ DE LA COLLECCIÓ
Teresa-M. Sala

Consell director:

Maria-Magdalena Brotons (Universitat de les Illes Balears)
Daniel Cid (Universitat de Southampton)
Míreia Freixa (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi)
Tomas Macsotay (Universitat Pompeu Fabra)
Oriol Pibernat (EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona)
Cristina Rodríguez-Samaniego (Universitat de Barcelona)
Maribel Rosselló (Universitat Politècnica de Catalunya)
Amadeo Serra Desfilis (Universitat de València)
Pau de Solà-Morales (Universitat Rovira i Virgili)



© Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
Fax: 934 035 531
comercial.edicions@ub.edu
www.publicacions.ub.edu



FOTOGRAFIA DE LA COBERTA

Art is trash. Intervenció urbana de l'artista Francisco de Pájaro a la Gran Via de les Corts Catalanes de Barcelona (juliol de 2017). Fotografia:
© Enric Ciurans.

ISBN 978-84-9168-348-3
Data d'edició 2019

Aquest llibre s'inscriu en el projecte de recerca de la Universitat de Barcelona «Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)» (HAR2016-78745-P), finançat pel Ministerio de Economía y Competitividad.

Aquest document està subjecte a la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, el text de la qual està disponible a: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



ÍNDEX

INTRODUCCIÓ

- 11 L'oblit i el reconeixement: una qüestió recurrent en la història de l'art
Enric Ciurans, Nuria Peist

MARC TEÒRIC DE L'ANÀLISI DEL RECONeixEMENT

- 23 Las herramientas de análisis del éxito artístico: una práctica interdisciplinar
Nuria Peist
- 35 Olvido y recuperación de los artistas: tiempo y causas
Vicenç Furió
- 49 Els estudis de reconeixement aplicats al cas de Manuela Ballester: un fenomen artístic oblidat de les avantguardes valencianes dels anys trenta
Vera Renau

ARTISTES PLÀSTICS OBLIDATS O POC CONEGUTS

- 67 Alexandre Soler i Marye, el fill desconegut del gran escenògraf Francesc Soler i Rovirosa
Fàtima López Pérez
- 83 Agustí Antiga i Monner: pintor, actor i joguinaire
Pere Capellà Simó
- 99 Artista de fama, artistes oblidats. El cercle íntim d'amics artistes de Santiago Rusiñol
Juan Carlos Bejarano

LA MULTITUD, LA SINGULARITAT, L'ANONIMAT I LA VIDA
DE LA GENT CORRENT

- 121 Multituds escultòriques
Natàlia Esquinas
- 135 El dandi en la ciudad moderna: singularización y popularización
a través de los sentidos
Sonsoles Hernández Barbosa

HOMES I DONES DE TEATRE OBLIDATS

- 151 Homes i dones de teatre oblidats: motius, remeis i esperances
Enric Ciurans
- 167 Felip Cortiella i els autors anarquistes oblidats. Teatre i anarquisme
a Catalunya
Clara Castillo
- 181 Redescobrint Enric Giménez, figura central del teatre català
Carmina Salvatierra Capdevila

ELS ELEMENTS DE L'ESCENARI: CANVIS, VISIBILITAT
I OCULTACIÓ

- 201 El destino ignoto de la casa Vilaseca, o de cómo se perdió
la memoria de un arquitecto insigne
Joan Molet
- 221 La prisión Modelo de Barcelona como escenario y «ciudad
dentro de la ciudad»: valores, origen y evolución
Sergio Fuentes Milà
- 241 Un episodio de la conquista de América en la Exposición
Internacional de Barcelona (1929): el cuadro histórico
de Oleguer Junyent
Clara Beltrán Catalán
- 265 Hoyos, Esteva i Cia, un taller a l'ombra de Gaudí
Teresa-M. Sala, Xavier Jové

INTRODUCCIÓ

L'OBLIT I EL RECONeixEMENT: UNA QÜESTIÓ RECURRENT EN LA HISTÒRIA DE L'ART

El volum que presentem té com a eix principal les condicions de l'oblit i el reconeixement en l'art, recollides de les diferents intervencions que es van presentar a la Jornada de Recerca organitzada pel GRACMON (Grup de Recerca en Modernisme i Noucentisme) al Seminari del Departament d'Història de l'Art el 21 de novembre de 2018. Els textos se centren en la recuperació d'alguns artistes catalans del tombant del 1900 i en les consideracions que des de la sociologia de l'art s'han fet entorn d'aquesta qüestió, que considerem central en la nostra disciplina acadèmica. Una de les tasques més habituals de la història de l'art consisteix a recuperar artistes i obres de l'oblit. En aquest llibre, eixa vocació va acompanyada d'algunes preguntes fonamentals sobre les quals se sustenta l'operació de recuperació: per què aquests artistes i aquestes obres foren oblidats? Foren realment oblidats? Quins són els agents que intervenen en l'afirmació del seu paper dins la història? A mesura que avança el llibre, observem que no només hi ha condicions d'oblit i reconeixement per als artistes i les obres, sinó també per a la gent anònima, les figures urbanes, els esdeveniments històrics, els llenguatges i estils artístics dels marges... Perquè la ciutat és un escenari viu. En ella els éssers humans construïm l'escena i a la vegada en formem part. Les petjades que deixa el pas de la història, com en un palimpsest, configuren els espais on actuem, construïm i generem idees, valors i memòria.

Tots sentim atracció per allò amagat, per l'abisme que ens crida i alhora ens atemoreix, per allò desconegut que s'escapa dels límits i de les normes. De fet, una recerca científica és un intent d'eixamplar els

marges d'allò que coneixem i avançar més enllà, i posar les bases d'una nova recerca que haurà de superar aquests mateixos límits; només així aconseguim avançar, i ho podem resumir amb l'adagi «Allò que no s'explica, no existeix». Aquest llibre, en part, sorgeix de la lectura d'*Artistes sin obra*, de Jean-Yves Jouannais, on s'exposen un seguit de casos d'artistes que, malgrat no tenir gairebé obra, es poden considerar amb plenitud artistes. Els casos de Jacques Vaché, Armand Robin, Félicien Marboeuf, Harald Szeemann, Joseph Joubert, Fabian Avenarius Lloyd o Edie Sedgwick, uns més coneguts que d'altres i pertanyents a diferents èpoques, són reivindicats enèrgicament en un joc al mateix temps artístic i científic que vol desmitificar aquella idea que defensa que l'artista només s'identifica per la creació d'obres d'art, i no per les seves actituds, siguin «artístiques» o «antiartístiques». Què seria la filosofia sense Sòcrates, un autor sense obra? Quantes dones no deuen haver creat obres extraordinàries que, per la seva condició de gènere, han estat ocultes, amagades i destruïdes, i mai no en sabrem res de res? I quants esclaus, criats i delinqüents deuen haver tingut el geni que els seus amos, senyors i carcellers no tenien, els quals s'han apropiat o aprofitat de les seves obres i idees? A què respon el mite balzaquià de l'obra d'art inconeguda? Quants llibres bons no deuen haver estat mai llegits? Quants artistes inventats hi ha? Totes aquestes preguntes, i algunes més que podríem fer, no són abordades en aquest llibre, però han servit de model i inspiració, una vegada més.

El que recollim en aquest volum és tan transversal i variat que costa de definir tot d'una, perquè respon a interessos molt dispars i tanmateix legítims, com poden ser completar una recerca iniciada de fa temps i aturada per manca d'expectatives de publicació, o bé la necessitat de donar sortida a unes notes reelaborades a partir d'un artista poc conegut o oblidat, o bé, per què no, reflexionar sobre temes que ens retornen una vegada i una altra entorn de la fama, el reconeixement i l'oblit artístic. La qüestió de la fama té un interès innegable en tots els àmbits i, per descomptat, en el món acadèmic; el MIT mateix (Massachusetts Institute of Technology) acaba de presentar un estudi sobre els elements que han generat la fama al llarg de la història.

Com a revers de la fama, l'oblit és una temàtica recurrent en el tractament de l'art en els mitjans de comunicació i en una part significativa de les recerques dedicades a les diferents disciplines artísti-

ques. Podríem afirmar que el somni de tot investigador seria trobar un material inèdit, mai vist, i poder dir que l'ha descobert, és a dir, que l'ha recuperat de l'oblit, tal com passa amb les troballes arqueològiques. No endebades, són habituals les informacions que ens parlen de creadors oblidats, com per exemple la fotogràfica nord-americana Vivian Maier, un dels casos més cèlebres dels darrers anys d'obra i artista oblidada, recuperada de forma inversemblant i que en poc temps s'ha convertit en un veritable fenomen de la fotografia, no només als Estats Units, sinó arreu, tal com certifiquen exposicions i documentals de gran anomenada. Aquest cas ens permet preguntar-nos si Vivian Maier respon exactament a un cas d'oblit o al d'un artista ignorat, i si podem establir diferències entre l'artista oblidat que havia estat reconegut i l'artista que simplement no ha estat mai considerat com a tal i, un bon dia, per coses de l'atzar, per una intuïció o per una recerca elaborada, surt a la llum i es revela com un artista de primer, segon o tercer nivell i entra en els catàlegs o les històries d'aquella disciplina. La qüestió relacionada amb l'oblit té molts plans i replans sobre els quals cal reflexionar, atès que hi ha artistes com ara el pintor nord-americà Clyfford Still que voluntàriament van amagar una part de la seva obra i tan sols dècades després de la seva mort ha estat descoberta, o més versemblantment redescoberta, per motius comercials o d'altra mena; a l'altre extrem, cal considerar les obres dels artistes o escriptors que gaudeixen d'un gran reconeixement un cop morts i que, mentre eren vius, malgrat ser acceptats, no van gaudir de la fama i el reconeixement unànimes, tal com passa amb els escriptors Stieg Larsson i Roberto Bolaño, per citar dos casos prou coneguts i eloqüents.

Quan parlem d'oblit o d'oblidats estem capgirant la qüestió de la memòria. Què som capaços de recordar? La memòria és individual i col·lectiva. Les imatges que conservem de la nostra família es remunten a unes quantes generacions, i quan les observem ens sentim venir de la boira del passat. La memòria dels nostres éssers estimats s'esborra, a poc a poc, i finalment desapareix. Tots acabem formant part d'un llinatge comú, només enterbolit per aquells que defensen diferències ètniques i racistes. Les obres d'art del passat pateixen un procés de revalorització i d'oblit, i en la major part dels casos hi podem trobar una explicació que va molt més enllà de l'atzar. Per tant, oblidar i recordar són processos individuals i col·lectius que es regeixen

per processos no sempre aleatoris. Ara, en aquestes pàgines, ens proposem recordar alguns artistes que per una causa o altra resten oblidats per la majoria. El lector decidirà si aquesta eina que li oferim li fa servei.

El llibre que presentem consta de cinc àmbits que aborden des de perspectives distintes la qüestió de l'oblit i el reconeixement en la història de l'art: «Marc teòric de l'anàlisi del reconeixement», «Artistes plàstics oblidats o poc coneguts», «La multitud, la singularitat, l'anonimat i la vida de la gent comuna», «Homes i dones del teatre oblidats» i «Els elements de l'escenari: canvis, visibilitat i ocultació». El primer conté tres estudis que proposen algunes teories sobre el reconeixement en l'art des d'una perspectiva conceptual, metodològica i, també, històrica. L'estudi de Nuria Peist presenta un model per a analitzar l'èxit artístic considerant diversos factors, des de la trajectòria dels artistes abans i després de l'entrada en el camp de l'art o la manera com es relacionen amb els agents mediadors fins a les condicions històriques i les lògiques del sistema de l'art en què es mouen. També proposa analitzar com els objectes es marquen amb valors i apreciacions fets a partir de l'estudi de l'espai de la producció, la mediació i la recepció.

Vicenç Furió aborda les principals causes que expliquen com els artistes poden ser oblidats: l'absència de documents fiables i la manca d'encaix amb les idees artístiques dominants de cada època. També exposa les causes inverses de la recuperació o el redescobriment: les troballes d'obres i documents, el fet que les idees artístiques dominants estiguin d'acord amb les propostes i la pressió dels protocols acadèmics que du els investigadors a analitzar àmbits encara no explorats. Adverteix que no es pot confondre el desconeixement amb la crítica i que no hi pot haver un artista oblidat si mai no ha estat conegut. En aquest sentit, afirma que no hi ha descobriments, sinó redescobriments. Vera Renau aplica algunes de les teories del reconeixement artístic a l'estudi del cas de l'artista Manuela Ballester, adscrita a l'avantguarda valenciana de la Segona República. Explica les causes del baix grau de visibilitat de l'artista analitzant el sistema de l'art de l'indret, els esdeveniments històrics i l'acció dels agents mitjancers.

En la secció «Artistes plàstics oblidats o poc coneguts» es recull la trajectòria de tres artistes molt dispars. Fàtima López introdueix

Alexandre Soler i Marye, un artista polifacètic, personatge important de la ciutat de Barcelona en la seva època, dedicat al teatre i al disseny. Alguns dels motius possibles pels quals es tracta d'un personatge poc considerat per la historiografia resulten de les mancances en els documents, que impossibiliten identificar-lo clarament, de la importància que tingué el seu pare com a escenògraf i l'ombra que projectà sobre ell, i de la seva mort prematura. En tot cas, l'autora demostra que fou un autor prou considerat en vida, però progressivament oblidat. Pere Capellà explora les condicions que confinaren a l'oblit Agustí Antiga i Monner, pintor, actor i joguinaire. A diferència del cas anterior, no es tracta d'un personatge gaire reconegut en vida. Les causes de l'exigua atenció de què gaudí les trobem en els seus rols secundaris com a actor, l'escassa participació en mostres de pintura i el fet que la seva tasca principal fos la de fabricant de joguines artesanals, amb una producció de molta qualitat però reduïda, amb pocs exemplars conservats; la mateixa història de la joguina ja és un camp poc treballat. Amb tot, tal com adverteix l'autor, aquí no es tracta de recuperar una figura de l'oblit, sinó d'analitzar la importància dels marges mateixos «com un espai des del qual també es pot escriure la història». Per acabar, Juan Carlos Bejarano proposa recuperar la figura del pintor Ricard Planells dins el context modernista. El considera, com en el cas anterior, un artista desconegut ja en vida. Els motius que l'autor argumenta per a explicar aquest oblit són la deslocalització geogràfica, el fet que les seves obres es trobessin fora del circuit artístic —gairebé totes en mans dels seus descendents— i un estil percebut com a poc original, així com la manca de motivació personal, que expliquen el nul reconeixement i l'escassa fortuna crítica rebuda. Afirmar que el seu redescobriment és possible gràcies al fet d'haver format part del cercle íntim de Santiago Rusiñol i haver mantingut amb el famós artista una fluida correspondència.

En l'àmbit «La multitud, la singularitat, l'anonimat i la vida de la gent comuna», dos treballs es dediquen a esbrinar el reconeixement d'allò anònim, singular i col·lectiu dins l'escenari de la ciutat moderna. Natàlia Esquinas presenta l'escultura en el context urbà com a marc de la multitud. A partir de diversos exemples d'escultura catalana a l'entorn del 1900, mostra el protagonisme de la classe treballadora en les solucions grupals o en el tractament de les figures concre-

tes. En aquest cas, l'individu es fon en la representació de quelcom que el transcendeix: la collectivitat i la vida de la gent corrent, és a dir, allò que moltes vegades fou el relat de l'art en majúscules. Sonsoles Hernández presenta la figura del dandi, personatge paradigmàtic de la ciutat moderna. Si bé es tracta d'un subjecte que, a diferència del cas anterior, representa l'excentricitat a partir de les sensacions personals, el vessant popular permet també analitzar la manera com la modernitat procedeix a la valoració de l'actitud quotidiana com a possibilitat estètica. Respecte a la reflexió en relació amb el reconeixement, proposa que un personatge popular pot tenir èxit perquè la ciutat moderna funciona com un escenari de presentació davant de la resta.

L'apartat «Homes i dones de teatre oblidats» aplega un seguit de reflexions sobre els dissímils graus de reconeixement que experimenten els agents i les obres d'aquest àmbit artístic. Enric Ciurans afirma que els dramaturgs són, sobretot, els que resten dins la història. En canvi, altres protagonistes del teatre del passat, com els actors i les actrius, els decoradors i els figurinistes, són condemnats a l'oblit. L'autor proposa com a remei per a prevenir aquesta ommissió l'activació de mecanismes impulsats des de les institucions. No es tracta de promoure un èxit majoritari, sinó d'evitar que aquest oblit sigui total i així es pugui tenir una visió més completa de la història d'aquesta manifestació cultural. En relació amb les obres dramàtiques, el repertori és un barem òptim per a mesurar el grau de vigència dels dramaturgs i les seves obres. L'autor ho resumeix en un quadre revelador que recull les posades en escena de vint-i-cinc dramaturgs en els darrers quaranta anys. En el seu article, Clara Castillo presenta la figura de Felip Cortiella, protagonista principal del teatre anarquista. Dramaturg i activista cultural, actualment és un autor pràcticament desconegut, després d'haver estat rebutjat pels cercles burgesos i per alguns sectors de l'anarquisme mateix pel seu vessant catalanista. Aquest rebuig, evidenciat per l'autora, posa en relleu la manca d'estudis aprofundits de certes manifestacions de la cultura popular. Per part seva, Carmina Salvatierra presenta el director, pedagog i actor teatral Enric Giménez, una figura central del teatre català del segle xx que, a diferència del cas anterior, va gaudir d'un gran reconeixement en vida. Un dels motius pels quals és possible el seu redescobriment és la quan-

titat de material conservat al Fons Enric Giménez. L'autora reconeix, malgrat tot, la gran dificultat de mantenir viva la memòria d'un art efímer.

En el darrer àmbit, «Els elements de l'escenari: canvis, visibilitat i ocultació», recopilem quatre articles que aprofundeixen en la vida variada i variable dels objectes en la ciutat moderna. Amb la història de l'aparició i desaparició de la casa Vilaseca de l'arquitecte Josep Vilaseca Casanovas, Joan Molet reconstrueix la trajectòria d'un arquitecte molt estimat a la seva època i d'una casa que fou part important de la fisonomia de la plaça d'Urquinaona de Barcelona. La desaparició de la casa i l'oblit del seu mentor en la historiografia posterior evidencien que la història escrita des de l'òptica del modernisme no va tenir en compte la importància de l'arquitectura eclèctica. Molet, com en una novella de detectius, desvetlla a poc a poc el destí desconegut de la casa. Les fonts situaven la desaparició entre les dècades del 1950 i del 1970 per causa d'un incendi o un enderroc, però la casa continua allí, coberta per tones de ciment arran d'intervencions posteriors. En la seva presentació, Sergio Fuentes descriu la història i la variabilitat dels valors atorgats a la presó Model de Barcelona, obra de l'arquitecte Josep Domènech i Estapà. Aquest és un dels escenaris urbans més potents de Barcelona, segons l'autor. L'estructura de la ciutat penitenciària segueix, quant a la seva ordenació i el seu ideari, el disseny de la vigilància panòptica, exercida pel mateix edifici: un cercle central i un perímetre de cel·les per a exercir un màxim control i plantejar un punt central d'observació i educació cristiana. Aquests principis socials, propis del redemptorisme de l'època, anaren canviant amb els usos de la presó fins a arribar a la màxima estigmatització: atorgar-li en exclusiva la categoria d'escenari que simbolitza la repressió de la dictadura franquista. L'autor afirma que els projectes actuals de remodelació i reutilització revelen la manca de coneixement dels valors originals de l'edifici.

Teresa Sala i Xavier Jové narren la trajectòria de Claudi Hoyos i Ayala, un artista oblidat de l'època del modernisme, i de la societat Hoyos, Esteva i Cia., un dels tallers més importants d'art decoratiu de l'època, absent en la història de l'art posterior. En aquesta ocasió es tracta d'objectes de difícil identificació degut a la manca d'etiqueta, objectes sense signatura la història dels quals es pot reconstruir,

una vegada més, gràcies al testimoni oral de la família. Per als autors, l'ombra d'Antoni Gaudí és allargada: les formes organicistes comunes sorgeixen d'un entorn col·lectiu que revela que la història dels subjectes i els objectes és producte d'espais i temps compartits. Clara Beltrán, per la seva banda, introdueix la manca de reconeixement d'un objecte cultural: els diorames, anomenats quadres plàstics o històrics en el cas concret estudiat, presents a l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929. L'autora se centra en *Los Reyes Católicos recibiendo a Colón en Barcelona*, d'Oleguer Junyent. L'objecte va assolir una remarkable valoració en la seva època —resultat de la seva funció pedagògica i de propaganda d'esdeveniments històrics—, però més endavant fou relegada a l'oblit. Com en el cas anterior, en el catàleg no apareix ni el nom de l'autor, ni la sala, ni una imatge, cosa que en dificulta la identificació posterior i contribueix al seu oblit.

La diversitat i riquesa de les presentacions que aplega aquest volum condueixen a unes conclusions entorn de les condicions de l'èxit i l'oblit. La majoria dels artistes analitzats van gaudir de certa visibilitat en vida, cosa que permet que es generi la documentació o la memòria sobre la seva figura i facilita els mecanismes de redescobriments. En el cas dels artistes no reconeguts en vida, normalment es pot argumentar que eren presents en algun cercle, i això ocasiona que els investigadors, tot sovint motivats per les exigències acadèmiques, intentin recuperar aquestes figures oblidades. Un altre mecanisme molt important és la memòria familiar: sota la forma de document, relat oral o objecte d'art, custodien el patrimoni cultural de la nissaga fins que els especialistes elaboren la informació i la transformen en història. Això no obstant, no tan sols es donen condicions de reconeixement dels artistes, sinó també dels diversos llenguatges culturals, o d'aquells àmbits que, per proximitat al món quotidià —joguines, objectes de decoració sense signatura d'artista, diorames amb funcions pretèrites—, no són considerats dins la història de l'art, propensa a destacar allò especial i extraordinari. En aquest cas, la reflexió rellevant gira, tal com afirma Pere Capellà en el seu article, al voltant de la idoneïtat de fer també una història dels marges culturals, sense la pretensió d'eleva-los a la condició d'alta cultura.

La mateixa reflexió es desprèn del cas de la multitud, dels personatges de la ciutat moderna, de la cultura obrera, és a dir, dels com-

portaments propers a la vida quotidiana i anònima. No es tracta d'elevar-los a la categoria de figura, esdeveniment o actitud extraordinaris, sinó de reivindicar la importància d'estudiar-los. Les reflexions al voltant del teatre, de la condició d'allò que és efímer d'algunes de les seves manifestacions, com ara l'actuació, el disseny i la construcció escenogràfics o del vestuari, condueixen al mateix lloc: a advertir que l'operació de recuperació que haurien d'efectuar les institucions i els investigadors no ha de tenir necessàriament l'objectiu de fer famoses unes accions culturals concretes, sinó d'oferir una visibilitat que permeti la reconstrucció històrica. Els estils artístics de l'escenari de la ciutat presentats en aquest estudi, com l'eclecticisme en l'arquitectura, els quadres històrics i la ciutat panòptica de la presó Model, són també relegats a l'oblit per una narració d'altres estils triomfants, pel descrèdit d'unes funcions vistes com a caduques o pel rebuig d'ideologies que formen part del relat complex de la realitat. No es tracta de reivindicar la justícia de la recuperació, sinó de comprendre que la història i, en conseqüència, també la història de l'art i de la cultura, està formada per un entramat de subjectes, objectes, escenaris i esdeveniments l'anàlisi dels quals ens pot ajudar a entendre amb més profunditat la realitat complexa que pretenem estudiar.

ENRIC CIURANS

NURIA PEIST

**MARC TEÒRIC
DE L'ANÀLISI DEL
RECOINEIXEMENT**

LAS HERRAMIENTAS DE ANÁLISIS DEL ÉXITO ARTÍSTICO: UNA PRÁCTICA INTERDISCIPLINAR

Nuria Peist

Universidad de Barcelona

El estudio de los artistas y las obras de arte nos aporta un deleite particular. Analizamos sujetos y objetos que hoy pensamos y sentimos como excepcionales, como una de las manifestaciones de la grandeza de lo humano. Además del estatus de excepcionalidad, lo artístico a partir de la modernidad nos brinda el placer de lo estético, una percepción especial relacionada con ese juego de los sentidos que nos permite emocionarnos y disfrutar. El campo de estudio de la historia del arte, entonces, suma a la dicha del conocimiento el del goce estético. Esta doble operación sin duda nos enriquece, pero también nos coloca en un camino con riesgos que nos puede impulsar a descuidar una de las exigencias del conocimiento de cualquier manifestación humana: el estudio de las condiciones por las cuales las personas y las cosas adquieren determinados valores, apreciaciones, juicios positivos o negativos, e incluso sufren olvido. Las lógicas del éxito artístico casi nunca son universales ni están necesariamente relacionadas con la calidad que provoca el goce estético o intelectual mencionado, pero tampoco son arbitrarias ni injustas, como se suele deducir sobre todo cuando de arte contemporáneo se trata.

En este estudio se propondrá un marco teórico que sirva como modelo para el análisis de las condiciones que posibilitan una mayor o menos visibilidad de artistas y obras de arte, en especial a partir del surgimiento del régimen de la modernidad. A partir del siglo XIX se organiza el campo del arte como un espacio regido por lógicas relativamente autónomas, que no provienen de la Iglesia ni de las clases dominantes y que tampoco están asociadas a lógicas, normas e insti-

tuciones académicas.¹ Es a partir de este momento cuando cobra relevancia la pregunta sobre cuáles son los agentes y las redes que deciden qué obra y qué artista deben ser valorados.

Las condiciones de un oficio científico

Para alejarse de la tentación de analizar el éxito a partir de la calidad de las obras —operación cercana al ámbito de la crítica de arte, pero en ocasiones estéril para el conocimiento de una realidad tan compleja— y de la creencia en la arbitrariedad de las instituciones, es útil utilizar la metáfora de la teoría como una caja de herramientas que permite analizar las prácticas histórico-sociales. Autores como Pierre Bourdieu, Michel Foucault u Otto Neurath recurren a la mencionada comparación cuando explican la necesidad de no perderse en los datos empíricos descriptivos ni en la teoría ampulosa sin conexión con la realidad.² El modelo de análisis aquí planteado pretende entonces actuar como un conjunto de herramientas que puedan usarse para comprender nuestro objeto de estudio —el éxito artístico— pero que también sean susceptibles de aplicarse a diferentes casos a fin de modificarlas, matizarlas, ampliarlas o incluso negarlas para proponer nuevas herramientas a partir de nuevos resultados.

Las herramientas confeccionadas parten del uso de útiles de dos disciplinas combinadas: la historia y la sociología del arte. La historia del arte pertenece a la tradición de las humanidades. Como su nombre indica, en este ámbito es normal encontrar líneas de análisis que se dedican a estudiar lo excepcional de lo humano. También se pretende formar a individuos cultos a partir de la acumulación de infor-

¹ La Academia estaba reglada a partir de unas lógicas específicas que eran por primera vez artísticas. De esta manera, fue la primera institución en organizar un sistema de reconocimiento regido por criterios relativamente autónomos. Véase Nuria PEIST, «Las exposiciones universales y la definición del objeto artístico español», en Inmaculada SOCAS (ed.), *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, Gijón, Trea, 2013, págs. 335-336.

² Véase José Luis MORENO PESTAÑA, «¿Qué significa argumentar en sociología? El razonamiento sociológico según Jean-Claude Passeron», *RES. Revista Española de Sociología*, 2003, núm. 3, págs. 51-67.

mación y sensibilidad. Son comunes, pues, los estudios centrados en sujetos particulares, en nuestro caso artistas, y en su trayectoria personal, casi siempre en relación con la producción de obras de arte y no necesariamente con la vida personal. Este análisis de trayectoria es fundamental para considerar que todo estudio de valoración en torno a un sujeto debe valorar los elementos que componen su biografía artística y personal. Pero al estudio de la trayectoria personal proponemos sumarle las herramientas de análisis de la sociología del arte. En el marco de la ciencias sociales, esta disciplina no parte del estudio de trayectorias personales, ni de artistas, ni de coleccionistas, ni de monografías sobre instituciones como museos, sino que el campo del arte se estudia como un sistema con una serie de agentes e instituciones que se interrelacionan. El análisis de esta configuración sirve para proponer tendencias generales de funcionamiento de los mecanismos que se activan en el momento de valorar en mayor o menor grado obras y artistas.

El cruce de estos dos acercamientos de análisis de la realidad —las trayectorias individuales y los sistemas sociales— permite reconstruir los espacios formados por posiciones constituidas históricamente y lo que esos espacios y esas posiciones le piden al artista para entrar y acumular reconocimiento. Uno de los modelos posibles es estudiar la trayectoria social de cada artista para observar con detenimiento cuáles son las condiciones de entrada al campo del arte, qué se le exige al individuo para entrar, quiénes están en condiciones sociales de hacerlo y cómo se desenvuelven una vez dentro. Pero, antes de profundizar en el modelo, veamos cuáles son los factores que hay que considerar.

Los factores del reconocimiento artístico

Como hemos mencionado, a finales del siglo XIX el sistema del arte comienza a organizarse como un espacio relativamente autónomo, con instituciones propias —museos, galerías, universidades— y con agentes especializados —críticos, marchantes, coleccionistas, directores de museos, curadores, historiadores, etc.—. Estas instituciones y agentes ya habían hecho su aparición paulatina a lo largo de la época moderna, pero no será hasta entrado el siglo XX cuando comiencen a apoyar un tipo de arte experimental, que comúnmente se denomina «de

vanguardia» y que es a la vez el resultado de un nuevo orden que los hermanos White llaman de «crítico-marchante».³ Si el campo del arte tiene sus propios agentes e instituciones, puede tener también sus propias lógicas formales, que consisten, sobre todo en la primera mitad del siglo xx, en la experimentación con las formas y en la expresión subjetiva del artista, que en su expresión más acabada da lugar a la abstracción. Lo que está surgiendo es el campo del arte moderno, y junto con él los primeros marchantes modernos —Paul Durand Ruel—, los primeros coleccionistas modernos —Gustave Caillebotte con el impresionismo o Daniel-Henry Kahnweiler con el cubismo, entre otros—, los primeros directores de museos modernos —Alfred Barr—, los primeros museos modernos —MoMA.

De esta manera, se puede decir que este sistema del arte relativamente autónomo implica de por sí una dosis muy elevada de experimentación y, por lo tanto, una pérdida relativa de esa habilidad tan renacentista de la copia mimética de la realidad. O, para ser más exactos, de la consideración del fenómeno: se representa aquello que se percibe. Aunque en el ámbito de las artes plásticas la habilidad de la representación de la realidad fenoménica nunca se perdió, lo que comienza a modificarse son los criterios de valoración de lo que se considera artístico.⁴ Y junto con estos cambios surge la duda respecto a cuáles son los principios que permiten evaluar ya no solo la calidad de una obra de arte, sino incluso la verdad que ella contiene, es decir, su esencia. Si los pintores vanguardistas de la primera mitad del siglo xx fueron acusados de no saber pintar, en la segunda mitad la afrenta fue lapidaria: eso no *es* un artista y eso no *es* arte. En este contexto, tiene sentido la necesidad de un análisis de los factores para comprender el proceso que lleva a los sujetos y a los objetos a los extremos de la valoración y el olvido, con todas las posibilidades intermedias.

De lo explicado se deduce que habrá que analizar el orden y funcionamiento de los factores autónomos. Un buen ejemplo comparativo es cómo el campo del arte se organiza de manera distinta en los

³ H. y C. WHITE, *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, París, Flammarion, 1991.

⁴ Véase Nathalie HEINICH, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, París, L'Échoppe, 1999.

orígenes del arte moderno a finales del siglo XIX y principios del siglo XX y cómo va variando su estructura a lo largo del siglo XX. En un principio, comenzaron a madurar agentes que se movían fuera del ámbito de las academias. Marchantes, como Durand Ruel, coleccionistas, como Caillebotte, y críticos de arte, como Théodore Duret, conformaron un primer momento de reconocimiento de las propuestas experimentales que artistas como los impresionistas llevaban a cabo al margen de la Academia. La forma en que cada artista se relacionaba con estos agentes de la mediación aporta información sobre los mecanismos que se activaban para que un artista fuera reconocido.⁵ En este caso, se trataba de un círculo de apoyos mutuos, ya que todos los agentes tenían interés en que el incipiente sistema del arte moderno madurase, por lo que podemos hablar de «consagraciones cruzadas».⁶ No son los artistas los que alcanzan un nivel determinado de reconocimiento, sino que es el propio sistema del arte moderno el que avanza en grupo. Lo que equivale a decir que pertenecer a ese primer momento, estar dentro de las redes de acción del incipiente sistema, alcanzaba para consagrarse, ya fuera como artista o como marchante, crítico o coleccionista del arte moderno.

Conforme avanza el tiempo, se produce una «institucionalización de la innovación».⁷ Las posiciones comienzan a afianzarse y hay cada vez más agentes *modernos*, es decir, que apuestan por la innovación. Al mismo tiempo, surgen los primeros museos del arte moderno, se organizan las primeras exposiciones importantes de artistas experimentales y los especialistas comienzan a escribir las primeras monografías. Este proceso provoca que las condiciones de acceso se vuelvan más exigentes. El intercambio material y simbólico se va haciendo más complejo y funciona cada vez más como un mercado: los bienes que están en juego son más escasos y, por lo tanto, crece el número de agentes que quieren entrar dentro de las fronteras del campo del arte. Como explicaremos más adelante, las condiciones de acceso a este mercado restringido, en palabras de Pierre Bourdieu, implican

⁵ Véase Nuria PEIST, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*, Madrid, Ábada, 2012.

⁶ Nuria PEIST, *op. cit.*, págs. 316-319.

⁷ Nuria PEIST, *op. cit.*, págs. 191-194.

una posesión de unos capitales determinados, una reconversión de capitales allí donde sea necesario y una manera especial de relacionarse con los agentes que ya están instalados en el campo.

No obstante, la autonomía siempre es relativa, ya que se da en un contexto determinado, organizado por diversas líneas de fuerzas históricas que se pueden esquematizar en factores temporales, espaciales y sociales. A estos factores los podemos denominar «heterónomos», es decir, elementos con los que dialogan las lógicas internas del mundo del arte. Así pues, al análisis de las lógicas autónomas del campo del arte —condiciones de acceso, agentes que ocupan las posiciones, relaciones entre estos agentes y manera en que cada agente debe relacionarse con el resto— hay que sumar los factores externos mencionados.⁸ Un ejemplo genérico sería la manera en que el desarrollo de la modernidad propia del siglo XIX posibilitó una mayor valoración de la autonomía creativa, impulsada en parte por la Academia. Dicha institución permitió el desarrollo de un espacio de lógicas específicas del arte: como artistas que eran, los académicos que juzgaban las obras sistematizaron una teoría del arte con problemas específicos de la práctica artística y permitieron que se valorara a los artistas como profesionales.⁹ Esta institución surgió entre los siglos XVII y XVIII en el mundo occidental, gracias a los procesos de modernización que impulsaron las monarquías europeas. Es decir, se conjugan factores temporales y espaciales que hay que tener en cuenta para entender con qué dialogan los factores autónomos. Los hechos históricos pueden ser genéricos, como el ejemplo anterior, o específicos y particulares, como decisiones políticas, enfrentamientos bélicos u organizaciones jerárquicas entre países que influyen en la manera en que el campo del arte es susceptible de desarrollarse en cada lugar.

Pero la historia no está compuesta tan solo de lógicas geográficas y temporales: hace falta incluir el factor social. No solo las sociedades modernas se organizan cada vez más de forma diferencial en tor-

⁸ Véase Nuria PEIST, «Avant-garde artworks, artists and mediators: A state of relationships», en Laurie HANQUINET y Mike SAVAGE (eds.), *Handbook of the sociology of art and culture*, Londres y Nueva York, Routledge, 2016, págs. 207-218.

⁹ Véase Nathalie HEINICH, *Être artiste. Les transformations du status des peintres et des sculpteurs*, París, Klincksieck, 1996.

no a la cultura, sino que el orden artístico se conforma de modo creciente como un espacio delimitado y restringido tanto de producción como de consumo. Uno de los textos más sintomáticos al respecto es *La deshumanización del arte*, que Ortega y Gasset escribe en 1925.¹⁰ Para el autor, el arte moderno no está cercano a los problemas comunes de los humanos, ya que necesita una lógica específica que poseen unos pocos; algo que Ortega y Gasset festeja. Émile Zola lo explicaba de manera distinta pero manifestaba una lógica similar: a los artistas impresionistas les interesa pintar; el tema solo interesa a las masas. Esta lógica diferencial social revela y a la vez constituye la autonomía del arte que antes explicamos. Tanto los artistas como los agentes mediadores y los consumidores han de poseer los códigos que ese espacio social diferenciado solicita para ser parte de él. Veámoslo en el siguiente apartado.

Las trayectorias artísticas

Como hemos mencionado, es necesario poseer unos códigos específicos para acceder al campo del arte, códigos requeridos a todos los agentes que lo componen. Si nos centramos en el artista, vemos que hay que analizar la trayectoria previa para comprender qué posee antes de la entrada en el campo y si es susceptible de encajar con sus exigencias o si necesita algún tipo de reconversión. Pierre Bourdieu plantea que los espacios que se ocupan se definen por la exigencia de diversos tipos de capitales, como el económico, el social y el cultural, que el individuo debe poseer para acceder a las posiciones deseadas.¹¹ No nos adentraremos ahora en las teorías del capital; no obstante, cabe señalar que una manera de comprender las condiciones de reconocimiento artístico es el análisis de las trayectorias completas de las personas, el estado en que se encuentran antes de entrar en el campo, no tanto en lo que respecta a su posición social sino en las disposiciones internas que poseen y que les permiten ser *candidatos* a una u otra posición.

¹⁰ José ORTEGA y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Barcelona, Espasa, 1996 (1925).

¹¹ Véase Pierre BOURDIEU y Loïc WACQUANT, *Una invitación a la sociología reflexiva*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005 (1992).

El concepto de *habitus* es clave para comprender la manera en que los individuos interiorizan lo social.¹² A lo largo de su trayectoria, las personas interiorizan en el cuerpo las lógicas de los espacios sociales que atraviesan. No se trata de un aprendizaje intelectual de capacidades o habilidades, sino de un conocimiento físico prerreflexivo que lleva a adquirir disposiciones para actuar en el mundo. Es decir, los espacios sociales por los que transitamos —la familia, la escuela, los pares, el barrio, etc.— nos aportan información que nos permite saber cómo estar en el mundo. Esa información constituye una estructura social, ya que los espacios por los que circulamos —tanto los que interiorizamos como aquellos en los que interactuamos— están estructurados socialmente. Acercándonos a nuestro caso de estudio —el reconocimiento como artista—, aquellas personas que hayan interiorizado lógicas sociales cercanas a lo que el campo del arte exige —una manera de estar, comportarse, juzgar, etc.— tendrán más posibilidades de acceder a este.

Sin embargo, la ecuación «a mayor *habitus* “artístico” —o capital cultural dominante—, mayores posibilidades de acceder al campo» no termina de explicar las condiciones del éxito. Si observamos, por ejemplo, las trayectorias sociales opuestas de Jackson Pollock y Marcel Duchamp, vemos que esta lógica no funciona.¹³ Pollock provenía de una familia de campesinos y Duchamp, de una familia acomodada y con un alto grado de posesión de capital cultural. No obstante, ambos entraron en el mundo del arte y pasaron a la historia con similar fuerza. La diferencia que encontramos en los dos artistas es la forma en que se relacionan con la mediación, es decir, con los agentes ya instalados en el campo. Mientras que Duchamp puede prescindir de una relación intensa con el ámbito de la consagración y renunciar sin problemas a un éxito a corto plazo, Pollock necesita estar en estrecho contacto con aquellos agentes que le permitan integrarse como artista en un mundo que no funciona con los mismos códigos que los de su *habitus*, es decir, de los interiorizados en su trayectoria previa a la entrada en el campo.

¹² Véase Pierre BOURDIEU, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991 (1980).

¹³ Véase Nuria PEIST, «The heir and the cowboy: social predisposition, mediation and artistic profession in Marcel Duchamp and Jackson Pollock», *Cultural Sociology*, 2012, vol. 6, núm. 2, págs. 233-250.

En el caso de Pollock, los agentes mediadores —marchantes, coleccionistas, promotores del arte, otros artistas, críticos— no solo le permitieron establecer las relaciones sociales necesarias para ser famoso, sino que también colaboraron en la reconversión de sus capitales de origen, es decir, en que aprendiera a moverse y comportarse como lo pedía el campo. Con todo, su caso revela que la conversión de capitales suele exigir el pago de un precio: Pollock nunca terminó de encontrarse cómodo en el ámbito de la vanguardia norteamericana a pesar de ser uno de sus protagonistas principales.¹⁴ De este ejemplo se concluye que lo que se ha de estudiar de la trayectoria de un artista son los espacios sociales por los que circuló, la manera en que entró en el campo del arte y la forma en que se relacionó con la mediación. Este tipo de análisis permite conocer qué se les pide a los artistas y cómo lo pueden conseguir.

Los objetos del arte

Analizar las condiciones del éxito implica también considerar los objetos artísticos. Se trata de comprender por qué algunos objetos son más o menos valorados y por quién. Los valores que se les adjudican provienen de tres ámbitos: el de la producción, el de la mediación y el de la recepción. En el caso de la producción, el artista dota a la obra de arte de unas características que proceden de valores autónomos —lógicas artísticas de cada persona, época, lugar, clase, etc.— y de valores heterónomos —lógicas histórico-sociales que tienen que ver también con cada individuo, cada momento y cada lugar—. Pero estos valores no se aplican de manera consciente por parte del artista, sino que actúan de manera inconsciente a través del *habitus*. Tal y como señalamos con anterioridad, es un concepto propuesto por Pierre Bourdieu para explicar que las estructuras sociales se interiorizan y hacen actuar a los individuos por medio de las predisposiciones, es decir, aquella voluntad de hacer, de juzgar, de sentir, en definitiva, de actuar que vehicula todas las lógicas interiorizadas.

¹⁴ Véase Steven NAIFEH y Gregory WHITE SMITH, *Jackson Pollock. Una saga estadounidense*, Barcelona, Circe, 2001 (1989).

Pero, además, los objetos artísticos reciben la lógica de los agentes mediadores —críticos, curadores, directores de museos, coleccionistas, galeristas, marchantes, etc.—, que imprimen en la obra de arte lo que Antoine Hennion denomina «marcas de mediación».¹⁵ En otras palabras, los objetos se cargan de lógicas diversas a través de la acción de los agentes mencionados. Un mismo objeto puede incluso poseer distintos tipos de marcas y, así, ser valorado por diferentes *nichos de consumo* o espacios con lógicas sociales de consumo determinadas. Estas marcas se corresponden con una información previa que tiene el receptor, que hace que una misma obra de arte pueda ser apreciada de manera diferencial. Un ejemplo podría ser *Los girasoles* de Vincent van Gogh. Cuando se valoran aspectos biográficos famosos de la vida del artista —la relación con su hermano, la oreja, su personalidad atormentada—, el cuadro suele cargarse de connotaciones personales accesibles a un tipo de público mayoritario. Si la obra se valora por sus aspectos formales, suele ser apreciada por un público familiarizado con determinadas lógicas específicamente artísticas.¹⁶

A lo anterior hay que sumar el espacio de la recepción, compuesto por un público muy diverso. Los receptores suelen apreciar aquellas obras que los interpelan. Es decir, las marcas de mediación han de corresponderse con lógicas previas de la vida de los individuos para que exista una conexión entre el objeto —y sus lógicas asociadas— y el sujeto —y aquello que les es familiar—. A pesar de que los públicos del arte son muy diversos, cuando el arte moderno inicia su proceso de consolidación a finales del siglo XIX y sobre todo a principios del siglo XX con las vanguardias, el público se divide en dos: especialistas y profanos. Como mencionamos anteriormente, la alta especialización del arte produjo el desarrollo de unas lógicas alejadas del público mayoritario, el cual, al no conocer los códigos específicos, cada vez se siente menos interpelado por los objetos y el funcionamiento mismo del campo del arte. Esta realidad deja dos consecuencias importantes. Por un lado, el arte se transforma en un espacio de élite al que acceden tanto artistas y mediadores como público de manera minorita-

¹⁵ Véase Antoine HENNION, *La passion musicale*, París, A. M. Métailié, 1993.

¹⁶ Véase Nathalie HEINICH, *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, París, Les Éditions de Minuit, 1991.

ria. Por otro lado, y aún más relevante para el tema que nos ocupa, no hace falta que objetos y sujetos de arte sean reconocidos por un público mayoritario para alcanzar el éxito artístico, dado que son los agentes del propio espacio especializado los que deciden el paso de la obra y el artista a la posteridad, es decir, los que los inscriben en la historia.

La tan intrigante cuestión de por qué unos artistas y obras son famosos y otros no se acentúa con las lógicas del arte contemporáneo. Si el arte ya no es más el resultado de una habilidad concreta, como son la mimesis de la realidad —arte tradicional— y la expresión interior del artista a través de formas y colores —arte moderno—, la pregunta respecto a qué es arte cobra una relevancia especial. El campo del arte se organiza en la actualidad sobre todo en torno al triunfo de lo intelectual, de la idea, del concepto. Como vimos, la denuncia principal es la que cuestiona su propia esencia: ¿puede esto ser considerado arte? A lo largo de este estudio hemos intentado clarificar cuáles son los factores que se deben analizar para entender el éxito artístico; una realidad que, lejos de ser arbitraria, posee unos agentes, una estructura y unas lógicas muy lógicas y susceptibles de ser analizadas.

Si nos preguntamos por qué un artista es más o menos visible, hemos de analizar su *habitus*, las coordenadas históricas y el propio espacio del arte —o campo del arte a partir de la modernidad—. Si nos preguntamos por qué un objeto de arte es más o menos valorado, debemos analizar las coordenadas históricas, los valores aportados por el artista, por la mediación y los valores previos con los cuales los receptores reciben esas marcas de mediación. Se trata de una operación analítica compleja y sistémica, pero que arroja luz sobre uno de los dilemas más interesantes del campo del arte actual.

OLVIDO Y RECUPERACIÓN DE LOS ARTISTAS: TIEMPO Y CAUSAS

Vicenç Furió

Universitat de Barcelona

En la introducción al libro sobre literatura, censura y mercado a propósito de la poesía de Gloria Fuertes, su autora, Reyes Vila-Belda, empieza con algunas de las ideas expuestas en mi libro *Arte y reputación*.¹ Sus primeras frases son las siguientes:

Desde una aproximación sociológica, Vicenç Furió ha estudiado el proceso de reconocimiento de los artistas y afirma que, con frecuencia, hay oscilaciones en el desarrollo de su reputación póstuma. Entre otros ejemplos, cita a Caravaggio, *desconocido en el siglo XVIII* [la cursiva es mía] y hoy uno de los artistas más aclamados; o a Goya, famoso entre sus contemporáneos, pero rechazado por la Academia en el siglo XIX.²

Por lo que respecta a Goya, yo escribí algo parecido, pero desde luego nunca dije que Caravaggio fuera «desconocido» en el XVIII, sino que argumenté que durante buena parte de los siglos XVII y XVIII fue un artista bastante «criticado», lo cual es muy distinto.³

¹ Vicenç FURIÓ, *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 2012.

² Reyes VILA-BELDA, *Gloria Fuertes: poesía contra el silencio. Literatura, censura y mercado editorial (1954-1962)*, Madrid / Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert, 2017, pág. 11.

³ Véase el capítulo «¿Clásicos del arte? Sobre la reputación póstuma de los artistas de la época moderna», en Vicenç FURIÓ, *op. cit.*, págs. 71, 79, 83 y 87, entre otras.

En un texto reciente y de tono más periodístico, el crítico Joan M. Minguet escribe a propósito de los artistas fracasados y la sociedad de su tiempo:

M'atreveixo a dir que els artistes fracassats són els més interessants amb el pas del temps perquè el seu fracàs demostra que van molestar la societat que els acollia. No sempre és així, ja ho sé, però recordeu Van Gogh, Baudelaire, *El Greco*, l'Ulysses de Joyce, els impressionistes refusats i tants més exemples.⁴

Resalto el ejemplo de El Greco porque en su tiempo no fue un artista fracasado o sin éxito. Su pintura no gustó a Felipe II y tuvo conflictos con algunos de sus clientes, pero en Toledo le llovían los encargos y fue apreciado en muchos círculos. Por tanto, en vida no fue un artista fracasado y sin importantes comitentes, sino solamente un artista que en ocasiones se quejó, por lo general porque no le pagaban por sus obras lo que él creía que era justo. Otra cosa es su fortuna crítica póstuma, que sin duda estuvo repleta de valoraciones a lo largo del siglo XVIII y buena parte del XIX.⁵

Esta introducción solo pretende ilustrar con dos ejemplos un primer problema con el que nos encontramos a menudo los que estudiamos estos temas: la confusión de términos y la ligereza con que a menudo se utilizan. Me estoy refiriendo a términos como «olvidados», «criticados», «fracasados», «ignorados», «desconocidos» y otros por el estilo. No son iguales, y si queremos ser precisos no conviene confundir, por ejemplo, el hecho de que un artista fuera olvidado durante un tiempo con que fuera criticado o rechazado; o un artista que fue criticado pero que de ningún modo fue desconocido o careció reconocimiento alguno.

⁴ Joan M. MINGUET, «El CONCA, el MACBA i el vàter de Brecht», en su blog Pensacions: <http://pensacions.blogspot.com/2018/10/el-conca-el-macba-i-el-vater-de-brecht.html>.

⁵ Véase Vicenç FURIÓ, *op. cit.*, y, para un estudio específicamente dedicado a El Greco, J. ÁLVAREZ LOPERA, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.

Hace años publiqué un extenso estudio sobre las oscilaciones en la reputación póstuma de sesenta y tres conocidos artistas de los siglos XVI al XVIII.⁶ Para distinguir sus diversos niveles de reconocimiento a lo largo del tiempo, incluí en los esquemas las categorías de artista *criticado* y de artista *ignorado*, al entender que eran cosas distintas que no podían confundirse. Ya he señalado que Caravaggio y El Greco fueron muy criticados por los portavoces de la crítica académica durante largo tiempo, sobre todo póstumamente, pero que ni en su época ni en los siglos posteriores fueron ignorados o desconocidos. Lo que ahora me interesa subrayar es algo relativo a esta categoría.

De los veintitrés grandes artistas del siglo XVI cuya reputación póstuma analicé, únicamente pude señalar como ignorados en general a dos, Bramantino y Grunewald, y ello solo se producía hacia mitad del siglo XVII el primer caso y hacia mitad del siglo XVIII el segundo. De los veinte artistas estudiados del siglo XVII, también únicamente dos, Vermeer y Georges de La Tour, se situaban en la categoría de ignorados durante un largo período de tiempo. El olvido general en que cayó Vermeer desde principios del siglo XVIII hasta el segundo tercio del XIX es bien conocido. También lo es el caso de La Tour, solo que este artista ostenta el récord en tiempo de olvido y desconocimiento de entre todos los hoy considerados grandes maestros antiguos. Su rastro desapareció ya a finales del siglo XVII, y no fue redescubierto hasta principios del siglo XX: unos doscientos cincuenta años. Obsérvese que son muy pocos los artistas realmente olvidados durante siglos, pero lo relevante aquí es que el olvido nunca fue en vida del artista, sino después de su muerte. Ningún artista hoy ampliamente conocido, redescubierto o revalorado fue ignorado en su época. Todos dejaron un rastro suficiente entre sus contemporáneos. De no ser así, ni los conoceríamos ni hubieran podido ser redescubiertos o recuperados para tener hoy un reconocimiento muy superior a aquel del que gozaron en vida. Se llega a la misma conclusión si nos referimos a los que hoy se consideran grandes artistas del siglo XX. Muchos alcanzaron el éxito y la consagración en la segunda mitad del siglo; pero, como ha estudiado Nuria Peist, para que ello fuera posible estos artistas tuvie-

⁶ Véase el capítulo «¿Clásicos del arte? Sobre la reputación póstuma de los artistas de la época moderna», en Vicenç FURIÓ, *op. cit.*, págs. 55-95.

ron que formar parte de un primer núcleo de reconocimiento en los inicios del arte moderno.⁷

El olvido es póstumo y, por tanto, no existen hoy *descubrimientos* absolutos, sino solo *redescubrimientos* de artistas que, por lo menos en su época, fueron más o menos conocidos. El caso de Georges de La Tour es extremo, pero aun así fue redescubierto: no se descubrió a un artista que en vida fue desconocido. Los datos son reveladores:

Maestro Georges de La Tour, pintor, se hace odioso a la gente por el enorme número de perros que cría, lo mismo galgos que épagneauls, como si fuera el señor del lugar; caza liebres entre las mieses, destrozándolas y pisoteándolas.⁸

Este comentario poco amable es el único sobre La Tour de sus contemporáneos que nuestros expertos conocían alrededor de 1970, cuando aún se hablaba de descubrimiento. Veinte años después, en 1997, con motivo de una gran exposición sobre La Tour celebrada en el Grand Palais de París en que —ahora sí— se consideraban nuevos documentos hallados sobre el artista, el mismo experto Jacques Thuillier escribía al inicio del catálogo: «Ne parlons plus de découverte».⁹ Como pasa con todos los artistas, se había redescubierto a un pintor largo tiempo olvidado, pero no a un pintor que en su época fuera desconocido.

El olvido, por tanto, es póstumo y temporal. Dicho esto, cabe preguntarse por sus causas. Apuntamos dos. La primera es la falta de documentos fiables, tanto de las obras mismas como de documentos relacionados con las obras y el artista. Esto es lo que pasó en una época con Grunewald y Bramantino, o a gran escala con Georges de La Tour. No se habían identificado bien sus obras, se habían perdido o confun-

⁷ Véase Nuria PEIST, *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*, Madrid, Abada, 2012.

⁸ Jacques THUILLIER, *La obra pictórica completa de Georges de La Tour*, Barcelona, Noguer, 1974, pág. 5.

⁹ Jean Pierre CUZIN y Pierre ROSENBERG (eds.), *Georges de La Tour*, París, Galeries Nationales du Grand Palais, 1997, pág. 9. Traté el caso de Georges de La Tour en mi estudio «¿Clásicos del arte? Sobre la reputación póstuma de los artistas de la época moderna», *op. cit.*, págs. 93-95.

dido con las de otros. No se conocía otro tipo de documentos textuales que favorecieran una correcta identificación y una mínima reconstrucción de su biografía. Recientemente, el público ha podido contemplar el arte más innovador que realizó la artista sueca Hilma af Klint, que al parecer hizo pinturas abstractas antes que Kandinsky. El tema es complejo y no lo podemos desarrollar aquí, aunque lo he analizado desde el punto de vista sociológico en otro lugar.¹⁰ Señalemos ahora solo un hecho irrefutable. La propia Hilma af Klint nunca quiso mostrar al público este tipo de obras. Solo a partir de la década de 1980 algunas de estas obras secretas empezaron a exponerse tímidamente. Podría decirse que hasta este momento su obra fue *olvidada*, aunque yo prefiero decir que fue desconocida porque nunca fue expuesta. Faltaban los documentos básicos: las obras.

La segunda causa del olvido es la falta de encaje con las ideas artísticas dominantes de la época y de quien tiene la capacidad de difundir las obras. La obra podrá conocerse más o menos, pero las ideas y las decisiones de las personas e instituciones que podrían difundirla son contrarias a lo que representa su estética o estilo. Esto es aplicable a innumerables artistas de estilo realista-académico de finales del siglo XIX y principios del XX. Una vez que triunfaron la estética y los valores del arte moderno, sus obras se vieron desplazadas y obsoletas. Aquí en Cataluña, por ejemplo, artistas como Antoni Fabrés, Joan Planella y tantos otros que en vida gozaron de un notable éxito por su pintura de corte orientalista, realista y académica, a partir de las primeras décadas del siglo XX vieron su arte desplazado primero por las ideas y la estética dominante del clasicismo novecentista, y más tarde por las ideas de corte más moderno de la época de las vanguardias. No ha sido sino hasta hace pocas décadas cuando este tipo de arte empezó a despertar el interés de los estudiosos y las instituciones.

Las principales causas o condiciones para que sea posible la recuperación o redescubrimiento de un artista son las inversas de las ante-

¹⁰ Vicenç FURIÓ, «Fame and prestige: necessary and decisive accomplices in the case of Hilma af Klint», *Espacio, tiempo y forma. Historia del Arte*, 2013, núm. 1, págs. 147-165. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/8462>.

riores: se encuentran obras y documentos, y las ideas artísticas dominantes, que se traducen en el apoyo de instituciones o por lo menos de una parte significativa del sistema artístico, van a favor. Existe también otra causa que favorece el interés por redescubrir a artistas más o menos olvidados: la presión de los protocolos académicos. Estos exigen a los investigadores aportaciones e innovaciones y, en el campo de la historia del arte, el camino más común es la búsqueda del hallazgo positivista, tener la suerte de encontrar obras o documentos nuevos relativos a un artista o a otro actor del mundo del arte. Por supuesto, estas exigencias tienen sus efectos en el propio campo de los estudios académicos en historia del arte: se suelen redescubrir artistas locales y menores. También hay un efecto posible en el modo de difundir los trabajos, sobre todo en el ámbito periodístico: que se exagere el grado de olvido anterior.

Detengámonos en alguno de los ejemplos citados y añadamos alguno nuevo. ¿La pintura de carácter abstracto-esotérico de Hilma af Klint fue, en el sentido más literal, olvidada o desconocida? En vida no quiso mostrarla, y dejó escrito que continuara sin poder verse hasta veinte años después de su muerte, acaecida en 1944.¹¹ Naturalmente tuvieron que pasar algunos años para que este legado, heredado por un sobrino, fuera recibido y considerado por algún tipo de institución, hasta que, en 1972, se fundó la modesta The Hilma af Klint Foundation. Tomemos solo hasta aquí. Desde principios del siglo xx hasta 1972, este sorprendente conjunto de obras de Af Klint fue literalmente desconocido, más que olvidado, puesto que no se puede olvidar algo que se desconoce. En resumen, durante gran parte del siglo xx se trata de un problema de falta de documentos. Otra cosa es lo que pasó a partir del año 2013, cuando el Museo de Arte Moderno de Estocolmo organizó la primera gran exposición monográfica de la obra de Hilma af Klint, y casi simultáneamente el Museo de Arte Moderno de Nueva York inauguraba una gran muestra sobre el origen de la abstracción sin ni siquiera citar a la artista sueca, cuyas obras sin duda conocían. Aquí se abría otra etapa en la que una obra ya conocida podía ignorarse, sobrevalorarse o infravalorarse, en la que hubo y ha habido diversas po-

¹¹ Para datos biográficos y la obra de Hilma af Klint puede verse el catálogo *Hilma af Klint. A pioneer of abstraction*, Estocolmo, Moderna Museet, 2013.

siciones porque ha tenido y tiene diversos apoyos, un tema apasionante que analicé hace poco pero en el que aquí no podemos entrar.¹²

En Cataluña, la escasez de documentos y de obras en colecciones públicas del pintor Joan Planella ha sido un factor decisivo para explicar por qué este artista, exitoso en su época, hasta hace relativamente poco no ha sido estudiado. También hasta hoy casi nada se había escrito de Ricard Planells, un pintor amigo de Santiago Rusiñol. Con independencia del valor artístico de su pintura, las escasas obras de Planells conservadas habían quedado alejadas de la mirada pública, pues en su mayoría se encuentran en colecciones particulares que se están empezando a rastrear.¹³ En todos estos casos se acusa también la falta de encaje póstumo con las ideas e instituciones dominantes de la época y el lugar. En 2019 va a celebrarse en el Museo Nacional de Arte de Cataluña una exposición, comisariada por Aitor Quiney, del pintor Antoni Fabrés, artista de notable éxito en su época. De Fabrés sí que había obra suya para valorar, puesto que en 1926 el mismo artista hizo una gran donación a la Junta de Museos de Cataluña. No obstante, al parecer esta donación no fue especialmente valorada en aquel momento por esta institución y por su director Joaquim Folch i Torres, y las obras de Fabrés, de corte realista y orientalista, permanecieron descuidadas en los almacenes durante décadas, en las que este tipo de arte cayó en el ostracismo.¹⁴

En 1935, las hermanas de Lluïsa Vidal también hicieron una importante donación de obras de la artista al Museo de Arte de Cataluña. Los documentos, por tanto, fueron relativamente accesibles durante déca-

¹² Para este tema de los apoyos y posiciones que ha tenido la obra de Hilma af Klint especialmente entre los museos, véase Vicenç FURIÓ, «Fame and prestige, *op. cit.*

¹³ Juan C. Bejarano ha estudiado a ambos artistas, Planella y Planells. Sobre el primero véase Juan C. BEJARANO, «La nena obrera (c. 1885) de Joan Planella i Rodríguez», *El Museu presenta...*, Barcelona, Museu d'Història de Catalunya, 2013. Disponible en: www.mhcat.cat/esmhc/coleccion/el_museo_presenta/la_nena_obrera. Sobre Ricard Planells véase la contribución de Bejarano con el título «El Cercle Rusiñol. Art i amistats, entre la fama i l'oblit», en este mismo volumen.

¹⁴ Véase *Antoni Fabrés*, catálogo de la exposición comisariada por Aitor Quiney y celebrada en el MNAC de mayo a septiembre de 2019. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

das, pero faltaba el interés de la institución que las custodiaba para exponer las obras. La recuperación empezó a partir de la década de 1990, y el viento a favor vino del feminismo en general y del eco que encontró en tres mujeres que empezaron a estudiar y a difundir la obra de Vidal: Isabel Coll, Marcy Rudo y, más recientemente, Consol Oltra. No entramos aquí a valorar la calidad artística de las pinturas y dibujos de Vidal —como tampoco se ha hecho en el caso de Af Klint, Planella o Fabrés—, solo constatamos que hasta el año 2014 no salió de los almacenes del MNAC ninguna obra de la artista para ser mostrada en la colección permanente, y que es en este contexto favorable de recuperación de mujeres artistas que en el Museo Nacional de Arte de Cataluña se organizó la primera retrospectiva de Vidal, a finales de 2016.¹⁵

En los procesos de redescubrimiento se observa a menudo una tendencia a exagerar el grado de olvido anterior del artista supuestamente recuperado, o bien a no distinguirlo con claridad de lo que difícilmente podía ser conocido. A finales de 2018, en Barcelona se inauguró una exposición en el monasterio de Pedralbes, comisariada por Ricard Bru, de un conjunto de dibujos realizados por Charlotte Salomon, una artista judía de trágica y corta vida, que fue deportada a Auschwitz y exterminada cuando tenía solo veintiséis años. Para muchos de los que desconocíamos sus dibujos la muestra resultó impactante, tanto por las obras como por las terribles circunstancias personales de la vida de Salomon. En la información de la página web del monasterio de Pedralbes se ofrecía una breve introducción a la exposición en la que podía leerse:

El guió conceptual de l'exposició s'inscriu en la programació del Monestir de Pedralbes, un dels eixos principals del qual el configuren les línies de recerca i divulgació d'estudis de gènere i espiritualitat, i especialment de dones silenciades. Des d'aquest punt de vista, «Vida? o Teatre? Charlotte Salomon. Berlín, 1917 – Auschwitz, 1943» presenta l'obra única *d'una artista negada i oblidada fins fa poques dècades* [la

¹⁵ Puede verse el estudio pionero sobre Vidal de M. RUDO, *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*, Barcelona, La Campana, 1996, y el catálogo de la exposición celebrada en el MNAC, comisariada por Consol Oltra, que en cierto modo celebra su definitiva recuperación: *Lluïsa Vidal. Pintora del modernisme*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2016.

cursiva es mía] que, tanmateix, és el reflex viu, intens i sentit de tota una època.¹⁶

El opúsculo editado por el Ayuntamiento de Barcelona con motivo de la exposición detalla una cronología de la vida y obra de Charlotte Salomon.¹⁷ En ella podemos comprobar hasta qué punto la artista fue «negada y olvidada hasta hace pocas décadas», o bien si la expresión es quizá algo exagerada y omite algunos detalles. En la cronología se indica que en 1943, meses antes de morir, la artista dio sus dibujos a su médico Georges Moridis para que los custodiara. Otilie Moore, una benefactora norteamericana que en la década de 1930 había acogido a Charlotte y a sus abuelos, recibió en 1946 los *gouaches* de manos del doctor Moridis. Al año siguiente, Otilie Moore dio los dibujos a Paula y Albert Salomon, que en 1959 contactaron con el director del Stedelijk Museum de Ámsterdam, institución que expuso una selección de los *gouaches* de *Vida? o Teatre?* en 1961. Diez años más tarde, en 1971, Albert y Paula confiaron el grueso de la obra de Charlotte Salomon al Joods Historisch Museum de Ámsterdam, que muy rápidamente, en 1972, expuso 250 *gouaches* de Salomon. A continuación, la misma cronología del opúsculo publicado señala lo siguiente:

És l'inici d'un nombre important de gires i exposicions a fi de presentar i donar a conèixer *Vida? o teatre?* arreu del món, des del Centre Pompidou (1992) i la Royal Academy of Arts de Londres (1998), fins al Museum of Fine Arts de Boston (2000) i el Palazzo Reale de Milà (2017).¹⁸

En otras palabras, durante las décadas de 1940, 1950 y 1960, la obra de Salomon difícilmente podía ser negada y olvidada porque se

¹⁶ *Vida? o Teatre? Charlotte Salomon (Berlín, 1917 – Auschwitz, 1943)*, disponible en: <http://monestirpedralbes.bcn.cat/ca/exposicions/vida-o-teatre-charlotte-salomon-berl%C3%ADn-1917-%E2%80%93-auschwitz-1943> [última consulta: 16/2/2019].

¹⁷ *Vida? o Teatre? Charlotte Salomon (Berlín, 1917 – Auschwitz, 1943)*. Opúsculo publicado el 2019 por el Ayuntamiento de Barcelona con motivo de la exposición.

¹⁸ *Ibidem*.

desconocía, porque fue *invisible* para la historia del arte. Su obra estuvo en manos privadas y no se expuso. Poco después del primer contacto que Albert y Paula Salomon tuvieron con el director de un museo, el Stedelijk, se expuso una selección de sus piezas, y a partir de 1972 su obra fue acogida por diversos museos de importancia, entre ellos el Centre Georges Pompidou, la Royal Academy of Arts de Londres, el Museum of Fine Arts de Boston y el Palazzo Reale de Milán. Con estos datos, ¿hasta qué punto podemos considerar exacta la afirmación incluida en la web del monasterio de Pedralbes de que la obra de Charlotte Salomon fue «negada y olvidada hasta hace pocas décadas»?¹⁹

Con el objetivo de comprobar la frecuencia y el modo en que las noticias periodísticas recogen en sus titulares la denominación de «artistas olvidados», busqué en Google «artista olvidado», solo en castellano. El 14 de noviembre de 2018 obtuve 7.970 respuestas. Una mayoría eran cantantes, que aquí descarté para centrarme solo en artistas plásticos. A continuación muestro las entradas —los titulares y los *subtítulos*— que encontré referidas a artistas plásticos únicamente en las dos primeras páginas que me aparecieron en pantalla.

¹⁹ Al revisar una primera corrección de este texto, me entero de la reciente publicación de Griselda Pollock sobre Charlotte Salomon (Griselda POLLOCK, *Charlotte Salomon and the Theatre of Memory*: New Haven y Londres, Yale University Press, 2018). La autora también se refiere a la problemática categorización del reconorcimiento de Charlotte Salomon por la historia del arte, entre otros motivos porque, en su propio tiempo, Salomon como artista no tuvo un *nombre* ni visibilidad: «In her own time, therefore, as an artist Charlotte Salomon was not and did not have, a “name”. Not only unknown to her own contemporaries, she was long invisible to art history. The process of her admission into that field has been slow and uneven. Herein lies, therefore, the first challenge to the art historian. As this artist’s work was not documented in her own time, this book cannot be a project of feminist recovery from the neglect or sexist twentieth-century art history. Rather it involves analysing a unique set of circumstances surrounding what is now acknowledged to be a major work of that century produced by an artist who has only belatedly become visible. The question now is under what terms, under what name, will Charlotte Salomon become recognised by art history?» (pág. 28).

La memoria perdida de un artista olvidado

El palacio de Botines inaugura este martes una exposición que, patrocinada por Caja España, saca de la oscuridad la obra de uno de los mejores artistas españoles del siglo xx. La muestra recupera el trabajo de Jesús Molina y éste es un adelanto (*Diario de León*, 2/7/2006).

El artista olvidado

Girona y Banyoles recuperan la obra de Lluís Güell, un creador original que se mantuvo al margen de los circuitos artísticos (*El Periódico*, 11/7/2007).

Abelardo Miguel, un artista olvidado

Pocos artistas son tan deudores de una identidad tan epidérmica y manifiesta como el hoy todavía desconocido Abelardo Miguel (Abelardo Miguel López Leira, Pontedeume, 1918-1991), que desarrollará dentro de su generación una de las trayectorias menos conocidas pero más autónomas, personales y representativas de la pintura gallega de los últimos siglos (texto de María Fidalgo Casares. *Abrente*, núms. 40-41, 2008-2009).

Joan Cardona, el artista olvidado

En el 140.º aniversario de su nacimiento, la galería Gothsland redescubre a un artista apreciado en su momento y que ahora es poco conocido (*La Vanguardia*, 5/1/2018).

El MNAC hace «justicia» al artista olvidado Ismael Smith con una exposición

El Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) ha hecho «justicia» al artista olvidado Ismael Smith con una exposición retrospectiva que reúne 450 obras de su polifacética actividad a lo largo de su compleja vida, que le llevó a morir en un sanatorio de las afueras de Nueva York (*La Vanguardia*, 21/6/2017).

Luis Molledo, un artista olvidado

Rescatamos hoy la figura de Luis Molledo, un pintor y dibujante asturiano que recaló en Málaga en los años 30 al ser declarado prófugo por no cumplir el servicio militar obligatorio (*La Opinión de Málaga*, 30/10/2016).

El MuVIM redescubre la obra de Messa, un artista olvidado

Messa es un retrovanguardista, capaz de combinar la inocencia y virginidad con el entusiasmo de los movimientos de vanguardia (*Valencia Extra*, 4/11/2016).

Bermudo: Un artista olvidado

Los artistas que quisieron alcanzar el reconocimiento de las Exposiciones Nacionales con el sabor de algunas de sus medallas, practicaron géneros tipificados de agradable apariencia para sus contempladores o de elevado contenido histórico o ético, tal es el caso de José Bermudo Mateos (*Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura*, 2001).

Nicolás Camarón, un artista olvidado (*InfoPalancia.com*, 20/9/2017).

Helios Gómez, el artista olvidado de la vanguardia andaluza

El Museo de la Autonomía de Andalucía acoge la primera exposición dedicada a este artista en Sevilla en 85 años (*Museo de la Autonomía de Andalucía*, 16/9/2010).

Tal cantidad de artistas olvidados únicamente en dos páginas de Google es cuando menos curioso. Puede que incluso sospechoso de que exista cierto grado de exageración. Quizá un análisis del contenido de todos estos artículos, y de las docenas de otros textos equivalentes que vendrían en las páginas siguientes —y aquí yo me detengo y lo dejo

para quien quiera analizarlo—, concluiría que, efectivamente, todos ellos han sido objeto de cierto grado de olvido durante un determinado período de tiempo. Me inclino a pensar, no obstante, que un estudio detallado revelaría algo de exageración en sus conclusiones. También, probablemente, se comprobaría que no hay descubrimientos absolutos, que el olvido es póstumo y temporal, que las principales causas del olvido y de la recuperación se explican por la variable combinación de ausencia o recuperación de documentos, por una parte, y de ideas artísticas a favor o en contra, por la otra, y que tanto el mundo periodístico como el de la investigación académica fomentan la exageración porque así se llama más la atención.

En resumen, hay algunas pautas y tendencias. En primer lugar, la tendencia a la confusión —interesada o no— de términos. A veces se habla de artistas desconocidos cuando lo que fueron es criticados, y se llaman olvidados cuando en realidad fueron desconocidos. Y difícilmente puede hablarse de *olvido* de algo que no se ha conocido. En segundo lugar, no hay descubrimientos, solo redescubrimientos. Redescubrimiento de alguien que en su época dejó un rastro y una red de contactos suficientes para que con posterioridad pueda recuperarse y revalorarse. El olvido es póstumo. En tercer lugar, hay que señalar que las causas del olvido y de las recuperaciones no son caprichosas y aleatorias: hay pautas y condiciones que lo hacen posible e incluso lo fomentan. Señalo dos para el olvido: falta de obras y documentos y falta de un clima a favor de las ideas artísticas dominantes en determinada época y lugar, ideas que se traducen en una ausencia de apoyo por parte de agentes e instituciones del mundo del arte que tienen en su mano actuar en un sentido positivo en la difusión y valoración de artistas y obras. Las causas o condiciones de la recuperación son las inversas a las anteriores: se descubren obras y documentos en un contexto en el que las ideas y poderes dominantes van a favor.

Termino con tres observaciones derivadas del análisis de casos de recuperación o redescubrimiento de artistas olvidados: fomentan la búsqueda y la recuperación de los protocolos y exigencias académicas que persiguen los trabajos de *aportación*, los cuales, a su vez, tienen en la investigación histórico-positivista su enfoque más común y extendido. En las recuperaciones se tiende a exagerar el nivel de olvido —que es póstumo, relativo y por un período de tiempo— debido

a intereses periodísticos y del recuperador, y tanto desde el punto de vista académico como desde el de mercado las recuperaciones contribuyen a mantener el sistema. Además, se suelen recuperar del olvido artistas locales —cuya documentación está cercana al recuperador— y menores. Redescubrir a artistas de la talla de Georges de La Tour es algo excepcional y al alcance de muy pocos.

ELS ESTUDIS DE RECOINEIXEMENT APLICATS AL CAS DE MANUELA BALLESTER: UN FENOMEN ARTÍSTIC OBLIDAT DE LES AVANTGUARDES VALENCIANES DELS ANYS TRENTA

Vera Renau

Universitat de Barcelona

Manuela Ballester Vilaseca (València, 1908 – Berlín, 1994) va ser una artista plàstica que va formar part dels moviments d'avantguarda sorgits a la ciutat de València a finals dels anys vint i durant la dècada de 1930. Des d'un focus cultural perifèric respecte als grans centres de la modernitat com era el context valencià, diversos artistes i intel·lectuals del moment es van agrupar en defensa de la renovació i introducció de nous valors artístics amb la voluntat de fer front als corrents del regionalisme i del sorollisme imperants, difosos des dels principals agents de l'àmbit artístic local com l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles o les elits culturals burgeses dominants. Ballester va treballar amb el grup d'artistes conformat entorn de la figura de Josep Renau, compromesos políticament amb un tipus de pràctiques culturals vinculades als interessos de les classes populars. Van ser especialment actius durant la Segona República Espanyola (1931-1936) i la Guerra Civil (1936-1939), quan van formar aliances i xarxes de suport com l'Agrupació Valencianista Republicana, la Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris o l'Agrupació de Dones Antifeixistes.

Ballester va contribuir, amb la seva activitat artística, a la configuració del paisatge i la identitat cultural de la modernitat valenciana. La nostra proposta se centra a estudiar les condicions de l'oblit i del reconeixement en aquest cas concret: partim de la hipòtesi que les aportacions tant de Manuela Ballester com del col·lectiu d'artistes d'avantguarda al qual va pertànyer han estat escassament reconegudes des de la perspectiva del discurs dominant sobre la història de l'art modern. Estudiant de la seva trajectòria professional, en comparació

amb la d'altres artistes que van operar en el seu mateix context, dilucidarem com s'ha dut a terme aquest procés de construcció de la seva reputació, en principi, incomplet. Ens preguntem quines variables determinen la visibilitat d'un artista, així com fins a quin punt influeixen en el seu procés de reconeixement factors socials com ara el gènere, la nacionalitat o la classe social, entre d'altres. D'acord amb les teories que ho expliquen, considerem que el valor d'un fenomen artístic no està determinat exclusivament pel talent del creador, sinó que és producte del sistema on es produeix i es consumeix.

Des del marc general de la sociologia de les arts, concretament des dels estudis de reconeixement artístic, analitzarem quins han estat els mecanismes, les estratègies i els agents que han intervingut en el procés de construcció de la reputació artística de Manuela Ballester.

D'una banda, estudiarem l'estructura i el funcionament del camp artístic on va estar activa durant els anys vint i trenta, el marc cronològic que ens interessa: ens demanem quins eren els intermediaris o agents principals que conformaven el sistema artístic valencià del primer terç del segle xx, quins canvis es van produir amb el desenvolupament de les pràctiques artístiques d'avantguarda durant la Segona República i com aquest projecte de modernitat es va veure truncat amb l'esclat de la Guerra Civil i les seves conseqüències, que van ser l'exili o el sotmetiment d'aquells compromesos políticament de manera més radical. Aquests intermediaris es defineixen com el conjunt d'individus i organitzacions que realitzen una o més funcions situades entre la creació artística i el consum per part del públic; l'estudi de la seva evolució històrica revela canvis estructurals en el sistema.¹ Examinarem el seu paper com a productors de notorietat en el nostre cas d'estudi, i determinarem quin paper han tingut en l'accés al reconeixement de la producció artística de M. Ballester.

De l'altra, prendrem com a referència teories o estudis que expliquen una estructura o un esquema raonable de consagració artística.

¹ Wenceslas LIZÉ, Delphine NAUDIER i Séverine SOFIO, «Introduction. Les intermédiaires culturels: des experts de l'économie des biens symboliques» a Wenceslas LIZÉ et al. (ed.), *Les stratèges de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, París, Éditions des Archives Contemporaines, 2014, pàgs. I-XVII.

Nuria Peist ha estudiat el funcionament de l'èxit en el cas d'artistes moderns consagrats, amb un nivell de reconeixement elevat a escala global, dintre de la disciplina de la història de l'art. L'autora ha explicat com es produeix un primer nucli de reconeixement o suport conformat per altres artistes o iguals, crítics d'art i un primer mercat —tot i que aquesta condició no és indispensable—, que permet que un artista sigui visible i, posteriorment, reinterpretat i categoritzat dintre del discurs de la història de l'art per la literatura artística i les institucions museístiques.² Vicenç Furió ha determinat que, des de la història de l'art, no es produeixen descobriments d'artistes oblidats, sinó redescobriments, tenint en compte les oscil·lacions del valor de l'art al llarg de la història.³

En aquesta línia, tenint presents els estudis sobre el funcionament de la reputació i l'èxit en el cas específic d'artistes dones, ens resulten imprescindibles els estudis de Séverine Sofio. Sofio estudia, en el cas de dones artistes franceses del segle XIX, els condicionants d'accés a la notorietat i la influència de factors socials com el fet de pertànyer a una família d'artistes, formar-se en escoles reconegudes, donar-se a conèixer als Salons i altres exposicions al més aviat possible o saber-se vendre en el seu moment, entre d'altres.⁴ L'autora, considerant les idees de Griselda Pollock,⁵ concep el gènere com a eina d'anàlisi en els mecanismes de construcció del valor artístic i reivindica la idea que el valor de les obres d'art atorgat per la tradició de la història de l'art canònic no rau en la seva grandesa, originalitat o universalitat, sinó en la seva adequació a les ideologies artístiques dominants.⁶ Podem tro-

² Nuria PEIST, *El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*, Madrid, Abada, 2012.

³ Vicenç FURIÓ, *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2012.

⁴ Séverine SOFIO, «Como ter sucesso nas artes sem ser um homem?». *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, 2018, núm. 71, pàgs. 28-50. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71>.

⁵ G. Pollock ha estudiat àmpliament aquest tema. Per al nostre estudi, resulta especialment interessant el seu text «Modernidad y espacios de la feminidad» a Griselda POLLOCK, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo, 2013 (1988), pàgs. 111-163.

⁶ D'entre els diversos estudis de Sofio, ens resulten especialment significatius Séverine SOFIO, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIII^e-XIX^e siècles*,

bar, estudiant aquestes teories, les raons —si més no, en part— que han condicionat l'oblit o el procés de redescobriment parcial de les pràctiques artístiques de Manuela Ballester.

L'organització del sistema artístic modern a València durant el primer terç del segle xx

Abans d'examinar la trajectòria i les primeres xarxes de reconeixement de Manuela Ballester, examinarem el funcionament i l'organització del sistema artístic desenvolupat a la ciutat de València i a la seva àrea d'influència durant el primer terç del segle xx. Els esdeveniments culturals que van suposar un punt d'inflexió en el panorama artístic valencià van ser l'Exposició Regional Valenciana de 1909 i l'Exposició Nacional de 1910,⁷ que van marcar l'establiment de certs agents i tendències artístiques en aquest espai de producció cultural. Adaptats a la realitat local, aquests dispositius d'exposició es presentaven com a mostra de l'arribada de la modernitat a la regió, del desenvolupament del capitalisme burgès i dels avenços industrials produïts en dècades anteriors. Tomàs Trènor, a través de l'Ateneu Mercantil de València, va ser el principal impulsor de les exposicions, amb el suport dels poders públics territorials.

En les seves memòries sobre les exposicions, Trènor ens proporciona algunes de les idees clau sobre la cultura artística i la identitat valenciana moderna que es pretenia difondre. Explicava que, si bé respecte a les arts industrials la producció cultural autòctona estava marcada per les modes i el gust estranger, en les anomenades belles arts l'escola valenciana es fonamentava en una sòlida tradició, perpetuada pels «grandes maestros regionales del siglo XIX», que havien de servir de model a les noves generacions d'artistes.⁸ Entre aquests artistes

París, CNRS, 2016, i Séverine SOFIO *et al.*, «Les arts au prisme du genre: la valeur en question», *Cahiers du Genre. Genre, féminisme et valeur de l'art*, 2007, núm. 43, pàgs. 5-16.

⁷ Vicente AGUILERA CERNI, «Valencia años 30: notas sobre ideología y compromiso» a Vicente AGUILERA CERNI (ed.), *Arte valenciano. Años 30*, València, Consell Valencià de Cultura, 1998, pàgs. 9-35.

⁸ Vicente AGUILERA CERNI, «Valencia años 30: notas sobre ideología y compromiso», pàgs. 12-13. Per consultar el text complet, vegeu Tomás TRENOR PALA-

considerats exemplars, podem destacar els germans Benlliure, Ignacio Pinazo o, sobretot, Joaquín Sorolla. Formats a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, havien aconseguit consolidar el seu estil i ser reconeguts en el context espanyol, i van perpetuar la seva manera d'acord amb les preferències de la burgesia i les elits culturals dominants, consumidores de les belles arts, amb la tendència denominada postsorollisme o regionalisme sorollista.⁹

Aquests corrents artístics eren, per tant, els que predominarien al llarg del primer terç del segle xx entre els principals actors del sistema artístic, entre els quals l'Ateneu Mercantil, que havia afermat la seva posició com a entitat protectora i difusora de les arts i del patrimoni local després de les exposicions de 1909 i 1910. El mateix Trènor s'havia lamentat de la inexistència a València d'organismes com la Junta Municipal de Museus de Barcelona que complissin les funcions esmentades, per la qual cosa aquest rol quedava en mans de societats privades —això sí, vinculades als poders econòmics i polítics locals—. ¹⁰ D'altra banda, aquesta cultura dominant es promouria també des de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles. Depenent directament de l'Estat, la RABASC havia consolidat al llarg del segle XIX el seu paper com a entitat dinamitzadora de l'activitat artística local i reguladora de les ensenyances a través de l'Escola de Belles Arts: l'accés dels creadors al reconeixement local passava per estudiar a l'Escola de la RABASC, que actuava com a plataforma de llançament per a obtenir beques i pensions de la Diputació Provincial i participar en les Exposicions Nacionals de Belles Arts, principals mecanismes d'accés a la notorietat del moment.¹¹

VICINO, *Memoria de las Exposiciones Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910*, València, Tipografía Moderna, 1912.

⁹ Xesqui Castañer ha estudiat l'anomenat postsorollisme o regionalisme sorollista en diversos estudis, d'entre els quals hem considerat Xesqui CASTAÑER, «La pintura valenciana» a Vicente AGUILERA CERNI (ed.), *Arte valenciano. Años 30*.

¹⁰ Vicente AGUILERA CERNI (ed.), *Arte valenciano. Años 30*, pàg. 12.

¹¹ Vicente AGUILERA CERNI, «Valencia años 30: notas sobre ideología y compromiso».

Els inicis de la trajectòria artística de Manuela Ballester (1922-1931)

Entre aquest panorama, iniciava la seva carrera professional Manuela Ballester, que va cursar estudis a l'Escola de Belles Arts de la RABASC entre el 1922 i el 1928. Durant aquest període va establir contacte amb la xarxa d'intel·lectuals i artistes partidaris de la renovació artística en el context valencià, que començava a articular-se i prendre força. Abans d'analitzar aquestes relacions, però, hem de remarcar algunes qüestions relatives a l'educació familiar i l'etapa de formació de l'artista. Es tracta de factors socials que, tot i no ser imprescindibles, condicionen l'accés a la professió i, com en el cas que estudiem, faciliten un primer moment de visibilització. Manuela Ballester era filla d'Antoni Ballester Aparicio, escultor i professor de la RABASC, i Rosa Vilaseca, modista de professió. El seu germà, Antoni Ballester, era també estudiant d'escultura i va formar part dels primers cercles de relacions artístics de Manuela. Les germanes Rosa i Josefina Ballester es dedicarien, posteriorment, al dibuix i al gravat de manera professional. Es tractava d'una família nombrosa, relativament benestant i ben connectada amb l'esfera artística local. A més, cal destacar que, durant els anys d'estudiant de l'artista, el taller d'escultura del seu pare s'havia convertit en un reconegut punt d'encontre entre aprenents i alumnes de l'Escola, entre els quals se situaven alguns dels joves que més tard formarien part d'aquests nuclis avantguardistes.¹²

Des de petita, doncs, Ballester havia estat immersa en el panorama artístic de la ciutat i en coneixia els codis i les dinàmiques. Amb aquest suport, va superar els estudis a l'Escola de Belles Arts de la RABASC, es va especialitzar en pintura i va obtenir bons resultats, a pesar que el fet de ser una dona seguia causant un impacte negatiu entre alumnes, professors i treballadors del centre.¹³ Tot i que eren la-

¹² Aquests vincles familiars, la importància de la figura paterna per a accedir a l'ofici d'artista i les reunions d'aprenents al taller es recullen en diverses entrevistes realitzades a l'artista, entre altres fonts d'informació. Per a més detall, vegeu Cristina MARTÍNEZ SANCHO, «Compromiso político y social de Manuela Ballester. Vida y obra hasta el exilio (1908-1939)», *Arte y sociedad. Revista de investigación*, 2016, núm. 10.

¹³ Cristina MARTÍNEZ SANCHO, *op. cit.*, pàgs. 5-6.

tents les ànsies per la renovació i pel canvi quant a tendències artístiques, de la mateixa manera que els seus companys no va deixar d'aprofitar les oportunitats que oferien les plataformes oficials: el 1928, tot just acabats els estudis amb no més 20 anys, guanyà el seu primer concurs de pintura, amb un retrat, i viatjà a Madrid per formar-se al Museu del Prado. L'any 1929 va participar en l'Exposició de Arte de Levante (Palau Municipal, València), organitzada des del Patronat Nacional de Turisme, on van prendre part els artistes més reconeguts del moment en l'àmbit local, com ara Josep Benlliure, Cecilio Pla, Antoni Fillol, Maria Sorolla o Renau Montoro (pare de Josep Renau).¹⁴ Durant aquells anys, va començar a treballar com a il·lustradora i dibuixant en diverses revistes, com ara *La Semana Gráfica* (València) o *El Hogar y la Moda* (Barcelona), i va col·laborar amb altres com *Crónica* o *Blanco y Negro* (Madrid).

A partir de 1926, les idees de canvi i rebel·lió comencen a prendre força en l'imaginari de l'artista arran de les reunions amb un grup de companys estudiants liderats per Josep Renau.¹⁵ En la línia del que hem comentat anterior-



Manuela Ballester, sense títol, 1929. Museu Nacional de Ceràmica González Martí. CE4/00466. Fotografia de Maria de Rojas Royo.

¹⁴ Precisament criticant aquesta exposició, Josep Renau publicava el text *A raíz de la Exposición de Arte de Levante, Valencia, 1929*, on es manifestava aquesta posició de rebellia contra les tendències acadèmiques. No obstant això, Renau, sense dir noms, després de la dura rèplica tant a artistes com a la crítica, donava suport a l'activitat d'un reduït grup de joves artistes que, tot i no ser els més anomenats de l'exposició, ell considerava que eren els representants del canvi. Ell mateix no deixava de participar en exposicions promogudes des d'institucions tradicionals: el mateix 1929, havent exposat al Círculo de Bellas Artes de Madrid, gràcies al crític José Francés, participaria en l'Exposició Internacional de Barcelona. Vegeu Albert FORMENT, *Josep Renau, història d'un fotomuntador*, Catarroja, Afers, 1997, pàgs. 36-37.

¹⁵ Al respecte d'això, val la pena reproduir les paraules del mateix Renau (1977): «La cosa empezó hacia 1926 con mi idea sobre la realización de un curso de francés a un grupo reducido de condiscípulos, compuesto por la futura madre de mis hijos, Manuela Ballester (pintora), su hermano Tónico Ballester (escultor), Francisco Carreño (pintor), Paco Badia (pintor) y puede que alguien más que yo no recuerde. Naturalmente la cosa no tardó en desbordar la motivación ocasional y formamos un grupo que fue afirmándose con inquietudes co-

ment, l'ambient artístic era més aviat conservador, amb un fort pes de les institucions oficials dintre del sistema. L'anomenat sorollisme frenava l'evolució i el consum d'altres tipus d'arts, causa per la qual en principi lluitaven els joves estudiants. De fet, fins aleshores no s'havien aconseguit organitzar a València xarxes alternatives de suport a noves pràctiques artístiques, com sí que havia ocorregut a Barcelona gràcies a la fundació de les Galeries Laietanes o la Sala Dalmau,¹⁶ on tenia la possibilitat de desenvolupar-se un primer mercat i suport crític. En aquest sentit, el primer espai artístic que es va inaugurar a mode de galeria, on també es realitzaven conferències i debats, entre altres activitats, va ser la Sala Blava, a l'estiu de 1929. Aquesta seria la primera plataforma a partir de la qual Ballester i els seus companys començarien a establir contacte i aliances amb el sector progressista del món de l'art local.

La Sala Blava,¹⁷ concebuda com a nexa alternatiu al conservador Cercle de Belles Arts, va aconseguir aglutinar les diverses tendències artístiques renovadores existents en l'àmbit local, prenent com a base allò que s'esdevenia en altres focus culturals com ara Madrid, en la línia de la Sociedad de Artistas Ibéricos, o Barcelona. Entre els promotors principals de la Sala es trobaven escriptors i intel·lectuals vinculats als corrents nacionalistes valencianistes més progressistes, com ara Adolf Pizcueta, Francesc Almela i Vives o Enric Navarro. Aquests mateixos havien fundat la revista *Taula de Lletres Valencianes* (1927), des d'on s'havia transmès a València la polèmica sobre el compromís cultural dels intel·lectuals, la funció de la literatura i l'avantguardisme, en la línia dels debats orteguians de *La Gaceta Literaria*.¹⁸ Aquest

munes hasta constituir el núcleo común de aquello que hoy se denomina la vanguardia artística valenciana de los años 30 [...]. Huíamos, como el diablo del agua bendita, de los parajes trillados por el sorollismo — huerta valenciana y playas adyacentes». A *Notas al margen de Nueva Cultura*, Madrid, ToposVerlag, pàg. 31.

¹⁶ Xesqui CASTAÑER, *op. cit.*, pàg. 41.

¹⁷ Sobre la història de la Sala Blava, vegeu els articles Francesc ALMELA i VIVES, «La Sala Blava», *Mirador*, 1934, núm. 274; Francisco AGRAMUNT LACRUZ, «La Sala Blava: núcleo de la vanguardia artística valenciana de los años 30», *Historia y vida*, 1997, núm. 354, pàgs. 57-69.

¹⁸ Des de *Taula de Lletres Valencianes*, el poeta Carles Salvador s'havia posicionat com a defensor de la renovació de la tradició cultural valencianista i la

esperit d'avantguardisme compromès amb la tradició local es pretenia traslladar al projecte de la Sala Blava. En arts plàstiques, aquestes idees connectaven amb la pràctica d'artistes com Pedro Sánchez, Genaro Lahuerta o Enric Climent, principals exponents a València de les tendències noucentistes o ibèriques que tenien, a més, el suport de crítics i mecenes com Juan Lacomba o Max Aub.

Juntament amb aquesta generació d'artistes i crítics ja consolidats en el panorama artístic local, Manuela Ballester, amb Renau i el primer nucli de companys de l'Escola de la RABASC, van estar presents en l'impuls de la Sala Blava, dirigida des de 1930 per l'Agrupació Valencianista Republicana. En principi, però, el seu paper va ser més aviat secundari, ja que els seus noms no eren dels més notoris en les exposicions que s'hi celebraven. Ballester seria més reconeguda en l'àmbit de la il·lustració. L'artista va col·laborar amb Nostra Novel·la (1930-1931), fundada pels intel·lectuals valencianistes de *Taula de Lletres Valencianes* i *Cenit* (1928-1936), creada des de Madrid amb una ferma vocació militant i difusora de tendències marxistes, de la qual fou editora gràfica. Amb *Cenit* va il·lustrar algunes novel·les que s'havien traduït al castellà de l'escriptora socialista austríaca Hermynia zur Mühlen i va guanyar el primer premi per la realització de la portada de *Babbitt*, de Sinclair Lewis, guardonat amb el Premi Nobel de Literatura aquell mateix 1930.¹⁹ El compromís polític de Manuela aniria en consonància amb el de Renau i el grup de companys, que s'havien adherit durant aquells anys a la Federació Universitària Escolar i al Partit Comunista d'Espanya. A la Sala Blava van organitzar, el març de 1931, l'«Exposició: pintura, escultura i dibuix», l'esdeveniment decisiu que els va distingir com a col·lectiu artístic avantguardista com-

necessitat d'adequar-se a l'avantguardisme sense perdre l'essència pròpia. Davant la posició dels intel·lectuals vinculats a *Taula*, se situaven altres crítics culturals considerats «populistes», defensors d'una literatura i un art autòcton, però més aviat conservadors, com Miquel Duran i Tortajada o Eduard Martínez Ferrando, crítics culturals de mitjans de difusió més àmplia com els diaris *El Pueblo* o *Las Provincias*. Aquest debat ha estat analitzat a Manuel AZNAR SOLER, *La política cultural al País Valencià*, València, IVEI, 1985.

¹⁹ Vegeu Manuel GARCÍA, *Homenaje a Manuela Ballester*, València, Institut Valencià de la Dona, 1995, pàg. 73; la notícia apareix referenciada a la revista *La Semana Gráfica*, 24 de maig de 1930, núm. 202.



Manuela Ballester, il·lustració per a la portada de la novel·la *Babbitt*, 1930. CRAI Biblioteca de Lletres. Universitat de Barcelona.

promès políticament i que va causar un cert escepticisme entre el panorama artístic local, tant en aquells més acadèmics com en els defensors de la renovació.²⁰

El compromís polític i el canvi de posicions durant la Segona República i la Guerra Civil (1931-1939)

Des d'un punt de vista sistèmic, la posició de Manuela Ballester i el col·lectiu d'artistes compromesos s'establiria a partir dels canvis impulsats pel govern de la Segona República. En l'àmbit estatal, les tendències artístiques relacionades amb la Sociedad de Artistas Ibéricos havien aconseguit consolidar-se i s'havien posicionat en les institucions artístiques oficials i a través dels seus principals mitjans de difusió, que continuaven sent les Exposicions Nacionals de Belles Arts. A València, la generació canalitzadora d'aquests nous corrents,

sobretot representada pels ja esmentats Pedro Sánchez, Genaro Lahuerta i Enric Climent, amb el suport d'intel·lectuals com Max Aub, entre d'altres, va organitzar la Manifestación de Arte Novecentista a l'Ateneu Mercantil de València, l'any 1932. Manuela Ballester, Josep Renau i altres artistes compromesos políticament hi van participar i van ser distingits per la crítica artística precisament amb referència a aquesta qüestió de militància.²¹ Entre el col·lectiu, ja destacava com a agitador cultural el paper de Josep Renau, amb qui Manuela Balles-

²⁰ Vegeu el *Catàleg. Exposició: pintura, escultura i dibuix. Agrupació Valencianista Republicana* [Del 4 al 14 de març de 1931. Redenció, 8, València]. A pesar del pes en els mitjans de comunicació locals de l'Agrupació Valencianista Republicana, partit polític fundat pels intel·lectuals nacionalistes de *Taula* que dirigia la Sala Blava des de 1930, la mostra organitzada per Renau, Manuela Ballester i el col·lectiu d'artistes compromesos no va tenir a penes ressonància. El seu art va ser titllat per la ràdio i la premsa d'«inexplicable», «poc seriós» o «de bojos», tal com assenyala Xesqui CASTAÑER, *op. cit.*, pàg. 39.

²¹ Vegeu Cristina MARTÍNEZ SANCHO, *op. cit.*, pàg. 8.

ter contrauria matrimoni el setembre de 1932. Durant aquest mateix any, Ballester va col·laborar amb revistes culturals d'orientació obrerista, com *Estudios o Orto*.

Aquesta radicalització política comportaria un cert distanciament de Ballester, Renau i el seu cercle respecte dels nuclis avantguardistes comentats anteriorment. En matèria artística, des de l'Agrupació Valencianista Republicana es produiria una divisió: d'una banda, sorgia Acció d'Art (1932), associació d'artistes dirigida pels intel·lectuals nacionalistes, promotors d'un art que, tot i que d'avançada, fora independent i apolític;²² de l'altra, Renau i els seus fundaven la Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris (UEAP, 1933), secció espanyola de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, vinculada tant al Partit Comunista com a altres formacions antifeixistes. Aquest gir manifest cap a posicions polítiques revolucionàries i compromeses amb les classes socials més vulnerables marcaria el seu distanciament del sistema artístic més tradicional. Ballester es va dedicar, cada vegada amb més èmfasi, a treballar en l'àmbit de la publicitat i el cartellisme, juntament amb Renau. De fet, tot i que el canvi en matèria artística es concebia des de dintre del sistema —el mateix Renau, Antoni Ballester i altres companys eren professors de Belles Arts a la RABASC i a altres escoles de formació—, l'activitat expositiva del col·lectiu s'allunyaria cada cop més dels espais oficials i s'orientaria cap a ateneus obrers i seus de sindicats, entre d'altres.²³

En relació amb la seva activitat política dintre del PCE i la UEAP, cal remarcar l'activitat de Manuela Ballester en les tasques d'agitació i conscienciació de la qüestió del gènere i el paper de les dones en la lluita activa contra el feixisme. Aquest era un tema que li preocupava especialment i que va ocupar bona part de la seva producció tant artística —cartells, dibuixos, etc.— com literària, a través de diversos articles i crítiques culturals. D'una banda, era membre de la Unión de Mujeres Antifascistas Españolas des de la seva fundació el 1933. Més

²² Vegeu Manuel AZNAR SOLER, *op. cit.*, pàgs. 56-58.

²³ Vegeu Vera RENAU, *Una aproximació al procés de reconeixement de l'anomenada avantguarda artística valenciana dels anys 30*, 2015. Treball de Fi de Màster. Universitat de Barcelona. Disponible a: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/67255> [consulta: 17/2/2018].

endavant, com a part dels seus treballs a *Nueva Cultura*, òrgan d'expressió de la UEAP des de 1935, va publicar diversos articles d'opinió sobre aquest tema. Ens interessa destacar «Mujeres intelectuales», on reflexiona sobre el paper de les artistes dones del seu temps i critica durament l'article que la revista *Noreste* havia dedicat a l'exposició de dones artistes d'avantguarda que s'havia celebrat a la Librería Internacional de Zaragoza: Ballester considerava que no hi havia esperit femení en sentit revolucionari i que la mostra era una mera repetició dels tòpics avantguardistes masculins, sense sentit en temps de crisi humanitària i davant l'auge del feixisme a Europa. Amb les seves paraules:

Estas mujeres de *Noreste*, intelectuales de España, también intentan plasmarse en su obra, pero nada tan lejos de ser un hecho de plenitud histórica verdadera. Su problema es el de un exhibicionismo superficial a «flor de cutis», con la vanidad de señoritas de provincia metidas a intelectuales [...] No pedimos nosotros ni pide el arte que el artista exprese sus emociones a partir del dictado de tal o cual ideología. Pero sí que pide la Humanidad y exige el arte un mínimo de honradez y de dignidad del artista para consigo mismo. Una sinceridad que refleje en las obras las palpitaciones humanas.²⁴

Influenciada per les tesis sobre la funció social de l'art transmeses a través de *Nueva Cultura*, aquests ideals eren els que marcaven tant la producció com la posició de Ballester dintre de l'esfera cultural. Aquesta lluita activa s'intensificaria a partir de l'intens clima polític que es respirava durant el govern del Front Popular, com també amb l'esclat de la Guerra Civil. L'octubre de 1936, va fundar *Pasionaria. Revista de mujeres antifascistas* com a membre destacada de l'Agrupació de Dones Antifeixistes de València i de l'Aliança d'Intel·lectuals en Defensa de la Cultura (AIDC). Aquesta organització va dirigir l'aparell de propaganda del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts (MIP) després de traslladar a València la capital de la República a finals de 1936, on romandria fins a la tardor de 1937. Manue-

²⁴ Manuela BALLESTER, «Mujeres intelectuales», *Nueva Cultura*, 1935, núm. 5, pàg. 15.

la Ballester va participar en la Secció d'Arts Plàstiques impulsada pel MIP en tasques d'agitació i propaganda.²⁵ Dintre de l'AIDC, s'ha reconegut el seu paper de col·laboradora amb Josep Renau —en aquells temps ja nomenat director general de Belles Arts— en l'organització del Pavelló de la Segona República a l'Exposició Universal de París de 1937, tot i que no s'ha pogut comprovar que hi participés com a artista.²⁶

Amb tot, les tasques de Ballester com a dibuixant i agitadora, de la mateixa manera que el seu compromís polític, es mantindrien fins a la fi de la Guerra Civil. La seva situació familiar canviaria radicalment després del conflicte, ja que sofriria les terribles conseqüències del desenllaç i s'hauria d'exiliar amb Renau i els seus fills, com molts altres companys i familiars. L'artista mai abandonaria el compromís cultural, ni durant la seva etapa a Mèxic (1939-1959) ni en la de Berlín (1959-1994), on va morir. Durant aquests períodes, continuaria la seva carrera professional com a dibuixant, il·lustradora i pintora. Sempre a l'ombra de Renau, els seus treballs han estat escassament reconeguts, tant en vida com posteriorment.²⁷

Després de demostrar que el seu paper va ser notable en el procés de renovació artística iniciat a València durant els anys vint i trenta, en què es posicionaria en favor d'un art al servei dels col·lectius socials més desfavorits en temps de conflicte, veurem com s'ha produït el seu procés de recuperació.

L'inici del procés de recuperació de Manuela Ballester: una tasca incompleta

La mort de F. Franco l'any 1975 simbolitzava la possibilitat de retorn per als exiliats espanyols. No obstant això, les circumstàncies no van ser fàcils en el cas de Manuela Ballester. En principi, el fervor cultu-

²⁵ Per a més informació sobre l'activitat del MIP i la Secció d'Arts Plàstiques durant el trasllat de la capital de la República a València, vegeu Román DE LA CALLE, «La cultura pelegrina. Reflexions al voltant del paper de l'art i de la cultura, quan València va ser la capital de la II República Espanyola» a Edelmir GALDÓN *et al.*, *En defensa de la cultura: València, capital de la República (1936-1937)*, Universitat de València, 2008.

²⁶ Cristina MARTÍNEZ SANCHO, *op. cit.*, pàg. 19.

²⁷ *Ibidem.*



Manuela Ballester,
cartell, 1936. CRAI
Biblioteca del Pavelló de
la República. Universitat
de Barcelona.

ral i les ànsies de canvi manifestades entre certs sectors del món de l'art a les acaballes del franquisme van fer que nous col·lectius d'artistes compromesos políticament s'interessessin per recuperar els referents avantguardistes anteriors a la Guerra Civil, que havien estat condemnats a l'ostracisme, si més no, per la historiografia de l'art i les institucions artístiques franquistes. En el cas de València, aquesta recuperació de les avantguardes dels anys trenta es va emprendre des de xarxes alternatives d'artistes, intel·lectuals i galeries que complien la funció de difusió de l'art contemporani a la ciutat davant la mancança d'interès de les exposicions oficials.²⁸ Sobretot es reivindicava la figura de Josep Renau, ja que se'l considerava una figura clau en la història de l'art pròpia. En el cas de Ballester, com també d'altres companys que van treballar amb Renau durant els anys trenta, aquest procés de recuperació seria més relatiu i, en tot cas, lligat

als esdeveniments que se celebraven en memòria de Renau, del qual Ballester s'havia separat anys enrere.

Així, va ser sobretot a partir de la celebració de la Biennal de Venècia de 1976, amb la secció Spagna. Avantguardia artística e realtè sociale 1936-1976, organitzada per crítics d'art dissidents del règim franquista com Valeriano Bozal i Tomàs Llorens, entre d'altres, que es va iniciar aquest procés de recuperació de les avantguardes dels anys trenta, en aquest cas sobretot de Josep Renau i dels artistes del pavelló espanyol de la República de 1937. Tot i així, ens interessa assenyalar que aquesta recuperació no va estar exempta de polèmica, sempre per qüestions polítiques. Cal remarcar com una figura tan important

²⁸ Per a més informació sobre aquests col·lectius d'artistes, crítics i intel·lectuals formats a València a finals del franquisme, vegeu Román DE LA CALLE i Joan Ramon ESCRIVÀ, *Collectius artístics a València sota el franquisme, 1964-1976*, València, IVAM, 2016.

en el panorama artístic valencià del moment com Vicente Aguilera Cerni, que havia protagonitzat a València aquesta etapa d'efervescència cultural prèvia a la mort de Franco, juntament amb altres artistes i intel·lectuals, manifestava preocupació per la recuperació de les pràctiques artístiques històriques compromeses políticament en un temps en què, segons ell, calia defensar la conciliació.²⁹ D'alguna manera, es recuperava Renau, però es desactivava, si més no parcialment, la forta càrrega política que les seves pràctiques portaven implícites. Deduïm que aquesta posició, en la línia d'altres crítics importants de l'època, influenciaria la interpretació posterior del fenomen cultural de les avantguardes valencianes dels anys trenta.

Des de l'àmbit local, però, es van realitzar altres intents de recuperació del moviment, entre ells de la figura de Manuela Ballester. Una primera temptativa va ser l'exposició que se'ls va dedicar a partir de la reproducció d'algunes de les seves obres, anomenada «Els altres 75 anys de la pintura valenciana», celebrada a les galeries Val i 30, Punto i Temps l'any 1976. Organitzada per l'anomenat Col·lectiu d'Arts Plàstiques, es tractava de reivindicar la inclusió de les avantguardes en la història de l'art del segle xx valencià, que des de les autoritats municipals s'havia omès amb l'exposició «75 años de pintura valenciana» (Palau Municipal de València, 1975). La recuperació de Manuela Ballester amb la seva primera exposició a títol individual es produiria l'any 1980 a la Galeria Estil.³⁰ En la línia del que havia ocorregut amb els seus companys, van ser les galeries privades les primeres a recuperar la seva obra. El reconeixement oficial, si es vol, els vindria amb la celebració de la mostra col·lectiva anomenada «Artistas valencianos de la vanguardia de los años 30» (Ajuntament de València, 1981), on s'inclouria el treball de Manuela Ballester i el d'altres companys de l'època.

No obstant aquestes primeres exposicions, no existeix actualment cap monografia sobre l'artista, ni catàlegs complets de la seva obra.

²⁹ Sobre la qüestió de la recuperació de les primeres avantguardes durant els anys setanta, vegeu Paula BARREIRO, «La crítica de arte y la búsqueda de una nueva genealogía de arte moderno durante el tardofranquismo: de la segunda a la primera vanguardia» a W. RINCÓN i M. CABAÑAS (eds.), *El arte y la recuperación del pasado reciente*, Madrid, CSIC, 2015, pàgs. 87-100.

³⁰ Vegeu Manuel GARCÍA, *op. cit.*, pàg. 80.

L'any 1995, l'Institut Valencià de la Dona li va fer un homenatge i va editar un primer recull de textos i obres de l'artista. Així mateix, l'any 2015 el Museu Nacional de Ceràmica González Martí de València li dedicava l'exposició «Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano», a partir d'una donació realitzada en vida de l'artista, centrada en els seus treballs a Mèxic. Amb tot, considerem que es tracta d'una recuperació més aviat incompleta, atesa la totalitat de la producció cultural de l'artista. La seva trajectòria professional ja va ser notable durant els inicis, tenint en compte les dificultats que suposava ser dona a l'hora d'exercir l'activitat. La seva producció artística i literària va ser independent i autònoma del treball de Josep Renau, tot i que van realitzar també treballs de manera conjunta i les seves trajectòries són complementàries. Tal com s'ha assenyalat en els estudis sobre l'artista més recents, resulta encara evident la manca d'investigacions i fonts respecte a la seva trajectòria. Tenint present el paper que va ocupar en el desenvolupament de la modernitat i en la conformació de la identitat de l'entorn des d'on va operar, considerem que encara són moltes les qüestions que cal treballar des de la història de l'art en relació amb Manuela Ballester.

**ARTISTES PLÀSTICS
OBLIDATS O POC
CONEGUTS**

ALEXANDRE SOLER I MARYE, EL FILL DESCONEGUT DEL GRAN ESCENÒGRAF FRANCESC SOLER I ROVIROSA

Fàtima López Pérez

Universitat de Barcelona

Aquest Alexandre fou un temperament molt afinat i quelcom turbulent. Tenia l'espiritualitat i senyoria del seu pare i també el seu enjogassament; aquest, però, exacerbat.

FELIU ELIAS (1931)¹

Aquest text té un caràcter monogràfic centrat en la figura d'Alexandre Soler i Marye, un artista polifacètic en el sentit més ampli de la paraula, ja que podem dividir en dos les seves produccions artístiques o professionals: el món teatral i el món del disseny d'interiors arquitectònics. Dins del primer grup hi hauria les seves múltiples facetes com a director artístic, guionista teatral, compositor musical, escenògraf, actor i ballarí. També es va dedicar al vestuari d'obres teatrals, la coreografia i les traduccions d'obres. Anant més enllà, va fer intervencions tan peculiars com dissenyar els uniformes de la guàrdia municipal i urbana de Barcelona. Dins del segon grup trobem els seus treballs com a projectista decorador de botigues i decorador d'aparadors comercials. D'acord amb tot això, podem afirmar que es tracta d'un professional que va entendre el teatre en el sentit més complet del terme i que adaptava el disseny a una gran diversitat de formes.

El nostre objectiu principal és oferir una sèrie de dades que ens apropin a la producció artística d'Alexandre Soler per tal de donar-lo a conèixer i reivindicar la seva figura. Ens qüestionarem la relació paterna amb qui s'ha considerat una de les figures clau de l'escenografia catalana, com era Francesc Soler i Rovirosa. A partir dels mecanismes de recuperació de l'oblit al reconeixement d'artistes, pretenem

¹ Feliu ELIAS, *La vida i l'obra de Soler i Rovirosa*, Barcelona, Seix i Barral, 1931, pàg. 125, nota 76.

dibuixar, des d'un punt de vista de la història de l'art, el personatge, el jove rebel i social dins del cercle artístic i cultural de final del segle XIX i principi del XX, i apuntar la seva relació amb les dones. Va ser un home que va morir jove, als quaranta anys, i que va ser reconegut en vida però oblidat un cop mort.

A la recerca de dades biogràfiques

Com en tota recerca centrada en la figura d'un artista, la configuració de la seva biografia té un interès fonamental en la metodologia de la història de l'art que tracti sobre l'obra, o més ben dit, la vida i l'obra de l'artista, ja que ens donarà una sèrie de relacions per entendre'l millor.

Alexandre Soler i Marye era fill del reconegut escenògraf Francesc Soler i Rovirosa i la seva dona Alejandrina Marye. Per tant, el nucli familiar estava immers en l'ambient cultural d'una família acomodada de la Barcelona de fi de segle. Neix a Barcelona el dia 4 d'abril de 1878 al carrer dels Tres Llits, número 2, pis 3r, a Ciutat Vella, que era el domicili familiar, a les 12 hores de la nit. Li posen els noms d'Alexandro Pedro Vicente Ferrer; Alejandro és com es deia l'avi matern.²

Una de les primeres problemàtiques que es generen sobre l'artista és la confusió amb els cognoms, que no queden escrits correctament, ni el patern ni el matern. A partir de les diverses fonts primàries consultades, hem pogut constatar que es produeix un error amb el cognom Marye, que sovint s'escriu Marije. És més que probable que es tracti d'una transcripció incorrecta de *y*, que és entesa com a *ij*. De la mateixa manera, l'hem trobat referenciat com a Alexandre Soler i Rovirosa, amb l'apropiació dels cognoms del pare, i, per tant, en associació directa amb ell. Aquesta qüestió ens aproxima a la consideració d'«el fill de». La confusió ens plantejaria un problema d'identitat sobre la seva figura que contribueix a la seva desconexença.

Alexandre Soler i Marye no es va casar, però sí que se li coneixen algunes relacions que tractarem més endavant, i tampoc no va tenir descendència. Soler era un home culte, el que en podríem dir un home

² Llibre 174 de naixements de 1878 (núm. del registre 1857). Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.

de món, que havia viatjat a Europa, coneixia París, Londres i Berlín. Parlava anglès i francès —el seu avi matern era francès— i havia pogut estudiar a l'escola, on havia tret molt bones notes. Mor a quaranta anys, el 16 d'octubre de 1918, a conseqüència d'una malaltia.³ Dels funerals celebrats se'n conserva una nota manuscrita dels familiars.⁴ Els seus amics financen una edició pòstuma de la seva obra *Llibre d'hores perdudes* que es publica l'any 1919, resultat dels seus desamors, fet que demostra l'estima que li tenia el seu cercle més proper, que va contribuir a posar punt final a la darrera obra i, en definitiva, a la seva trajectòria artística.

Relació paternofilial: condicionant de la seva vida personal i professional?

Amb aquesta pregunta ens qüestionem fins a quin punt la relació que va mantenir Alexandre Soler amb el seu pare va ser transcendental per a la seva personalitat i la seva carrera artística. El que sí que podem afirmar és que va marcar la seva formació inicial.

Qui ofereix més dades sobre aquesta relació paternofilial és Feliu Elias en la biografia de Soler i Rovirosa publicada l'any 1931 a Barcelona com a homenatge. Malgrat que el fill va continuar els passos del pare i es va dedicar al món de l'escenografia, Feliu Elias no li dona un paper rellevant, tan sols ho comenta en una nota al peu dins del context de la vida familiar. Elias comença l'explicació al·ludint als trets personals i remarcant la diferència de personalitat entre pare i fill:

Aquest Alexandre fou un temperament molt afinat i quelcom turbulent. Tenia l'espiritualitat i senyoria del seu pare i també el seu enjogassament; aquest, però, exacerbant. Era tan aventurós i desordenat com el seu pare fou casolà i ordenat [...]. El caràcter inconstant d'Alexandre Soler i Maríje no li permeté d'actuar amb la continuïtat del seu pare. Prengué i deixa varies vegades l'art pictòric, i féu oficis diversos i heterogenis: es dedicà adés a la literatura, adés al dibuix per a periòdics; fou actor, com-

³ Llibre 713 de defuncions de 1918 (núm. del registre 1846). Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.

⁴ Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, número de registre 348489.

positor, autor dramàtic, dansarí, decorador, escenògraf, i moltes altres coses més.⁵

Aquesta nota se'ns fa molt significativa; el mateix format ja ho és tot: una simple nota al peu, per voler puntualitzar o oferir més dades al lector però que l'autor no considera tan transcendents per al contingut del discurs. Un altre factor és pròpiament el contingut. Elias estableix amb el seu comentari que la unió entre tots dos era la diferència en la manera de fer, crear o viure. A partir de la contraposició d'adjectius, com si es tractés de sinònims i antònims, la imatge que ens ofereix d'Alexandre se'ns pot presentar com a negativa.

Elias⁶ ens indica que Alexandre va tenir interès per la pintura des de ben petit. La condició del pare per dedicar-se a l'art era que estudiés una carrera universitària. Dit i fet, Alexandre Soler obté la llicenciatura de Dret el curs 1899-1900 a la Universitat de Barcelona.⁷ De l'expedient de la seva carrera universitària es recullen una sèrie de dades referents a la seva formació.⁸ Accedeix a la Universitat a partir dels estudis de batxiller a l'Institut de Barcelona, finalitzats el curs acadèmic 1893-1894. Realitzà els estudis de Dret entre els cursos 1894-1895 i 1899-1900, i va obtenir la llicenciatura el 27 de juny de 1900. Dedicà sis anys als estudis a la Universitat de Barcelona, però fins ara no tenim constància que exercís professionalment.

Aquesta imposició universitària del pare ens pot fer pensar en quin en devia ser el motiu: preferia una altra professió per al seu fill? Pensava que no es podria guanyar la vida amb una carrera artística? Malgrat que ell havia arribat a ser una figura reconeguda i amb èxit... O va veure que no tenia aptituds artístiques? Precisament l'ambient artístic familiar és el que possiblement va animar Soler a compaginar els estudis universitaris amb una formació artística, ja que cursà pintura de cavallet a l'Acadèmia Borrell de Barcelona; seria la millor ma-

⁵ Feliu ELIAS, *op. cit.*, pàg. 125, nota 76.

⁶ Feliu ELIAS, *op. cit.*

⁷ La llista de llicenciats en Dret durant el curs 1899-1900 va aparèixer publicat a la premsa, tal com recull *La Vanguardia*, 1 de juliol de 1900, núm. 6162, pàg. 2.

⁸ Arxiu Històric de la Universitat de Barcelona, expedient acadèmic d'Alexandre Soler Marye, 01-5427 Dret.

nera d'equilibrar l'obligació que li marcava el pare i la pròpia motivació personal. Fruit d'aquests estudis artístics es va presentar a exposicions que es van celebrar a Barcelona. Va exhibir un retrat realitzat en dibuix al carbó a la III Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de 1896.⁹ També va participar en la XIV Exposició Extraordinària de Belles Arts de 1897 celebrada a la Sala Parés.¹⁰

Si en línies anteriors ens qüestionàvem sobre l'actitud del pare respecte al fill, ara ens podríem preguntar la del fill respecte al pare. La negativa del pare a permetre-li dedicar-se a l'art des de la seva formació inicial podria haver-lo animat a voler-ho amb més afany? Fos com fos, la mort del pare es produí el 27 de novembre de 1900, quan Alexandre tenia 22 anys i feia pocs mesos que havia acabat la llicenciatura de Dret. Soler i Rovirosa no va poder transmetre-li els coneixements d'escenografia, per la qual cosa Alexandre Soler va aprendre de manera autodidàctica i alliçonat per l'escenògraf Maurici Vilomara,¹¹ que va ser un dels deixebles de Francesc Soler, entre d'altres, com ara Salvador Alarma i Oleguer Junyent.¹²

Creació artística del món teatral

Pel que fa a la informació referent a l'activitat artística d'Alexandre Soler, Joaquín Muñoz Morillejo l'inclou en l'estudi *Escenografía española* (1923) uns quants anys després de la seva mort, i indica que

⁹ AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL DE BARCELONA (1896). *Catálogo ilustrado de la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, Barcelona, J. Thomas, pàg. 114, núm. 415.

¹⁰ Francesc FONTBONA (dir.), *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2002, núm. 99, pàgs. 71-72.

¹¹ Vegeu Jordi RIBERA, *L'escenògraf Maurici Vilomara*. Tesis doctoral dirigida per la Dra. Mireia Freixa, Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 1999; Jordi RIBERA, «L'escenografia durant el Modernisme» a Francesc FONTBONA (dir.). *El modernisme*, Barcelona, L'Isard, 2003, vol. IV, pàgs. 211-232.

¹² La figura d'Oleguer Junyent és estudiada per Clara Beltrán en la seva tesi doctoral. Ens qüestionem per quins motius la protecció que mostrava Soler i Rovirosa cap a Oleguer no es va projectar en la mateixa mesura amb el seu propi fill, que volia fer carrera artística. Seria un tema per aprofundir-hi.

era pintor escenògraf i que va treballar per als teatres de Barcelona.¹³ La descripció de Ràfols a *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña* (1954)¹⁴ ofereix una perspectiva diferent, segurament condicionada per les dècades de diferència entre ambdues publicacions. Ràfols considera que Soler va tenir una influència notable en la modernització de la direcció d'espectacles artístics a Catalunya.

La producció artística d'Alexandre Soler relacionada amb el teatre requereix un estudi aprofundit. Els anys de recerca dedicats a la seva figura ens ofereixen una sèrie de dades que hem anat recopilant a partir del ressò de la premsa barcelonina, que s'accentua durant els anys concentrats entre el 1913 i el 1916, que correspon a l'època en què es forjava un nom en l'àmbit artístic i cultural.

El 1913 va adaptar la comèdia *Petit café* amb Josep Maria Jordà com a representació teatral¹⁵ i el 1914 va dirigir un espectacle en el festival benèfic celebrat al Real Polo Club.¹⁶ De l'activitat teatral d'Alexandre Soler en els teatres barcelonins, podem destacar les revistes *Ohé! Ohé!*, escrita per ell mateix, i *Plastic Films*. En aquesta darrera obra, estrenada amb èxit al Teatre Novetats el 1915, pintà les decoracions, on també col·laboraren Moragas i Alarma, projectà el vestuari, escrigué la música, dissenyà la coreografia i col·laborà en el text.¹⁷ La música és a càrrec del seu amic, el músic Amadeu Vives. A la Biblioteca de Catalunya es conserven unes cartes autobiogràfiques d'Alexandre Soler signades i enviades a Amadeu Vives a Madrid durant l'any 1915.¹⁸ En aquesta correspondència, Soler exposa els seus neguits i progressos professionals, i es fan patents les col·laboracions entre els dos artistes. De l'espectacle *Plastic Films* se'n conserva una col·lecció

¹³ Joaquín MUÑOZ, *Escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923, pàgs. 237 i 299.

¹⁴ Josep Francesc RÀFOLS, *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días*, Barcelona, Millá, 1954, vol. III, pàg. 1210.

¹⁵ *La Vanguardia*, 16 de novembre de 1914, núm. 14715, pàg. 7.

¹⁶ *La Vanguardia*, 3 de juny de 1914, núm. 14912, pàg. 6.

¹⁷ *La Vanguardia*, 26 de març de 1915, núm. 15207, pàg. 7; *La Vanguardia*, 30 de març de 1915, núm. 15211, pàg. 7; *La Vanguardia*, 6 d'abril de 1915, núm. 15217, pàg. 12.

¹⁸ Biblioteca de Catalunya, Col·lecció d'Artur Sedó, Ms. 2163 Cartes 955 a 958 Alejandro Soler.

de figurins al Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Es tracta de cinquanta-cinc aquarel·les de figurins, procedents també de la Col·lecció Sedó.¹⁹ Ràfols assenyalava que com a dibuixant, s'especialitzà en figurins escènics.²⁰ Altres obres seves que podem esmentar són les escenografies d'*Una senyora de compromís*²¹ i *El curt de geni*,²² estrenades al Gran Teatre Espanyol a finals de 1915. Entre el 1915 i el 1916 es dedicà a fer traduccions d'obres com *L'home de glas*,²³ *El perfume*,²⁴ *La tieta*,²⁵ *La primera vegada* i *Zizi*,²⁶ alhora que en algunes realitzava el decorat, totes representades al Gran Teatre Espanyol de Barcelona. També va dirigir i fer els decorats de *La llegenda de Josep* a principis de 1916.²⁷

Com a exemples paradigmàtics del seu caràcter interdisciplinari, trobem que va dissenyar els uniformes de la guàrdia municipal i urbana de Barcelona el 1914, per l'estudi dels quals va fer diversos viatges per Europa,²⁸ i el mateix any va dissenyar disfresses infantils per a la celebració d'un ball.²⁹ Vestuaris per a àmbits tan diferents són prova de la pluralitat de temàtiques que cultivava l'artista.

¹⁹ Catalogats amb el topogràfic escF 11.

²⁰ Josep Francesc RÀFOLS, *op. cit.*, pàg. 1210.

²¹ *La Vanguardia*, 6 d'octubre de 1915, núm. 15400, pàg. 7. També s'anuncià en els dies posteriors.

²² *La Vanguardia*, 7 de desembre de 1915, núm. 15462, pàg. 13. També s'anuncià en els dies posteriors.

²³ *La Vanguardia*, 23 de novembre de 1915, núm. 15448, pàg. 7.

²⁴ *La Vanguardia*, 3 de març de 1915, núm. 15548, pàg. 5.

²⁵ *La Vanguardia*, 9 de maig de 1916, núm. 15614, pàg. 14; *La Vanguardia*, 20 de desembre de 1916, núm. 15839, pàg. 15.

²⁶ *La Vanguardia*, 25 d'octubre de 1915, núm. 15419, pàg. 9. En relació amb l'obra *Zizi*, es conserva la liquidació dels drets d'autor a la Sociedad de Autores Españoles, datada l'octubre de 1915 i el desembre de 1916; al Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, núm. de registre 424082.

²⁷ *La Vanguardia*, 17 de febrer de 1916, núm. 15533, pàg. 5.

²⁸ *La Vanguardia*, 24 de juliol de 1914, núm. 14963, pàg. 5.

²⁹ N'hi ha una fotografia al Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, núm. de registre 259776.

Creació artística de projecció d'interiors: el despatx Vilumara, entre d'altres

La decoració projectada en interiors per Alexandre Soler que tenim més ben documentada és el despatx de l'empresa de seda Vilumara, dissenyat el 1914, construït el 1915 i inaugurat cap a final d'aquell mateix any.³⁰ L'espai era un complex dedicat a la venda al públic, administració, magatzem, mercaderies, distribució i despatxos. Originàriament, el local estava situat als baixos de l'edifici del carrer de Casp, número 80, cantonada carrer de Bailèn, número 27, de l'Eixample de Barcelona.³¹ El despatx era el punt de contacte amb els clients al centre de Barcelona per a assumptes corresponents a la manufactura, que es feia pròpiament a la fàbrica de seda Vilumara, a l'Hospitalet de Llobregat.

Alexandre Soler rebé indicacions del propietari de l'empresa de seda, Francisco Vilumara i Bayona. L'encàrrec del projecte l'entendem a partir de la relació familiar i professional entre Francisco Vilumara i Maurici Vilomara,³² que era mestre d'Alexandre Soler.

En la realització del despatx Vilumara hi van intervenir destacats tallers d'artesans de l'època. Alexandre Soler s'encarregà de dirigir i seleccionar les peces que comprenen aquest interior. Es conserva la documentació referent als pressupostos dels diferents industrials que s'hi van presentar des del mes de juny de 1914; els pagaments es van

³⁰ Sobre el despatx Vilumara, vam presentar una comunicació al I Congreso Iberoamericano de Historia del Mueble, celebrat a la Universitat d'Oviedo entre el 20-22 d'octubre de 2016; la seva publicació es pot consultar a Fàtima LÓPEZ, «El despacho de la fábrica de seda Vilumara en Barcelona: un ejemplo excepcional del patrimonio textil de principios del siglo XX», *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 2016, vol. 5, núm. 6 (II), pàgs. 351-370.

³¹ A principis de 2008 es traslladava a un nou emplaçament, la plaça de Sant Pere, núm. 4, del barri de Sant Pere de Barcelona, on hi havia una de les antigues fàbriques de l'empresa Vilumara del segle XIX (en resta la xemeneia de vapor) i és on es conserva actualment. El procés del canvi d'ubicació va ser a càrrec d'Albert Guilleumes, ebenista i restaurador de mobles d'època.

³² Vilumara i Vilomara corresponen a la mateixa família. Al segle XIX, després de la Guerra d'Independència, amb el centralisme francès, alguns noms es van començar a escriure tal com es pronunciaven.

efectuar a partir del març de 1915.³³ L'ebenisteria va ser el que va generar més pressupostos per la seva rellevància a l'espai interior: hi ha pressupostos de diverses empreses de gran qualitat, com Casas i Bardés, Salat Germans, Salva Mañé, Gelabert i Juan Calonja. L'elaboració del conjunt d'ebenisteria es va assignar finalment a Salat Germans i s'hi van incorporar algunes cadires de Salva Mañé.

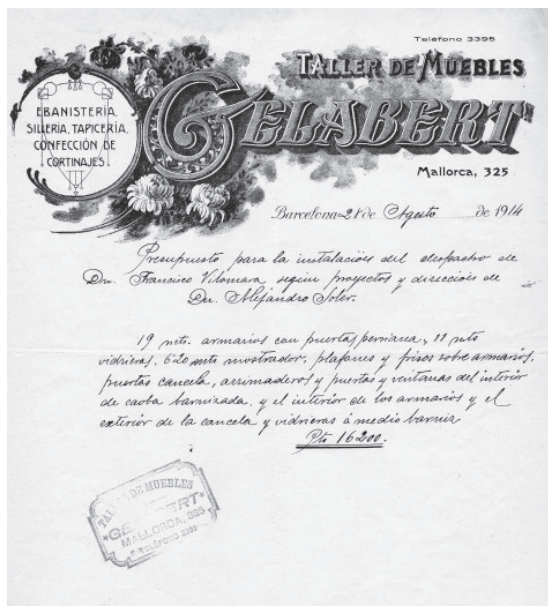
Els cels rasos van ser a càrrec de Cosme Maurell. Bertran, Torras i G. Florensa realitzarien els llums de bronze i cristall tallat a partir d'un model del catàleg de l'empresa. Rigalt, Granell i Cia van elaborar els vidres llisos i gravats a l'àcid de les taquilles de venda, i també es va demanar pressupost al vitraller J. Espinagosa. Julio Haeffner, com a casa especialitzada en rètols sobre vidre, juntament amb Vilaró i Valls, van fer els dos rètols de la façana, ambdós signats, en els quals s'anunciava el nom de l'empresa i s'especificava que era una fàbrica de teixits de seda.

L'experiència de Soler en el món de l'escenografia queda plasma da en la projecció del despatx Vilumara, on el muntatge de l'espai s'adequa com en un conjunt escenogràfic. És una obra excepcional i singular tant pel disseny com per la qualitat i la conservació íntegra, que la converteixen en un dels poquíssims exemples que resten a Barcelona dels despatxos de venda de la indústria tèxtil. La seva preservació i conservació contribueixen a exemplificar una tipologia i a valorar un patrimoni industrial que està desprotegit i que hem pogut investigar gràcies a la iniciativa de la família Vilumara.

A més del despatx de la fàbrica Vilumara, Alexandre Soler va decorar el primer Cercle de Caçadors, que s'establí a la plaça de Catalunya. També era el decorador habitual dels aparadors de la casa Camps de la plaça Reial de Barcelona, dedicada a teixits de luxe per a senyores, botiga que va ser decorada pel seu pare. Feliu Elias anota que el fill de Soler i Rovirosa fou un dels primers decoradors d'aparadors comercials.³⁴ Alexandre Soler, juntament amb Maurici Vilomara i Ole-

³³ En l'arxiu familiar de Josep Maria Vilumara i Lamarca es conserva la documentació referent a l'empresa de seda Vilumara SA. Agraïm al Sr. Vilumara la seva amable col·laboració, així com la seva preocupació per salvar un patrimoni industrial d'interès cultural.

³⁴ Feliu ELIAS, *op. cit.*, pàg. 125, nota 76.



Pressupost del taller de mobles Gelabert per al despatx Vilumara, on s'indica que el projecte i la direcció és a càrrec d'Alexandre Soler. Arxiu familiar Josep Maria Vilumara i Lamarca.

tat artística també va ser realitzada pel seu deixeble Salvador Alarma, que projectà la sala d'espectacles Diorama Animat i el cinema Poliorama, i juntament amb Miquel Moragas, decorà l'establiment Sangrà, el cafè-restaurant La Lune i el cinema Doré.³⁹

Retratat per l'escultor Josep Cardona i Furró, un altre artista recuperat

Alexandre Soler va ser retratat per l'escultor Josep Cardona i Furró, que destaca pels seus retrats de cos sencer de dimensions reduïdes.

guer Junyent, van formar el jurat de la primera edició del premi a l'aparador més ben adornat de la Rambla, organitzat per l'Associació d'Atracció de Forasters a finals de 1912.³⁵ També va ser el director artístic de la Festa de la Caritat de la primavera de 1914 celebrada al Real Polo Jockey Club³⁶ i va decorar la terrassa per a la festa hípica de la primavera de 1915 de la mateixa institució.³⁷

La figura de l'escenògraf com a decorador d'establiments i espais d'espectacles és força present a l'època. Francesc Soler i Rovirosa decorà la sabateria Sais, la peixateria Giró a la Rambla, la confiteria Pere Llibre a la rambla del Centre, el restaurant Martín, el Teatre Líric i el Teatre i cafè Novetats.³⁸ Aquesta activi-

³⁵ *La Vanguardia*, 20 de desembre de 1912, núm. 14386, pàg. 5.

³⁶ *La Vanguardia*, 8 de juny de 1914, núm. 14917, pàg. 14.

³⁷ *La Vanguardia*, 11 de maig de 1915, núm. 15252, pàg. 5.

³⁸ Feliu ELIAS, *op. cit.*, pàg. 125, nota 76.

³⁹ En relació amb els establiments dedicats al lleure, vegeu: Fàtima LÓPEZ, *Ornamentació vegetal i architectures de l'oci a la Barcelona del 1900*. Tesis doctoral dirigida per la Dra. Teresa-M. Sala, Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 2012.

Cardona va retratar personatges del món de la cultura, de l'aristocràcia i de la burgesia, aspecte que asseynala que Soler es trobava integrat en el món artístic de l'època. Possiblement tots dos artistes es van conèixer als Quatre Gats.⁴⁰ El mateix Josep Cardona ha estat un altre dels artistes que han requerit un reconeixement i al qual hem dedicat diverses recerques amb la historiadora de l'art Maria dels Àngels López.⁴¹

El retrat d'Alexandre Soler va formar part d'una exposició col·lectiva que comprenia altres obres de Josep Cardona presentada a la Sala Parés a finals de 1908. En la mostra s'inclouïen retrats fets per l'escultor de personatges de renom com Josep Puig i Cadafalch o Eusebi Güell. Segons la crítica:

Nada menos que veintinueve obritas tiene expuestas en el propio salón el escultor don José Cardona, algunas de ellas ya exhibidas en otra ocasión, y por cierto una de ellas, el retrato de don Alejandro Soler es la que sobre-



ESTATUETA DE D. ALEXANDRE SOLER

Retrat d'Alexandre Soler Marye realitzat per l'escultor Josep Cardona i Furró. Font: *Il·lustració Catalana*, núm. 314 (6 de juny de 1909), pàg. 328.

⁴⁰ Es recullen anècdotes d'Alexandre Soler a Luis CABAÑAS, *Cuarenta años de Barcelona 1890-1930. Recuerdos de la vida literaria, artística, teatral, mundana y pintoresca de la ciudad*, Barcelona, Memphis, 1944, pàgs. 24-32.

⁴¹ Sobre l'escultor Josep Cardona i Furró hem publicat diversos articles: Fàtima LÓPEZ i M. Àngels LÓPEZ, «L'escultor Josep Cardona i Furró (1878-1922): un retratista prolífic (I)», *Butlletí del Reial Cercle Artístic*, 2007, núm. 23, pàgs. 4-5; Fàtima LÓPEZ i M. Àngels LÓPEZ, «L'escultor Josep Cardona i Furró (1878-1922): un retratista prolífic (II)», *Butlletí del Reial Cercle Artístic*, 2007, núm. 24, pàgs. 4-5; Fàtima LÓPEZ i M. Àngels LÓPEZ, «La relació de Josep Cardona i Furró (1878-1922) amb el Reial Cercle Artístic», *Butlletí del Reial Cercle Artístic*, 2007, núm. 25, pàgs. 16-17; Fàtima LÓPEZ i M. Àngels LÓPEZ, «Josep Cardona i Furró», *Gran Enciclopèdia Catalana*, www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0014961.xml [consulta: 17/9/2018]; Fàtima LÓPEZ i M. Àngels LÓPEZ, «L'escultor Josep Cardona i Furró (1878-1922)», *Locus Amoenus*, 2015, núm. 13, pàgs. 197-217; Fàtima LÓPEZ i M. Àngels LÓPEZ, «Josep Cardona i Furró (1878-1922) y las influencias europeas en su obra» a Cristina RODRÍGUEZ i Irene GRAS (eds.), *Modern Sculpture and the Question of Status*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018, pàgs. 232-245.

sale de entre todas por el carácter y vida que ostenta, amén de la novedad en la actitud.⁴²

I és que Cardona es caracteritzava per plasmar a la perfecció els trets dels personatges retratats i la seva personalitat. La mateixa escultura va tornar a ser exposada mesos més tard, en aquesta ocasió en la primera exposició individual de Cardona i Furró a la Sala del Faianç Català, entre el 30 de maig i el 20 de juny de 1909.⁴³

El Jandru: la projecció social d'un personatge

Alexandre Soler i Marye era conegut en el seu cercle d'amistats com *el Jandru*. No podem dir amb tota seguretat com i quan se li dona aquest sobrenom, però l'equivalència amb Alexandre fa que sigui més que lògic pensar que té relació amb el diminutiu del seu nom.

La descripció que ens presenta Luis Cabañas (pseudònim de Rafael Moragas i Màrius Aguilar) en l'obra *Cuarenta años de Barcelona 1890-1930. Recuerdos de la vida literaria, artística, teatral, mundana y pintoresca de la ciudad* (1944) ens dona una visió prou representativa d'Alexandre Soler:

Hombre «chic», vistiendo y viviendo, lucía el único monóculo que se veía, por entonces, en Barcelona. Lo usaba para intensificar la visión del ojo derecho, por haber perdido, de niño, el izquierdo que llevaba postizo, pintándolo, a veces, de azul o de rojo, y hubo un día en que se mostró con un ¡ojo escocés! Contaba que yendo una vez con una mujer, la pobre se aterraba viendo aquel ojo siempre abierto toda la noche.⁴⁴

Bé es podria ajustar aquesta descripció a la mateixa actitud en què apareix representat en l'escultura de Josep Cardona i Furró que comentàvem anteriorment. Ens trobaríem davant de la figura d'un dan-

⁴² M. RODRÍGUEZ, «Notas de arte. Salón Parés», *La Vanguardia*, 1908, núm. 12929, 11-12, pàg. 4.

⁴³ «Les escultures d'en Cardona», *Il·lustració Catalana*, 1909, núm. 314, 6-6, pàg. 328.

⁴⁴ Luis CABAÑAS, *op. cit.*, pàg. 210.

di per la vestimenta elegant i l'actitud davant dels altres, la confecció d'una projecció social. En definitiva, una imatge moderna que podia ser estigmatitzada per la societat més conservadora.

Alexandre Soler fou un assidu del Paral·lel, zona ociosa vinculada a la classe popular. Precisament en aquest context és esmentat a l'exposició i el catàleg corresponent «El Paral·lel 1894-1939: Barcelona i l'espectacle de la modernitat», que se celebrà al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona del 26 d'octubre de 2012 al 24 de febrer de 2013. El definien amb aquestes paraules:

El Jandru, fill de l'escenògraf Francesc Soler i Rovirosa, era tot un personatge de la vida de carrer al Paral·lel, un dandi sempre envoltat de dones formoses, que va introduir novetats importants a la revista que es representava en aquesta avinguda.⁴⁵

La relació sentimental amb Elena Jordi

Luis Cabañas, al llibre *Cuarenta años de Barcelona 1890-1930. Recuerdos de la vida literaria, artística, teatral, mundana y pintoresca de la ciudad* (1944), ens ofereix una visió de la manera de relacionar-se d'Alexandre Soler amb les dones:

Después serán los consejos de Vives Pastor a Alejandro Soler:

— Créeme «Jandru», entre modelo y modelo, conviene un poco de filosofía. Piensa en Casajemma y en aquel pobre Joaquín Carbó, que hubiera sido un gran decorador. Entregándose a ellas, como te entregas...

— Como nos entregamos, Ramón.

Los dos pertenecían a esa raza de hombres a un tiempo sensuales y sentimentales que, pareciendo donjuanes, las mujeres los atenazan o por la carne o por el sentimiento.⁴⁶

⁴⁵ Xavier ALBERTÍ i Eduard MOLNER, *El Paral·lel 1894-1939: Barcelona i l'espectacle de la modernitat*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Diputació de Barcelona, 2012, pàg. 20.

⁴⁶ Luis CABAÑAS, *op. cit.*, pàg. 26.

El mateix autor ens explica les relacions sentimentals del *Jandru*:

Siendo joven, se fugó con Gaby, la chanteuse del Edén, yéndose con ella a correr mundo, actuando de partenaire, como transformista. Cansado, regresó a Barcelona [...]. Tuvo amores, muchos amores: los más sonados y extenuantes con una actriz de bellos *deshabillés* que declamaba ante la cabeza del Bautista, en «Salomé»; y los más tristes con Mercedes G.⁴⁷

Alexandre Soler va estar relacionat sentimentalment amb Elena Jordi, que correspon al nom artístic de Montserrat Casals, actriu dels teatres del Paral·lel barceloní i considerada la primera directora de cinema de la Ciutat Comtal. La relació transcendia més enllà del terreny personal i passava al professional, ja que en la majoria dels vodevils d'ella, Soler va fer de traductor, escenògraf, figurinista, director artístic i conseller econòmic.⁴⁸ És del tot significatiu que s'hagi recuperat abans la figura d'Elena Jordi que la d'Alexandre Soler. Es tracta d'un exemple d'estudi de gènere, un àmbit en el qual hi ha molta feina per fer i moltes dones creadores per recuperar de l'oblit.

Com a epíleg, malgrat que la trajectòria artística d'Alexandre Soler requereix un estudi molt més aprofundit que continuem elaborant, esperem haver contribuït a omplir el forat de l'oblit d'aquest artista. Més enllà de la trajectòria professional, hem volgut prestar atenció a la part més personal de l'individu, com ara la manera de relacionar-se amb els altres, mitjançant una sèrie d'emocions recollides de la història que ajuden a recrear el personatge. Les fonts documentals tenen diversitat de procedències, des d'aquelles que donen dades biogràfiques fins a les relacionades amb el món del teatre, tot passant per hermeroteca o arxius particulars o institucionals, que van perfilant la re-

⁴⁷ Luis CABAÑAS, *op. cit.*, pàg. 209.

⁴⁸ Francesca BARTRINA i Eva ESPASA, «Dones de teatre catalanes del XX: desafiaments de gènere als escenaris de la primera meitat de segle» a Jordi LLADÓ i Jordi VILARÓ (eds.), *Dona i teatre al segle XXI. IV Jornades de debat sobre el repertori teatral català*, Lleida / Barcelona, Punctum / Grup de Recerca en Arts Escèniques (UAB), 2013, pàgs. 52-53; Miquel BADENAS, *El Paral·lel. Nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida barcelonesa*, Barcelona, Amarantos, 1993, pàgs. 253-257; Miquel BADENAS, *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i d'espectacles a Barcelona*, Lleida, Pagès, 1998, pàgs. 275-282.

cuperació fiable de l'artista. La seva mort prematura ens deixa amb la incògnita de què hauria passat si la seva trajectòria professional s'hagués consagrat, ja que potser no parlariem de la recuperació d'un artista, ni d'un de tants que resten a la cua de tornar a tenir llum pròpia.

AGUSTÍ ANTIGA I MONNER: PINTOR, ACTOR I JOGUINAIRE

Pere Capellà Simó

Universitat de les Illes Balears

L'Exposició Internacional de Barcelona de 1929 va disposar d'una concorreguda secció de jocs i joguines, a la qual va acudir la plana major de les firmes alemanyes i italianes del ram. Els fabricants catalans, associats en bon nombre a l'Asociación Nacional de Fabricantes de Juguetes y Artículos de Bazar, hi van participar massivament.¹ Tanmateix, un dels aspectes a destacar de la mostra fou la medalla d'or que, en lloc de recaure en una gran indústria, fou concedida a un artesà que fabricava titelles i nines de drap al seu domicili. Aquest joguinaire premiat, Agustí Antiga, fou un personatge polièdric. No endebades, fou també pintor i actor, dos camps en els quals va maldar per excel·lir abans de trobar en la joguina un mitjà que entreteixia les seves dèries i aptituds.

Malgrat la curiositat que desperta el personatge, la bibliografia dedicada a Agustí Antiga es redueix a poc més de tres títols. Si més no, les referències esparses que en podem trobar² remetent a tres textos

¹ *Exposición Internacional de Barcelona 1929. Catálogo oficial*, Barcelona, Joaquín Horta, pàgs. 176-186.

² Agustí Antiga disposa d'una veu en els treballs de Santiago Albertí i Josep Maria Garrut: vegeu Santiago ALBERTÍ, *Diccionari biogràfic*, vol. 1, Barcelona, Albertí Editor, 1966, pàg. 132 i Josep Maria GARRUT ROMÀ, *Dos siglos de pintura catalana, XIX y XX*, Ibérico Europea de Ediciones, 1974, pàg. 144. Igualment, apareix referenciat en dues tesis doctorals: vegeu Pere CAPELLÀ SIMÓ, *Les joguines i les seves imatges en temps del modernisme. Barcelona-Palma i el model de París*. Tesi doctoral dirigida per Teresa-M. Sala i Jaume de Córdoba, 2012, pàgs. 780-781, i Anna Maria VILA FERNÁNDEZ, *El teatre català a Tarragona en la segona meitat*

bàsics, que són el Diccionari Ràfols,³ *Història del teatre català* de Francesc Curet⁴ i *La joguina a Catalunya* de Josep Corredor-Matheos.⁵ Val a dir que el Diccionari Ràfols, a la veu que li dedica, és l'únic treball que esbossa el perfil biogràfic de l'artista; els altres dos es limiten tot just a esmentar-lo. Amb tot, l'aspecte més particular d'aquesta bibliografia tan exigua és que Ràfols presenta Agustí Antiga únicament com a pintor; Curet, com a actor, i Corredor, com a fabricant de joguines. De resultes d'això, encetem aquest estudi amb l'exigència de restituir a l'artista una identitat esquarterada. Altrament, l'objectiu d'aquestes línies no és tant exposar la trajectòria d'Antiga com explorar les condicions que van confinar-lo a l'oblit i, de retruc, relatar l'experiència del seu reconeixement.

Entrant en la informació biogràfica, el Diccionari Ràfols presenta Antiga com un «pintor barcelonés de la primera mitad del siglo xx, nacido en 1874 y fallecido en 1942. Hijo de la celebrada actriz del teatro catalán Ana Moner».⁶ Curet, per la seva banda, completa que l'any 1870 l'actriu Anna Monner «va contraure matrimoni amb un actor, Enric Antiga, que moria el 1880». I afegeix que l'actriu va passar els últims anys de vida «en companyia del seu fill, l'actor Agustí Antiga, i la seva nora, l'actriu Pilar Forest».⁷ Més recentment, Anna Maria Vila, en documentar les dades biogràfiques existents sobre Anna Monner, ha assenyalat que l'actriu hauria tingut també una filla, Enriqueta, nascuda a Palamós.⁸ Vam verificar la pràctica totalitat d'aquestes informacions a través de la consulta dels llibres de registre civil de l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona i dels de baptismes de l'Arxiu Diocesà de Girona. L'única dada inexacta afectava el lloc de naixement d'Agustí Antiga. En lloc d'ésser originari de Barcelona, com indi-

del segle XIX (1864-1880). Tesi doctoral dirigida per Francesc Massip, Universitat Rovira i Virgili, 2015, pàg. 219.

³ Josep Francesc RÀFOLS, *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días*, Barcelona, Millá, 1951, vol. 1, pàg. 43.

⁴ Francesc CURET, *Història del teatre català*, Barcelona, Aedos, 1967, pàg. 392.

⁵ Josep CORREDOR-MATHEOS, *La joguina a Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 1981, pàg. 113.

⁶ Josep Francesc RÀFOLS, *op. cit.*, pàg. 43.

⁷ Francesc CURET, *op. cit.*, pàg. 392.

⁸ Anna Maria VILA FERNÁNDEZ, *op. cit.*, pàg. 219.

caven les fonts esmentades, va néixer a Tarragona, tal com es fa constar, entre altres testimonis, en el registre del matrimoni amb Pilar Forest.⁹

Pel que fa a la formació, el Diccionari Ràfols recull que Antiga «cursó en la Escuela de Bellas Artes, donde fué premiado con varios diplomas y medallas».¹⁰ I, efectivament, la consulta dels fons de l'arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi ens permet constatar que Antiga es va matricular a Llotja almenys durant dos cursos no consecutius: el de l'any acadèmic 1890/1891 i el de 1884/1895.¹¹

Tocant a les exposicions, el Diccionari Ràfols recull que «en 1926 expuso unos interesantes aspectos urbanos barceloneses en las Galerías Dalmau. Participó en 1933, 1935 1936 y 1938 en las Exposiciones de Primavera».¹² Actualment, l'activitat expositiva anterior a 1939 de qualsevol artista a Catalunya pot ser fàcilment documentada gràcies als dos repertoris d'exposicions d'art publicats per l'Institut d'Estudis Catalans.¹³ A partir d'aquesta font, verifiquem que Antiga va exposar únicament al llarg d'un període molt concret, comprès entre el 1926

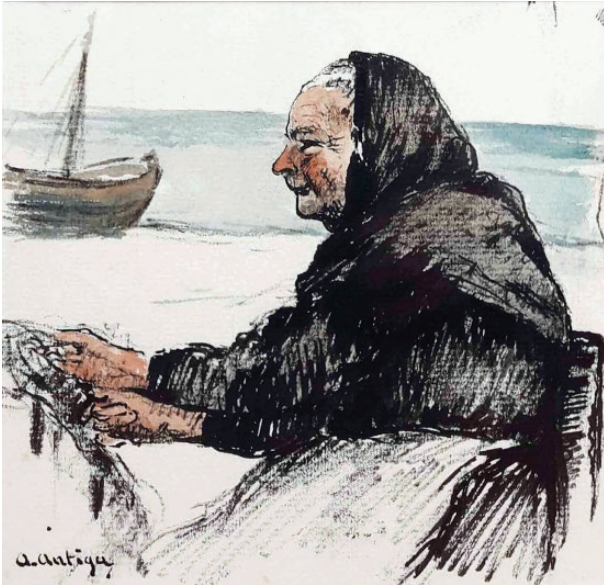
⁹ Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. Índex de matrimonis. 1897, f.: s. n.. A més d'aquest llibre, vegeu la referència de la totalitat de fonts consultades a un i altre arxiu: a l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, Naixements. 1845. Registres. Llibre 3, fol. 453; Matrimonis. 1870. Registres, fol. 830; Naixements. 1873. Registres. Llibre 4, fol. 4924; Defuncions. 1880. Registres. Llibre 3, fol. 5083; Índex de defuncions homes A-CH (I) 1941-1942, s. n., Índex de defuncions. 1954, fol. 3. A l'Arxiu Diocesà de Girona, Santa Maria de Palamós B 12 (1866-1879). Agraïm a l'investigador Pere Trijueque la còpia d'aquest últim document.

¹⁰ Josep Francesc RÀFOLS, *op. cit.*, pàg. 43.

¹¹ Hem consultat els llibres corresponents als cursos 1889/1890, 1890/1891, 1891/1892, 1892/1893 i 1894/1895; Antiga tot just apareix al Llibre de matrícula núm. 97 (1890-1891), fol. 3. D'altra banda, el trobem en una llista d'alumnes del curs 1894/1895: Arxiu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (326.1). *Relacion nominal de los alumnos matriculados en las Escuelas Superiores de Pintura, Escultura y Grabado de la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona en el año académico de 1894 á 1895.*

¹² Josep Francesc RÀFOLS, *op. cit.*, pàg. 43.

¹³ Vegeu Francesc FONTBONA (dir.), *Repertori d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1999, pàgs. 25-26 i Francesc FONTBONA (dir.), *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2002, pàgs. 583, 587, 637, 645, 663, 691, 695, 760, 830, 894, 926, 960, 972, 981, 984, 985.



Agustí Antiga, *Vella pescadora*. c. 1926. Tinta i aquarel·la sobre paper, 13,5 × 14 cm. Fons Batet.

i el 1938. D'altra banda, es comptabilitzen, durant aquest lapse, un total de cinc exposicions individuals i vint de collectives —i no únicament sis i quatre, tal com indicava el Diccionari Ràfols— que relacionem al final de l'article. Cal afegir a aquesta llista una única exposició pòstuma, celebrada a les Galeries Costa el 1942 i que també referenciem al final.

Així mateix, hem pogut constatar que la primera exposició individual d'Agustí Antiga va tenir lloc, efectivament, el 1926, tot i que no es va celebrar a les Galeries Dalmau, tal com indicava el Diccionari Ràfols, sinó a les Galeries Laietanes.

Ens inclinem a situar l'origen d'aquesta confusió en una crònica apareguda a la *Gasetta de les Arts*, que afirma que l'exposició d'Antiga s'hauria celebrat a les Dalmau al mateix temps que dues altres mostres dedicades a Pere Torné Esquiús i Josep Palau Oller.¹⁴ Tanmateix, la crònica esmentada elogia la pintura d'Antiga *El nen adormit*, la qual, gràcies al catàleg, sabem que durant les mateixes dates era exposada a les Galeries Laietanes.¹⁵ Respecte a les exposicions collectives, el Diccionari Ràfols apunta la participació de l'artista en quatre edicions de les Exposicions de Primavera. Ara bé, hem comprovat que no apareix en els catàlegs de 1933 i 1935;¹⁶ en canvi, el trobem en els

¹⁴ Vegeu «Les exposicions», *Gasetta de les Arts*, 15 de febrer de 1926, núm. 43, pàg. 43.

¹⁵ Amb el títol *Lo nen adormit*, apareix referenciada al catàleg *Exposició Agustí Antiga Monner: del 30 gener al 12 febrer*, Barcelona, Galeries Laietanes, Lluís Garcia, 1926, s. n.

¹⁶ Vegeu la referència d'aquests catàlegs a Francesc FONTBONA, *Repertori de catàlegs d'exposicions collectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, pàgs. 230-231, 256-257.

de les edicions de 1936¹⁷ i 1937¹⁸, i en el de l'Exposició de Tardor de 1938.¹⁹

En conseqüència, la consulta exhaustiva dels catàlegs de les exposicions en què Antiga va participar ens ha permès d'afinar la recerca hemerogràfica, amb la localització consegüent d'un repertori succint de crítiques. Així mateix, hem pogut realitzar una llista de 198 títols d'obres entre el 1926 i el 1942, que constitueix el punt de partença per a un primer inventari de l'obra d'Agustí Antiga. Quant a les peces localitzades, el Diccionari Ràfols recull que «obras suyas figuran en el Museo de Arte Moderno de Barcelona».²⁰ Emperò, el nom d'Antiga no apareix en el primer catàleg de pintura de l'entitat²¹ ni tampoc no se'n conserva cap obra en els fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya.²² Cal no descartar que el Diccionari Ràfols es referís a obres en dipòsit. Sigui com sigui, a dia d'avui, hem pogut localitzar un total de nou obres catalogades i conservades en fons públics: a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, al Museu de Caldes de Montbui, al Museu de Terrassa i al Museu de les Arts Escèniques.²³

¹⁷ *Exposició de Primavera 1936. Saló d'Art Modern. Avinguda Pi i Margall. Parc de Montjuïc del 31 de maig al 12 de juliol. Saló de Barcelona*, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions d'Art, 1936, pàg. 30.

¹⁸ *Exposició de Primavera 1937. Del 15 al 31 de juliol*, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions d'Art, 1937, pàg. 9.

¹⁹ *Saló de Tardor 1938: del 1r al 15 d'octubre*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Barcelona, Junta d'Exposicions d'Art, 1938, s. n.

²⁰ Josep Francesc RÀFOLS, *op. cit.*, pàg. 43.

²¹ Cristina MENDOZA (dir.), *Catàleg de pintura segles XIX-XX. Fons del Museu d'Art Modern de Barcelona*, 2 vol., Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987.

²² Agraïm aquesta informació a Elena Llorens Pujol, del Departament d'Art Modern i Contemporani del Museu Nacional d'Art Modern de Catalunya.

²³ Vegeu-ne les referències: *Enderroc de la porta del convent de Santa Clara, a la Plaça del Rei*, 1939, aiguada sèpia sobre paper, 33,7 × 26 cm, Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (19264); *Pla de Palau*, s. d., aquarel·la sobre paper, 43,5 × 44,5 cm, Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (27562); *Retrat d'Anna Monner*, 1921, oli sobre tela, 41 × 30 cm, Barcelona, MAE Institut del Teatre (362099); *Retrat d'Anna Monner*, s. d., oli sobre cartró, 35 × 28 cm, Barcelona, MAE Institut del Teatre (362100); *Retrat d'Enric Antiga*, s. d., oli sobre cartró, 35 × 28 cm, Barcelona, MAE Institut del Teatre (362101); *Plaça del Rei, escales d'accés al convent de Santa Clara*, 1939, aiguatinta, sèpia sobre paper, 33,7 × 26 cm, Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona (MHCB 481); *Carrer de Ber-*

Aquesta última institució conserva un fons documental dedicat a Anna Monner que inclou un àlbum de retalls de premsa dedicat a l'actriu, acompanyat d'un recordatori de defunció, cinc fotografies i tres retrats a l'oli realitzats pel fill. El fons va ingressar en el Museu el 2010, fruit de la donació de Teresa i Montserrat Batet, filles d'una cosina de l'artista, Matilde Torrent Antiga, que també en fou l'hereva. Els materials relatius a Anna Monner que van donar les germanes Batet feien part d'un fons familiar de més abast que resta en poder seu i que hem tingut l'oportunitat de consultar.²⁴ El fons, un cop inventariat, conté 152 peces: 8 pintures, 3 quaderns d'esbossos, 17 fulls amb dissenys de joguines, 2 cartells i 122 dibuixos. A més a més, es completa amb una petita mostra de material documental i 20 fotografies. L'anàlisi de les obres del Fons Batet ens permet de subratllar les observacions del Diccionari Ràfols: de quina manera «pintó en sus principios con arreglo a la vieja escuela», malgrat que més endavant «su paleta se fué aclarando y adquiriendo más vivas tonalidades y mayor expresión colorística, dejando de ser terrosa y sombría».²⁵ També constatem que «sobresalió en el dibujo, para el que tuvo gran facilidad y una visión certera y justa» i que «pintó gran número de paisajes, marinas y bodegones, pues era muy laborioso, a pesar del mal estado de su salud, que siempre fué precaria»,²⁶ per bé que, d'aquest últim tret biogràfic, no en resten indicis en la memòria familiar.

A tot això cal afegir que Agustí Antiga fou també actor. A l'hora de documentar-ne la trajectòria teatral, ha estat determinant la consulta del Fons Josep Artís i Balaguer, conservat a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Entre altra documentació, el fons aplega les

ga, s. d., tinta sobre paper, 49 × 56 cm, Caldes de Montbui, Thermalia. Museu de Caldes de Montbui (inv. 8490); *Carrer de Berga*, s. d., tinta sobre paper, 56 × 49 cm. Caldes de Montbui, Thermalia, Museu de Caldes de Montbui (inv. 8521), *Dibuix, dibuix sobre paper*, s. d., ploma i tinta sobre paper, 32,5 × 24 cm, Terrassa, Museu de Terrassa (inv. 12194).

²⁴ Agraïm a Teresa i Montserrat Batet, així com al marit d'aquesta última, Jaume Castanyer, tant l'hospitalitat com l'ajuda prestada. Així mateix, volem donar les gràcies a Ana Triviño i Carme Carreño, del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, per haver-nos-hi volgut posar en contacte.

²⁵ Josep Francesc RÀFOLS, *op. cit.*, pàg. 43.

²⁶ Josep Francesc RÀFOLS, *op. cit.*

fitxes d'aquest historiador del teatre per al projecte inconclús d'un diccionari biobibliogràfic. La fitxa dedicada a Agustí Antiga indica que, en morir, el 1942, feia molts anys que s'havia retirat del teatre, atès que tot just hi treballà entre el 1900 i el 1910. Feu, segons Artís Artís, vuit temporades al Teatre Romea i dues al Novetats. Així mateix, li atribueix la participació en vint-i-dues estrenes. A través de la recerca hemerogràfica,²⁷ hem pogut precisar que la trajectòria teatral d'Antiga va iniciar-se, efectivament, el 1900; en canvi, culminà el 1909: un any abans de la data indicada per Artís. A més a més, hem pogut ampliar fins a cinquanta-vuit el nombre d'estrenes, la relació de les quals incloem al final del text.²⁸ Per a l'elaboració d'aquesta llista, hem partit de la relació d'obres estrenades als teatres Romea i Novetats —durant les temporades en què Antiga va treballar-hi— reproduïda en les diverses edicions de l'*Almanaque del Diario de Barcelona*.²⁹ A partir d'aquesta font,³⁰ hem recorregut, sempre que ha estat possible, a les primeres edicions de les obres referenciades, en les quals sol constar, al principi, el repartiment d'actors. Finalment, l'estudi dels rostres d'Agustí Antiga i Pilar Forest a través de les fotografies del Fons Batet ens ha permès d'identificar-los en sis negatius del Fons Nova Empresa de Teatre Català que es conserva a l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona.³¹

Entrant en la fabricació de joguines, Corredor-Matheos, en referir-se a les noves tendències aparegudes després de la Primera Guer-

²⁷ Les revistes teatrals consultades han estat *Lo Teatro Regional*, *L'Atlàntida*, *De tots els colors*, *La Escena catalana*, *Teatràlia* i *Teatre Català*.

²⁸ Val a dir que la relació efectuada d'estrenes teatrals no presenta un caràcter exhaustiu. Per raons d'espai, ens hem circumscrit a les que van tenir lloc a Barcelona als dos teatres esmentats, tot ometent les que van succeir-se, sobretot durant les temporades d'estiu, en altres municipis.

²⁹ N'hem consultat les edicions següents: *Almanaque del Diario de Barcelona para el año 1902*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1901, pàg. 98; *Almanaque... 1903*, pàgs. 102-105; *Almanaque... 1904*, pàgs. 98-100; *Almanaque... 1905*, pàgs. 119-122; *Almanaque... 1906*, pàgs. 102-107; *Almanaque... 1907*, pàgs. 103-105; *Almanaque... 1908*, pàgs. 97-98; *Almanaque... 1909*, pàgs. 94-98; *Almanaque... 1910*, pàgs. 190.

³⁰ Així mateix, hem pogut ampliar la relació inclosa en aquesta font gràcies a la consulta de la pàgina web de La Propietat del Teatre Romea: www.teatrero.meapropietat.cat/ca/.

³¹ Els corresponen els números d'inventari següents: Arxiu Fotogràfic de Barcelona, núms. 5187, 5252, 5298, 5363, 5379, 5495.



Fotografia d'Agustí Antiga, c. 1909. Fons Batet.

ra Mundial, comenta que «una bona realització i el bon gust podien, tanmateix, mantenir vigents les nines tradicionals, sobretot amb les “Nines d’Art” d’Agustí Antiga —farcides d’encenalls de suro— el qual les pintava a mà, com feia amb els seus titelles».³² Ara com ara, hem localitzat una única nina etiquetada. Es tracta d’una figura de roba, articulada, farcida d’encenalls, que mesura 41 cm i que vesteix i calça robes de feltre vermell. Li emmarquen el rostre dues trenes rosses, cargolades, i una boina del mateix color que el vestit. Amb l’esguard de reüll, té tot l’aire de les nines Lenci, que van incidir tant en la moda infantil i fins i tot femenina dels anys vint i trenta del segle passat. Tanmateix, la nina que ens ocupa no és una còpia servil —com tantes altres se’n van fer— dels dissenys de l’emblemàtica firma de Torí. Presenta un rostre exclusiu, així com unes costures i acabats pictòrics que mereixen d’ésser pres-

sos en consideració. Així mateix, caldria valorar un altre exemplar que, tot i no conservar l’etiqueta, presenta uns trets morfològics força afins a la nina anterior. En aquest cas, la nina vesteix de groc, amb robes de feltre i organdí, i es conserva al Museu del Joguet de Catalunya.³³

Tanmateix, la història de la joguina no s’escriu —si més no únicament— amb les peces conservades a les colleccions privades o públiques.³⁴ A l’actualitat, la història de la joguina és un camp interdisciplinari que es basteix d’un ventall ampli de fonts històriques que, durant el període que ens ocupa, es poden relacionar d’acord amb el sistema següent: els anuaris comercials, la publicitat, les patents i les marques, la documentació fabril (inventaris, llibres d’obriers i de comp-

³² Josep CORREDOR-MATHEOS, *op. cit.*, pàg. 113.

³³ Li correspon el número d’inventari següent: Museu del Joguet de Catalunya, núm. 101897.

³⁴ Michel MANSON, «Écrire l’histoire du jouet: un défi scientifique» a Marie-Pierre DEGUILLAUME i Pascale GORGUET-BALLESTEROS (eds.), *Jeux et Jouets: dans les musées d’Île-de-France*, París, Paris Musées, 2004, pàg. 72.

tabilitat), els catàlegs comercials i de fàbrica, els catàlegs d'exposició i, en última instància, les imatges.

Agustí Antiga s'anuncia ininterrompudament a l'Anuari Riera durant el període comprès entre el 1908 i el 1940. Apareix sempre a la mateixa adreça, al carrer de Ferran, número 53. D'altra banda, no és fins al 1927 quan comença a donar-se a conèixer com a fabricant de joguines: fins aquell moment, figura tot just com a pintor.³⁵ Amb tot, Antiga va començar a anunciar aquesta activitat assíduament a la premsa a partir de 1924;³⁶ encara més, la recerca hemerogràfica ens ha permès de localitzar un avís relatiu a la fabricació de joguines que data de l'any 1909.³⁷ Els avisos dels anys vint confirmen l'especialitat del taller —advertida per Corredor-Matheos— en nines i titelles. Aquest últim producte fou objecte de dos cartells pintats a mà i signats pel mateix Antiga que es conserven al Fons Batet.

Tocant a la informació relativa a la propietat industrial, n'hem seguit el rastre a la revista *Industria e Invenciones* i a l'arxiu històric de l'Oficina Española de Patentes y Marcas. En aquest camp, podem concloure que el 1909 va registrar un model d'utilitat relatiu a un gat de cartró;³⁸ el 1928, una patent d'introducció per a la fabricació de marionetes.³⁹ La documentació fabril és pràcticament inexistent, cosa que podem atribuir, entre altres raons, al fet que estem davant d'una fabricació artesanal efectuada en un pis que, a més d'ésser un taller de pintor, feia les funcions d'habitatge. Així i tot, un



Nina de drap fabricada per Agustí Antiga als volts de 1929. Col·lecció particular.

³⁵ *Anuario general de España (Bailly-Baillièrre-Riera): comercio, industria, agricultura, ganadería...*, Barcelona, Sociedad Anónima Anuarios Bailly-Baillièrre-Riera, 1927, vol. 1, pàg. 2023. Per raons d'espai, ometem la referència a les altres edicions. Hem consultat la totalitat de l'anuari Riera des de la seva aparició el 1896 fins al 1940, passant per la fusió amb Bailly-Baillièrre el 1912.

³⁶ *Mundo Gráfico*, 5 de novembre de 1924, núm. 679, pàg. 29. Entre el 1924 i el 1929, aquest mitjà va publicar un total de tretze avisos del taller d'Agustí Antiga.

³⁷ *Nuevo Mundo*, 10 de juny de 1909, núm. 805, s. n.

³⁸ *Industria e Invenciones*, 24 d'abril de 1909, núm. 4, pàg. 9.

³⁹ Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas. Agustí ANTIGA MONNER, «Una figurita para teatro-juguete», 1928, expediente núm. 109416.



Reproducció fotogràfica d'una pintura d'Agustí Antiga que representa el taller de joguines. c. 1926. Fons Batet.

dels quaderns d'esbossos del Fons Batet conté anotacions relatives als processos de fabricació i comerç de les nines, així com alguns dibuixos. A propòsit d'això, la publicitat apareguda a la premsa indica l'existència d'un catàleg de fàbrica,⁴⁰ il·lustrat amb fotografies, del qual no hem aconseguit de localitzar cap exemplar. En aquest sentit, els disset fulls amb dissenys de joguines del Fons Batet, abans ressenyats, esdevenen una font de valor inestimable per a la reconstrucció d'aquest catàleg.

Pel que fa a les exposicions, hem consultat la totalitat dels catàlegs de les mostres de joguines celebrades a Barcelona entre el 1914 i el 1924 —integrades a la Fira de mostres a partir de 1920— sense trobar-hi indicis de la participació d'Agustí Antiga.⁴¹

Tot sembla indicar que la primera mostra en què va prendre part com a joguinaire fou la Internacional de 1929, i hi fou guardonat. El trobem, també, a la XV Exposició de Joguines i Articles de Basar de 1932,⁴² de la qual fou autor del cartell.⁴³ Finalment, la ma-

⁴⁰ La publicitat de la firma fou publicada durant el període indicat a la revista *Mundo Gráfico*. Quant al catàleg esmentat, llegim en un dels avisos: «Fábrica de juguetes Confitería. La Casa más importante. Siempre novedades. A. Antiga, Fernando, 53, 2.º, Barcelona. Enviando 3 pesetas sellos mandaré catálogo certificado, conteniendo 150 modelos en hermosas fotografías, cuyo importe será devuelto al primer pedido», *Mundo Gráfico*, 29 de setembre 1926, núm. 778, pàg. 28.

⁴¹ Per a més informació sobre els participants a les mostres de 1914, 1915, 1916, 1917, 1918 i 1919, vegeu Pere CAPELLÀ SIMÓ, *La ciutat de les joguines. Barcelona, 1840-1918*, Maçanet de la Selva, Gregal, 2013, pàg. 321-354. Quant a les exposicions posteriors, vegeu els catàlegs següents: *1.ª Feria de Muestras de Barcelona: catalogo*, Barcelona, 1920, s. n.; *II Feria Oficial de Muestras de Barcelona: catalogo*, Barcelona, 1921, s. n.; *Catálogo de la tercera Feria Oficial de Muestras, 1a Internacional: Barcelona, 15-25 marzo 1922*, Barcelona, Mariano Galve, 1922.

⁴² Vegeu-ne la relació dels participants reproduïda a Josep CORREDOR-MATHEOS, *op. cit.*, pàg. 136.

⁴³ Biblioteca de Catalunya. Agustí ANTIGA, *[Joguines] Articles de basar: XV Exposició Barcelona 5 juny 1932: Palau de la Metalurgia Parc de Montjuïc*, litografia, 31 × 49 cm. Barcelona, Seix Barral, 1932.

teixa pintura d'Agustí Antiga permet, sovint, d'ésser interpretada com una font iconogràfica d'alt interès per a la història del taller. Si més no, en algunes ocasions, va retratar les treballadores que tenia contractades mentre confeccionaven les joguines.

La suma de vestigis fins aquí ressenyada se'ns mostra com una gran *vanitas*, que testimonia l'existència d'un sol home. Tanmateix, la interpretació d'aquest corpus —i, alhora, de les llacunes documentals inevitables— ens exigeix d'eixamplar al màxim les dades relatives a les persones amb les quals Agustí Antiga va establir contacte. Com era de preveure, el nombre de personalitats aparegudes en el decurs de la recerca ha estat significatiu. No endebades, Antiga va treballar com a actor durant un període que Francesc Curet definí com «una de les èpoques més brillants de la nostra escena moderna»,⁴⁴ o, quan es bolcà en la pintura, va exposar regularment a les Galeries Laietanes, «l'establiment de dimensions més grans de la Barcelona de l'època».⁴⁵

En interrogar-nos sobre les causes de l'escassa atenció que ha presat la historiografia a Agustí Antiga, les fonts trasllueixen tot un seguit de respostes implacables. Com a actor, mai no va transcendir la interpretació de papers secundaris i, com a pintor, no va participar en cap mostra fins després d'haver complert els cinquanta anys. Encara més, en les pintures —més que no tant en els dibuixos— s'insinuen alguns problemes tècnics que Antiga no sempre fou capaç de resoldre. Dels tres vessants artístics ressenyats, Antiga tot just va sobresortir en la fabricació de joguines. Altrament, tractant-se d'una fabricació artesanal i exclusiva, l'abast de la seva producció fou molt reduït: d'aquí l'escassetat d'exemplars conservats. Cal afegir, endemés, que la història de la joguina és un camp que roman encara a les beceroles, malgrat la revaloració creixent que ha experimentat els últims anys.

Dit això, insistim que la intenció d'aquest treball no és tant la recuperació d'una figura confinada en els marges com el fet d'apuntar aquests mateixos marges com un indret des del qual també es pot es-

⁴⁴ Francesc CURET, *op. cit.*, pàg. 526.

⁴⁵ Mariàngels FONDEVILA, «Les Galeries Laietanes (1915-1958). Fragments per una trajectòria», *Emblecat. Estudis de la imatge, art i societat*, 2018, núm. 7, pàg. 72.

criure la història de les arts. A partir d'aquí, Agustí Antiga se'ns presenta com un guia singular que, tal vegada, podria forçar-nos a observar, des d'un angle inexplorat, alguns dels focus culturals de primer ordre en la Barcelona del primer terç del segle xx.

Val a dir que la revaloració de la biografia històrica, iniciada durant la dècada de 1980,⁴⁶ ha posat de manifest la pràctica impossibilitat d'adoptar una estructura cronològica lineal per narrar i interpretar la vida d'un individu. D'altra banda, la temptativa d'estructurar un relat en funció dels vessants artístics d'Agustí Antiga —el teatre, la pintura i la fabricació de joguines— no sols anuncia el risc d'ometre'n la interrelació, sinó també de presentar cada context com un decorat immòbil, definit prèviament i aliè a qualsevol incidència per part del subjecte.

Per tot plegat, essent conscients que la recuperació de l'individu en la Història porta implícita la visibilitat del mateix historiador, hauríem d'insistir en l'aspecte emocional de les fonts compilades. Les emocions, al cap i a la fi, són avui quelcom historiable.⁴⁷ I, en la biografia d'Agustí Antiga, advertim tres marques inesborrables com foren un vincle profund amb la mare, la voluntat de pintar i el cúmul de circumstàncies que van empènyer un matrimoni sense fills a reconvertir el propi domicili en una fàbrica de joguines. Tots tres eixos expliquen els apartats d'un treball, encara inèdit, que ressegueix els passos del personatge: Agustí Antiga i Monner, pintor, actor i joguinaire.

Exposicions d'art

Exposicions individuals

1926 Barcelona, Galeries Laietanes.

1930 Barcelona, Galeries Laietanes.

1934 Barcelona, Galeries Laietanes.

1935 Barcelona, Galeries Laietanes.

1936 Barcelona, Galeries Laietanes.

⁴⁶ Giovanni LEVI, «Les usages de la biographie». *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 1989, núm. 6, pàg. 1325-1336.

⁴⁷ Alain CORBIN, Jean-Jacques COURTINE i Georges VIGARELLO (dir.), *Histoire des émotions*, 3 vol. París, Seuil, 2016.

Exposicions col·lectives

- 1930** Barcelona, Galeries Laietanes, II Exposició de l'agrupació Art Vivent.
Barcelona, Galeries Laietanes, III Exposició de l'agrupació Art Vivent.
- 1931** Barcelona, Galeries Laietanes, IV Exposició de l'agrupació Art Vivent.
Barcelona, Palau de les Arts Decoratives / Círcol de Sant Lluc, «Montserrat vist pels pintors catalans».
Barcelona, Sala Parés / Círcol de Sant Lluc, Fira d'art.
- 1932** Barcelona, Galeries Laietanes, V Exposició de l'agrupació Art Vivent.
Barcelona, Galeries Laietanes, VI Exposició de l'agrupació Art Vivent.
- 1933** Barcelona, Círcol Artístic, Exposició de 50 dibuixos inèdits. Barcelona, Sala Busquets, VII Exposició de l'agrupació Art Vivent.
- 1934** Reus, Centre de Lectura, Secció d'Art. L'Associació "Art Vivent" exposa pintures i escultures. Barcelona, Sala Busquets, VIII Exposició de l'agrupació Art Vivent.
- 1935** Barcelona, Galeries Laietanes, Agrupació d'Aquarellistes de Catalunya, XXV Exposició.
- 1936** Barcelona, Galeries Laietanes, Agrupació d'Aquarellistes de Catalunya, XXVI Exposició.
Barcelona, Palau de la Metallúrgia, Exposició de Primavera, 1936.
- 1937** Barcelona, Ateneu Socialista de Catalunya, Exposició d'Art pro-Ajut Permanent a Madrid.
Barcelona, Estació dels Ferrocarrils de Catalunya, Exposició de Primavera, 1937.
- 1938** Barcelona, Casal de la Cultura, Saló de Tardor 1938.
Barcelona, Casal de la Cultura, Exposició del dibuix i del gravat.

Homenatges pòstums

- 1942** Barcelona, Galeries Costa.

Trajectòria teatral

- 1900** 22 de setembre. A *Lo Comte l'Arnau*, de Frederic Soler; en el paper de *Capità tercer*. Barcelona, Teatre Romea.
9 d'octubre. A *Carme!*, de Jaume Capdevila; en el paper d'*Agustí*. Barcelona, Teatre Romea.
- 1901** 25 de gener. A *Gent de vidre*, de Manuel Rovira i Serra; en el paper de *Met*. Barcelona, Teatre Romea.

21 de setembre. A *La tornada d'en Baldiri*, de Pau Parellada; en el paper de *Chin*. Barcelona, Teatre Romea.

23 de setembre. A *L'enredayre*, de Ramon Bordas Estragués; en el paper de *Cosme*. Barcelona, Teatre Romea.

11 d'octubre. A *Llibertat!*, de Santiago Rusiñol; en els papers de *Primer obrer* i *Primer menestral*. Barcelona, Teatre Romea.

15 de novembre. A *Un marit modelo ó el pá de casa*, de Josep Nogué; en el paper de *Criat*. Barcelona, Teatre Romea.

25 de novembre. A *La cotorra del convent*, d'Emili Boix; en el paper d'*Elector 2n*. Barcelona, Teatre Romea.

14 de desembre. A *Senyors de paper!*, de Pompeu Gener; en el paper d'*Un lacai*. Barcelona, Teatre Romea.

28 de desembre. A *La nit dels Ignocents ó Los municipals burlats*, de Ramon Ramon i Vidales; en el paper d'*Emilio, estudiant*. Barcelona, Teatre Romea.

1902 11 de març. A *La pecadora*, d'Àngel Guimerà; en el paper de *Valeri*. Barcelona, Teatre Romea.

29 d'abril. A *Els Jocs Florals de Can Prosa*, de Santiago Rusiñol; en el paper de *Riutort*. Barcelona, Teatre Romea.

20 de setembre. A *Lo Comte Arnau*, de Frederic Soler; en el paper de *Capità 3r*. Barcelona, Teatre Romea.

20 de setembre. A *La gallarda del roser*, d'Antoni Bori i Fontestà; en el paper de *Mosso de l'esquadra*. Barcelona, Teatre Romea.

24 d'octubre. A *El malalt crònic*, de Santiago Rusiñol; en el paper de *Cuiner*. Barcelona, Teatre Romea.

1903 16 de gener. A *El mestre nou*, de Josep Pous i Pagès; en el paper de *Martí*. Barcelona, Teatre Romea.

6 de febrer. A *Els vells*, d'Ignasi Iglésias; en el paper de *Calderí*. Barcelona, Teatre Romea.

6 d'abril. A *Flor tardana*, d'Ignasi Iglésias, amb música d'Enric Morera; en el paper de *En Xandri*. Barcelona, Teatre Romea.

22 de setembre. A *L'aniversari*, de Salvador Vilaregut; en el paper de *Anton*. Barcelona, Teatre Romea.

5 de desembre. A *El místic*, de Santiago Rusiñol; en el paper de *Pobre primer*. Barcelona, Teatre Romea.

1904 5 de febrer. A *El dinar de bodas*, de Jacint Capella i Santiago Boy; en el paper de *Mosso II*. Barcelona, Teatre Romea.

9 de febrer. A *Lo camí del sol*, d'Àngel Guimerà; en el paper de *Bacahít*. Barcelona, Teatre Romea.

- 28 d'octubre. A *Lo coro dels benplantats ó Aquí ha caigut la grossa*, de Ramon Ramon i Vidales; en el paper de *Met*. Barcelona, Teatre Romea.
- 1905** 20 de gener. A *La nit de l'amor*, de Santiago Rusiñol i Enric Morera; en el paper de *Corista 2n*. Barcelona, Teatre Romea.
- 24 de març. A *Pluja de fills*, de Josep M. Pous i Pagès; en el paper de *Lleó*. Barcelona, Teatre Romea.
- 17 d'abril. A *Sol solet*, d'Àngel Guimerà; en el paper de *Gran*. Barcelona, Teatre Romea.
- 3 de maig. A *Els dos crepuscles*, de Francesc Xavier Godó; en el paper de *Lluís*. Barcelona, Teatre Romea.
- 19 de maig. A *El pop de la platja*, d'August Barbosa; en el paper de *Treballador 2n*. Barcelona, Teatre Romea.
- 10 de novembre. A *El bon policia*, de Santiago Rusiñol. Barcelona, Teatre Romea.
- 25 de novembre. A *Les garses*, d'Ignasi Iglésias; en el paper de *Felip*. Barcelona, Teatre Romea.
- 27 de novembre. A *Esclat de vida*, de P. Colomer i Fors; en el paper de *Sisó*. Barcelona, Teatre Romea.
- 1906** 14 de febrer. A *La bona gent*, de Santiago Rusiñol; en el paper d'*Home 2n*. Barcelona, Teatre Romea.
- 26 de febrer. A *La taca de cafè*, de Ramon Franqueza; en el paper d'*Un criat*. Barcelona, Teatre Romea.
- 6 d'abril. A *Sirena*, d'Apelles Mestres; en el paper de *Remitger 1r*. Barcelona, Teatre Romea.
- 27 d'abril. A *La reina*, d'August Barbosa; en el paper de *El Sargantana*. Barcelona, Teatre Romea.
- 13 de novembre. A *Fugint del niu*, de Francesc Xavier Godó; en el paper de *Pierre*. Barcelona, Teatre Romea.
- 27 de novembre. A *Les angúnies del repòs*, de Josep Morató; en el paper de *Criat*. Barcelona, Teatre Romea.
- 28 de desembre. A *El ciutadà Cigala*, de Teodor Baró i Sureda. Barcelona, Teatre Romea.
- 1907** 1 de maig. A *La barca nova*, d'Ignasi Iglésias; en el paper de *Tet*. Barcelona, Teatre Romea.
- 18 d'octubre. A *Els savis de Vilatrista*, de Santiago Rusiñol; en el paper de *Jove 2n*. Barcelona, Teatre Romea.
- 3 de desembre. A *La colla d'en Pep Mata o Els màrtirs de la Inquisició*, d'Ignasi Iglésias; en el paper d'*Oriol*. Barcelona, Teatre Romea.
- 28 de desembre. A *Il tenore Francesco*, de Pau Parellada. Barcelona, Teatre Romea.

28 de desembre. A *Home casat, burro espatllat*, de Salvador Bonavia. Barcelona, Teatre Romea.

1908 13 de gener. A *Un toca campanes*, de Frederic Fuentes Agulló; en el paper de *Jaumet*. Barcelona, Teatre Romea.

15 de gener. A *La presentalla*, d'Apelles Mestres; en el paper de *Pescador 3r*. Barcelona, Teatre Romea.

28 de gener. A *L'hereu escampa*, de Santiago Rusiñol; en el paper de *Jornaler 2n*. Barcelona, Teatre Romea.

31 de gener. A *La victòria dels filisteus*, de Henry Arthur Jones; en el paper de *Corby*. Barcelona, Teatre Romea.

28 de febrer. A *La campana submergida*, de Gerhart Hauptmann, amb música de Jaume Pahissa; en el paper d'*El barber*. Barcelona, Teatre Romea.

22 de març. A *Aigües encantades*, de Joan Puig i Ferrer. Barcelona, Teatre Romea.

18 d'abril. A *En Joan dels miracles*, d'Ignasi Iglésias; en el paper d'*Isclé*. Barcelona, Teatre Romea.

23 de maig. A *Un raig de sol*, de Carme Karr. Barcelona, Teatre Romea.

maig. A *Un comissari bon home*, de F. Froment. Barcelona, Teatre Romea.

15 d'octubre. A *La vida pública*, d'Émile Fabre. Barcelona, Teatre Novetats.

25 de novembre. A *La dama enamorada*, de Joan Puig i Ferrer; en el paper d'*Home*. Barcelona, Teatre Novetats.

18 de desembre. A *La pobra Berta*, d'Adrià Gual; en el paper d'*Erasmus*. Barcelona, Teatre Novetats.

1909 16 de gener. A *La família Grill*, de Lambert Escaler; en el paper de *Domingo*. Barcelona, Teatre Novetats.

22 de gener. A *Les dides*, d'Eugène Brieux; en el paper de *Chapois*. Barcelona, Teatre Novetats.

6 de febrer. A *Foc Nou*, d'Ignasi Iglésias; en el paper de *Vicents*. Barcelona, Teatre Novetats.

ARTISTA DE FAMA, ARTISTES OBLIDATS. EL CERCLE ÍNTIM D'AMICS ARTISTES DE SANTIAGO RUSIÑOL

Juan Carlos Bejarano

Universitat de Barcelona

Sense cap mena de dubte, el nom de Santiago Rusiñol és un dels més populars vinculats amb el moviment modernista. Juntament amb Ramon Casas, són considerats els renovadors de la pintura catalana del tombant del segle XIX. Però al seu costat, evidentment, hi hagué altres artistes, més o menys coneguts, molts d'ells amics seus; diferents generacions de creadors que es van sentir atrets per la seva personalitat i el seu carisma.

Tot i que a través dels seus escrits Rusiñol intentà potenciar una imatge de solitud i d'artista malenconiós sota la influència del simbolisme i del *mal du siècle*, el cert és que des de ben jove el trobem sempre acompanyat d'amics, la majoria artistes. És així que el factor humà resulta inseparable de l'art, en moltes ocasions esdevingut com a acte que es confon amb l'amistat. Podríem fer esment, per exemple, dels seus dies d'estudi i formació, dels tallers que va compartir o els viatges que va realitzar, però també de les exposicions que anà fent a la Sala Parés en companyia de Ramon Casas o Enric Clarasó, o quan escrivia articles o llibres i demanava la col·laboració dels seus amics per fer-ne les il·lustracions corresponents, etc. En aquest sentit, són especialment importants les amistats creades durant els seus primers anys de joventut, a Barcelona i a París, ja que corresponen a l'època de la seva formació com a artista. És aleshores quan es forgen les bases del seu tarannà i de l'estètica, però també els llaços i vincles que permetran establir tota una xarxa d'afinitats, d'admiració i reconeixement cap al seu nom i obra i, per tant, consolidar-lo en la gran figu-

ra en què es convertí. D'aquesta manera, erigit en referent, es va poder desenvolupar tot un joc de miralls i reflexos entre Rusiñol i el seu cercle, entre el sol i els seus satèl·lits, fins al punt que el seu fulgor ha eclipsat la brillantor d'alguns d'ells.

La llista d'artistes que van coincidir amb Rusiñol en algun moment de la seva vida és realment impressionant: Ramon Casas, Enric Clarasó, Miquel Utrillo, Lluís Quer, Ramon Canudas, Carles Mani, Pere Ferran, Andreu Solà, Ramon Pichot, Joaquim Mir, Gaspar Terrassa, Antoni Gelabert, Antoni Miró, Ignacio Zuloaga, Arcadi Mas i Fonddevila, Darío de Regoyos, Pablo de Uranga, Pablo Picasso, Macari Oller, Ricard Planells..., però també estrangers com ara Maurice Lobre, Marc-Térence Müller, William Degouve de Nuncques o Richard Richon-Brunet, i fins i tot podríem incloure-hi la seva dona, Lluïsa Denís, i la seva filla, Maria Rusiñol. Tal com podem veure, ens trobem davant de diferents nivells de reconeixement, si bé la majoria ens són desconeguts avui dia, o potser no gaudeixen de la popularitat de Rusiñol. Igualment, entre tots aquests noms es donen diferents graus de complicitat: hi ha amics que va mantenir gairebé al llarg de tota la vida, d'altres van ser puntuals, alguns més intensos que d'altres. A vegades, la durabilitat venia condicionada per la mort, per un moment vital o per la distància i els factors geogràfics.

En el cas de Rusiñol, el retrat es converteix en un bon baròmetre per valorar aquest grau de complicitat generat. Un exemple extrem és el retrat a quatre mans executat entre ell i el seu amic Casas. A diferència d'aquest darrer, Rusiñol no va pintar-ne gaires, tot i que va ser força habitual pels volts del 1900, just abans de dedicar-se quasi en exclusiva a la temàtica paisatgística dels jardins; precisament durant els anys en què es forjaren aquestes amistats seves. De fet, i a diferència un altre cop de Casas, rares vegades ens trobarem amb retrats executats sota comanda, ja que l'ús que en va fer va ser justament com a confirmació o demostració d'un vincle íntim o pròxim amb el model. Això és el que podem observar en el retrat que va pintar de Ricard Planells, un d'aquests amics oblidats i que ens servirà d'excusa perfecta per indagar en els mecanismes que el conduïren a l'oblit (en contraposició a la fama de Rusiñol), tant en el seu moment com en l'actualitat, en què el pas del temps i el (no) reconeixement constitueixen peces clau en aquesta anàlisi.

Introduint Ricard Planells...

Qui va ser Ricard Planells? Malgrat que ho sembli, no és una pregunta retòrica, si tenim en compte que l'obra més coneguda relacionada amb ell no va sorgir de les seves mans, sinó que es tracta d'un retrat que li va fer el seu amic Santiago Rusiñol, avui conservat al Cau Ferrat de Sitges. Durant anys i anys, la seva figura ha quedat reduïda, doncs, a simple retratat sense identitat, a obra d'art momificada, a objecte; una cosificació que li ha negat la seva pròpia veu en favor de la del seu creador.

Des de fa uns quants anys, si fa o no fa des del 2015, a iniciativa de Javier Narbón, descendent de Macari Oller —amic de Rusiñol, però també de Planells—, i juntament amb la Dra. Teresa-M. Sala, el nostre objectiu ha estat recuperar i redimensionar la seva figura dins del context del modernisme, tot anant més enllà de la seva relació amb Santiago Rusiñol —però sense deixar-la de banda, ja que és la relació per la qual avui dia se'l recorda i un innegable punt de partida—, per situar-lo en l'òrbita de la pintura de la primera generació modernista, juntament amb els seus companys Casas i Rusiñol.

D'entrada, oferirem un primer perfil biogràfic d'aquest personatge (tot i que es tracta d'una reconstitució molt breu, pendent encara de trobar més dades),¹ i a continuació insistirem especialment en aquells elements que justifiquin la persistència de la seva figura entre les ombres del modernisme, i esmentarem el seu nom amb el d'altres artistes (mig) oblidats, sobretot pintors, escultors i gravadors, tot comparant i buscant uns mateixos nexes que ens permetin d'entendre la seva posició dins de la història de l'art.



Anònim. *Ricard Planells*, c. dècada del 1890, fotografia. Col·lecció particular.

¹ Posteriorment a la Jornada de Recerca organitzada pel GRACMON, vam poder presentar també el personatge a Sitges, justament al lloc on es conserva el retrat que li va fer Santiago Rusiñol, al Cau Ferrat. Vegeu Juan C. BEJARANO, «La Peça del Mes (febrer 2019): *Retrat de Ricard Planells*, per Santiago Rusiñol», Sitges, *Col·lecció La Peça del Mes*, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2019, s. p.

Algunes notes biogràfiques sobre Ricard Planells²

Ricard Planells i Duran va néixer el 26 d'abril de 1867 a Barcelona, fill d'un paleta.³ Aquesta vinculació amb el món de la construcció venia de tradició familiar, i la continuarien dos dels tres germans de Ricard. Patia des de ben petit d'una malaltia a les cames, de manera que caminava sempre amb l'ajuda d'unes croses, motiu pel qual va visitar alguns balnearis a França i Catalunya. Va entrar a l'Escola de Belles Arts de Barcelona, la Llotja, per formar-se com a pintor (el tenim documentat entre el 1879 i el 1881);⁴ probablement el quadre de *L'educació de la Verge* és d'aquells dies, concebut com a exercici acadèmic, mentre que la pintura més antiga datada de la qual tenim constància a dia d'avui és una *Natura morta amb llagosta*, del 1883.

Durant aquests primers anys, Planells va intentar fer-se un lloc en el panorama artístic català, tractant els temes que eren del gust del públic i la crítica més conservadors, com ho demostra el gran quadre d'història *Joan Fiveller exigeix a Ferran d'Antequera que pagui el vec-tigal de la carn*, executat el 1889. Aquell mateix any retratà igualment els seus pares, senyal de l'estima que els tenia, però també una excusa perfecta per exercitar-se en els secrets de la figura humana. Durant la dècada del 1890, participà en diverses mostres a la seva ciutat natal, les més destacades de les quals van ser les Exposicions Generals de Belles Arts del 1894 i el 1896.⁵

Tot i aquest vincle amb Barcelona, com la majoria d'artistes del moment, el jove Planells valorà la possibilitat de completar els estudis a la gran capital de l'art de l'època, París. El fet d'escollir aquesta ciutat i no Roma ja indicava l'afany de renovació i d'integrar-se en els

² Aquelles dades biogràfiques de les quals no s'esmenta la procedència ens han estat comunicades pels descendents familiars de Planells, una informació que s'ha anat transmetent oralment a través de diverses generacions.

³ *Registro civil de Barcelona 1867. Nacidos*. Núm. 2170 (folio 145). Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona.

⁴ Agraïm la col·laboració de Begoña Forteza, de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona, a l'hora de poder documentar aquesta formació.

⁵ Francesc FONTBONA (dir.), *Repertori de catàlegs d'exposicions collectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2002, pàgs. 64-71.



Ricard Planells. *Joan Fiveller exigeix a Ferran d'Antequera que pagui el vectigal de la carn*, 1889, oli sobre tela. Col·lecció particular. Fotografia: © Balclis.

corrents artístics més trencadors. No se sap exactament ni quan ni amb quins mitjans es desplaçà a París, però constitueix un fet transcendent dins de la seva biografia: sembla que hi va viure més de quaranta anys, dels més reeixits i fructífers de la seva trajectòria professional però també de la seva vida personal, ja que el 1908 va contraure matrimoni a París amb una noia francesa, Victorine Martin,⁶ la «Coloma» —tal com li deia la família de Ricard—, amb la qual tanmateix no tindria descendència.

Si bé els últims quadres esmentats són del 1889 i encara van ser executats a Barcelona, el primer testimoni que el vincula a París són uns apunts sobre paper localitzats i datats el 1892, autèntiques impressions de la vida moderna a la capital francesa. En tot cas, no és fins al maig del 1893 que trobem una referència escrita i que ja el vincula amb la figura de Rusiñol: aquest acabava d'arribar de Barcelona, juntament amb Casas i Raimon Casellas, i tots quatre van sopar ple-

⁶ Agraïm la col·laboració d'Evelyn Castillo, dels Archives/Documentation de la Ville de Soisy-sous-Montmorency, que ens ha proporcionat les dades relatives a Planells i la seva dona.

gats a l'antic taller del pintor Eugène Fromentin.⁷ Deduïm, però, que ja es coneixien d'abans, tot i que no sabem exactament si de Barcelona o de París. És cap a aquesta època que caldria datar el retrat del Cau Ferrat que li va fer Rusiñol.⁸ Així doncs, aquesta és la primera de les referències que vinculen Planells amb el gran pintor del modernisme, i a partir d'aquest moment es convertiria en el seu company i fins i tot secretari personal;⁹ la relació esdevindria especialment estreta entre el 1894 i el 1895, els anys dels quals es coneixen més dades i anècdotes.

Com molts altres artistes que venien de fora, Planells començà a exposar per terres franceses les seves noves creacions, en el seu cas quadres d'una modernitat similar a la de Casas o Rusiñol. Alhora que compareixia en els certàmens barcelonins, la seva primera participació a París fou el 1893 al Salon du Champ-de-Mars (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts), on concorregué en sis ocasions més fins al 1906 (1894, 1895, 1896, 1901, 1902); aquest últim any, 1906, també es presentà al més innovador Salon d'Automne.¹⁰ Aquesta insistència donà fruits, perquè l'any 1901 fou nomenat *associé* (associat) al Saló de Mart.¹¹

Cada cop més allunyat de l'escena artística catalana i amb l'objectiu de diversificar i incrementar la seva presència per l'àrea francòfona, també exposà a salons de província francesos, com ara Rouen (1893

⁷ Vinyet PANYELLA, *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*, Barcelona, Edicions 62, 2003, pàg. 162.

⁸ Arran de la presentació d'aquest retrat amb motiu de «La Peça del Mes» (Cau Ferrat, Sitges, febrer del 2019), tot parlant amb Vinyet Panyella, antiga directora del Consorci del Patrimoni de Sitges i màxima autoritat en la figura de Santiago Rusiñol, vam fixar la data d'execució del quadre cap al 1893, atès el segell que figura al darrere de la tela, de la casa Pignel Dupont, principal subministradora de material pictòric per a la colla de Rusiñol a París... fins que aquest va trencar la relació amb la seva amant, Clotilde Pignel.

⁹ Jordi CASTELLANOS, «Correspondència Rusiñol-Casellas», *Els Marges*, 1981, núm. 21, pàg. 104.

¹⁰ Sílvia FLAQUER I REVAUD i M. Teresa PAGÈS I GILIBETS, *Inventari d'artistes catalans que participaren als salons de París fins l'any 1914*, Barcelona, La Diputació-Biblioteca de Catalunya, 1986, pàgs. 310-312.

¹¹ «Noves i Novel·les. Distincions qu'avergonyeixen», *Pèl & Ploma*, juny 1901, núm. 77, pàg. 32.

i 1903),¹² Dijon (1894)¹³ i Brest (1901),¹⁴ si bé destaca sobretot la seva participació en la novena mostra de l'avantguardista grup belga de La Libre Esthétique, el 1902 a Brussel·les, al costat d'altres artistes catalans com ara Ramon Pichot o Anglada-Camarasa.¹⁵

No obstant això, després de les seves últimes participacions l'any 1906, el nom de Planells sembla desaparèixer per sempre del món públic de l'art (a Catalunya, però també a França), tot coincidint amb el seu casament i el desig de viure amb la seva dona en un poblet als afores de París, Soisy-sous-Montmorency.¹⁶ Desconeixem encara de què vivien i quina era la seva dedicació principal. Arran de la mort de la seva esposa el 1933, Ricard Planells torna a la seva ciutat natal i ingressa el març del 1936 i per voluntat pròpia a la Casa de Caritat de Barcelona, a la secció de distingits o de pensionistes.¹⁷ Els seus últims anys, per tant, els visqué en aquesta institució, on sembla que continuà pintant i era molt estimat per les monges. Així doncs, els anys de la Guerra Civil els passà allà, fins que el 10 de gener de 1943 trobà la mort.¹⁸

Mecanismes per recordar l'oblit

Fins a dia d'avui, desconeixíem dades tan bàsiques de Ricard Planells com el seu segon cognom, la data de naixement o la data i el lloc de

¹² Gérard BONNIN, François LESPINASSE i Pierre SANCHEZ, *Salons et Expositions. Rouen (1833-1947)*, vol. v, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2014.

¹³ Pierre SANCHEZ, *Les Salons de Dijon 1771-1950. Catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2002, pàg. 416.

¹⁴ *Catalogue de l'Exposition Internationale de Brest. Commerce, industrie, sciences, Beaux Arts*, Brest, Impr. de Gadreau, 1901. Agraïm aquesta informació a la Dra. Isabel Fabregat.

¹⁵ *La Libre Esthétique. Catalogue de la neuvième Exposition à Bruxelles. 27 février – 31 mars 1902*, Brussel·les, Impr. V^e Monnom, 1902, pàg. 32.

¹⁶ Vegeu la nota núm. 6.

¹⁷ *Casa de Caritat. Filiació. Entrades i Sortides. Homes. Volumen 59. Filiaciones y movimientos. Hombres. De la matrícula 40145 a 40644, matrícula 40586: entre la documentació conservada, figurava també el «Bulletin de Décès» (Commune de Soisy-sous-Montmorency), on s'informava de la mort de la seva dona. Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona.*

¹⁸ *Ibidem*.

defunció, qüestions que hem volgut esmenar en les línies anteriors. Reompondre'l mínimament ha estat possible gràcies a una recerca d'aquests últims anys, en la qual els obstacles que hem trobat per poder dur-la a terme són els mateixos que el conduïren a l'oblit. En conseqüència, ara procedirem a analitzar-los i ens centrarem en alguns punts fonamentals.

- 1) Factors geogràfics/nacionals. Potser una de les problemàtiques principals entorn de la figura de Planells és la deslocalització, ja que condiciona altres factors que explicarem més endavant. Artista nascut a Barcelona, va desenvolupar la major part de la seva vida al país veí —de setanta-cinc anys que va viure, més de quaranta els va passar a França—, de manera que la seva carrera caldria estudiar-la abans dins dels corrents de l'art francès que dels artístics catalans. De fet, amb el pas del temps es despreocupà de mantenir contacte amb l'escena artística de la seva terra natal, cosa que comportà que a Catalunya se l'oblidés progressivament. En canvi, potencià la seva participació en exposicions franceses. Això, però, no implicà més reconeixement en terra gal·la.

Malauradament, tot i pintar quadres de certa modernitat, no destacà excepcionalment, de manera que el seu nom s'afegia a la munió d'artistes forans que residien a París amb el somni de triomfar. De fet, sembla que el 1891 —més o menys quan Planells es devia instal·lar a París—, a la capital francesa hi havia entre 4.000 i 5.000 artistes en actiu; d'aquests, la comunitat d'artistes espanyols era una de les més importants en nombre, una percepció compartida també per altres residents de la ciutat, com la marxant d'art Berthe Weill o el poeta Félicien Fagus, que des de les pàgines de la *Revue Blanche* ho qualificava d'«invasion espagnole».¹⁹ Entre els artistes espanyols els catalans eren els més nombrosos: així, per exemple, l'escultor i pintor Antoni Coll i Pi escrivia a Andreu Solà el 1889 que «és emprenyadora la plaga de catalans que corre per

¹⁹ Citat a Isabel FABREGAT MARÍN, *Ramon Pichot Gironès (Barcelona 1871-París 1925)*, Barcelona, Universitat de Barcelona (tesi doctoral inèdita), 2011, pàg. 135.

París, aquest vespre he anat a un café qu'eren 21».²⁰ Per tant, això provocà que el seu nom es confongués amb la marea d'artistes que envaïen aquella terra. D'aquesta manera, passava a ser una mena d'apàtrida, d'artista en terra de ningú. I vet aquí perquè al final ningú no s'ha interessat mai gaire per ell. En la mateixa situació trobem altres exemples, com Manuel Feliu de Lemus o, ja del cercle de Rusiñol, Ramon Pichot (no recuperat fins fa pocs anys per la Dra. Isabel Fabregat).²¹ De fet, fins i tot en algunes fonts es diu erròniament que Planells era d'origen italià, dada que s'ha repetit en alguna ocasió més.²²

Això també pot desencadenar conseqüències a l'hora d'estudiar-lo: ¿es podria considerar l'obra de Planells, un pintor català però gairebé francès d'adopció, com a «modernista», entès aquest moviment com a essencialment català? O caldria ubicar-lo dins dels paràmetres de la pintura gal·la? Cal plantejar, doncs, un element crític sobre el modernisme fet i concebut des de l'estranger: quins serien els seus límits?

Un altre aspecte diferent però complementari, també lligat amb la qüestió de l'origen del pintor, és el lloc de naixement i el seu impacte local. En el cas de Planells, en haver nascut a Barcelona, el seu nom tampoc no ha estat necessàriament reivindicat des de la memòria posterior dels fills nadius de la ciutat: com que hi ha a bastament altres noms rellevants, la seva figura ha romàs a les fosques. No passa el mateix amb artistes nascuts en altres in-

²⁰ Josep TERUEL, «Andreu Solà Vidal. Assaig de biografia» a *Andreu Solà Vidal 1863-1902. Després de l'oblit*, Ripollet, Comissió Promotora de l'Any Solà, 2003, pàg. 61.

²¹ Vegeu la nota núm. 19.

²² Així passa a Emmanuel BÉNÉZIT i Jacques BUSSE, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, París, Gründ, 1999, vol. 11, pàg. 48, segurament perquè a l'hora de redactar la fitxa biogràfica es va consultar el catàleg del Musée de Mulhouse (SOCIÉTÉ INDUSTRIELLE DE MULHOUSE [1922]. *Catalogue des œuvres exposées au Musée des Beaux-Arts de Mulhouse*, Mulhouse, Musées des Beaux-Arts, pàg. 47), on es diu erròniament que Planells va néixer a Itàlia. Agraïm la col·laboració d'Isabelle Dubois-Brinkman, cap de conservació de patrimoni del Musée des Beaux-Arts de Mulhouse, per proporcionar-nos una còpia d'aquesta publicació.

drets amb menys glòries locals, com ara Andreu Solà, considerat el gran artista de Ripollet, d'on era ell, i que provocà fins i tot la creació d'un Any Solà amb motiu del centenari de la seva mort, el 2002, per recuperar-lo. Això motivà l'organització d'una exposició i d'un catàleg que, tot i ser un primer pas, encara avui dia resulta insuficient.²³ De tota manera, en el cas de Solà aquest ha estat un factor clau per a la seva recuperació: la revalorització general del modernisme i la necessitat posterior de glòries locals, mirall de les de la capital catalana (concepte de centre-perifèria).

- 2) Visibilitat. A l'hora de recuperar un artista és fonamental conèixer la seva producció per poder establir-ne uns trets, ja que un artista sense obra coneguda manca precisament d'allò que li dona l'essència com a artista, és a dir, les seves creacions. Per tant, automàticament deixa de ser un creador i se situa fora dels estudis de la història de l'art. Si bé en el cas de Planells en coneixem actualment alguna peça, en el cercle de Rusiñol en trobem d'altres dels quals avui dia gairebé no en coneixem cap, com el gravador Ramon Canudas (només conegut pels escrits i retrats de Rusiñol, com Planells)²⁴ o el pintor Pere Ferran (en el decurs d'aquesta recerca només n'hem pogut veure un parell de còpies de Velázquez, al Cau Ferrat de Sitges, i la informació existent sobre ell és minsa).²⁵

Un altre aspecte important és el que afecta el catàleg d'obra coneguda i/o conservada de Planells. Tal com acostuma a passar en molts d'aquests casos, es tracta d'un nombre reduït de creacions, probablement més per desconeixement del seu volum real

²³ Vegeu la nota núm. 20. Posteriorment, el 29 d'agost de 2016 es va inaugurar al Centre d'Interpretació del Patrimoni Molí d'en Rata de Ripollet l'exposició «Andreu Solà. La mirada d'un ripolletenc a la Catalunya modernista», comissariada pel Dr. Ricard Bru, i que reprenia la línia encetada uns quants anys abans.

²⁴ En podem trobar alguna informació addicional a Roland SIERRA, «La Peça del Mes (febrer 2007): *Ramon Canudas, malalt*, de Santiago Rusiñol», Sitges, *Col·lecció La Peça del Mes*, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2007, s. p.

²⁵ En aquest sentit, destaca l'entrada biogràfica redactada per Antonio SALCEDO MILIANI, «Ferran Icart, Pere» a *Diccionario biográfico español*, vol. XIX, Madrid, Real Academia de la Historia, 2009, pàg. 707.

que d'un corpus escàs de peces. En aquest sentit, hem topat amb les dificultats següents:

- a) Gairebé cap obra seva no es conserva en museus: de fet, només en coneixíem un quadre en una institució pública, el Musée des Beaux-Arts de Mulhouse, a França, però desafortunadament avui dia ja no es conserva, ja que sembla que fou destruït o venut durant el decurs de les dues guerres mundials; tampoc no en tenim cap testimoni visual, com podria ser una fotografia en un catàleg d'època.²⁶
- b) Si consultem bases de dades sobre el mercat de l'art o naveguem per internet, en els últims anys només n'han sortit dues peces a subhasta: el quadre d'història abans esmentat sobre Joan Fiveller²⁷ i una *Venedora de taronges*.²⁸ Ens hem trobat fins i tot que peces signades han estat ofertes per a la venda com a anònimes.²⁹ Com en una cadena de fets, tot facilita el desconeixement, i encara més que es prefereixi fer una fitxa indicant abans «anònim» que «Planells», atesa l'escassa cotització que té pel fet de ser un desconegut i que, en conseqüència, el resultat econòmic seria el mateix. Per tant, inferim en detalls com aquests l'escàs interès per preservar la seva memòria, potenciat igualment per l'escassa mobilitat en el mercat de l'art, fet que afavoreix la seva invisibilitat.
- c) Pràcticament tot el gruix d'obra es troba en mans dels seus descendents, que malauradament durant molts anys no van

²⁶ Vegeu la nota núm. 22.

²⁷ Va sortir dos cops a subhasta a la sala barcelonesa Balclis (19 d'octubre de 2011, lot núm. 1175, i 29 de febrer de 2012, lot núm. 1348), sense adjudicar-se finalment.

²⁸ Va sortir a subhasta al portal *online* Setdart el dia 21 de febrer de 2019 i com a lot núm. 35145237.

²⁹ Parlem del quadre *Jeunes femmes sur la terrasse*, que la casa de subhastes francesa Aguttes va posar a la venda com a quadre de l'École du XIX^e el dia 25 de novembre de 2013, tot i aparèixer signada per Planells. Vegeu (2013). *Aguttes. Tableaux XIX^eme et modernes. Écoles étrangères et russe. Peinture XX^eme et art contemporain. Litographies et gravures*, París, Drouot-Richelieu, pàg. 12, lot núm. 73. Agraïm a Pablo Monserrat la recuperació d'aquesta peça de l'oblit, al qual semblava condemnada.



Ricard Planells.
Venedora de taronges,
 c. 1905-1906, oli sobre
 tela. Col·lecció
 particular. Fotografia:
 © Setdart.

donar la importància o el valor que es mereixia aquest patrimoni i, per tant, no van pretendre abans un procés de recuperació, potenciació i difusió. A més a més, sembla que cap d'aquestes peces no ha estat venuda, cosa que si, d'una banda, ha permès mantenir la cohesió de la col·lecció original familiar, de l'altra, no li ha donat ales per guanyar visibilitat pública sortint al mercat. Un detall rellevant, a falta d'estudiar-ho amb més profunditat, és que les peces pertanyen en general a la primera època de formació i retrats familiars, la qual cosa ens proporciona una imatge fragmentada i parcial de la seva evolució com a artista.

A més del conegut retrat que li va fer Rusiñol i d'un altre d'escultòric de Clarasó (aquest desconegut i no localitzat),³⁰

de moment tenim un catàleg visual de gairebé una cinquantena de peces, dels quals a l'entorn de trenta són olis i vint són dibuixos i pastels. A aquest nombre, cal afegir-hi altres imatges pendents d'atribució, així com les designades (però sense imatge) a la premsa o als catàlegs de l'època.

Aquesta última és una dada rellevant, perquè la poca tendència a reproduir obra seva, ni a la seva època (tret d'algunes il·lustracions en diaris i poc més) ni tampoc *a posteriori*, no ha permès una familiarització ni amb el seu nom ni amb el que pintava. Aquesta manca de visibilitat ha motivat que el desinterès envers el seu nom s'hagi mantingut durant anys i anys, sense cap tipus de referent ni atractiu per a historiadors de l'art a iniciar un procés de recuperació; s'ha donat una falta d'incentius per despertar la curiositat, per saber si valia la pena o no emprendre tota una tasca de recuperació.

³⁰ José Manuel INFUESTA (dir.), *Un siglo de escultura catalana*, Barcelona, Aura, 1975, pàg. 62.

En aquest sentit, la seva última etapa, marcada pels paisatges i les vistes de Versalles, encara ens és gairebé del tot desconeguda, en haver-ne trobat només una reproducció (i d'escassa qualitat) amb aquesta temàtica,³¹ a part d'uns possibles esbossos, molt discrets. Probablement, l'existència de noms més populars vinculats amb aquesta moda de l'època a copsar els jardins i el palau de Versalles —com el seu amic Maurice Lobre, Walter Gay o Paul-César Helleu— pot haver donat peu a falsificacions. Recordem, per exemple, un pati que va pintar el seu col·lega català però igualment resident a França, Feliu de Lemus, que es va exposar com si fos un Rusiñol a l'exposició que li va dedicar el MNAC el 1997 (i així és com figura al catàleg publicat aleshores), fonamentalment perquè hi apareixia la firma «S. Rusiñol» i perquè per temàtica i estil coincidia amb el que pintava el senyor del Cau Ferrat; en realitat, algú es va aprofitar d'aquestes similituds presents en tants pintors d'aleshores, però sobretot del fet que Feliu de Lemus era llavors encara més desconegut que avui dia i, per tant, la seva coïtització no estava a l'altura de la de Rusiñol.³²

- 3) L'estil i la qualitat. Amb la temeritat que suposa establir uns paràmetres generals a partir d'unes quantes obres, de moment podem imaginar un artista que va evolucionar de la pintura academicis-

³¹ Es tracta d'una de les dues pintures que va dur a la mostra de *La Libre Esthétique* de Brusselles del 1902, *Bassin de Flore (Versailles)*. Amb motiu d'aquesta exposició, es va editar un portafolis amb fotografies d'algunes de les peces exhibides: *La Libre Esthétique*, Brusselles, Phototypie E. Castelein & L. Lagaert, 1902; es pot consultar als Archives de l'Art contemporain en Belgique (Musées royaux des Beaux-arts de Belgique), núm. inv. ACAB 66477. Agraïm la col·laboració de Veronique Cardon, bibliotecària d'aquest arxiu, a l'hora de facilitar-nos la fotografia i la seva referència.

³² Aquesta informació ens la va explicar Marçal Barrachina. El quadre en qüestió duia el títol *Pati* (núm. catàleg 2) i es reproduïx al catàleg: *Santiago Rusiñol [1867-1931]*, Barcelona / Madrid, MNAC / Fundación Cultural MAPFRE, 1997, pàgs. 112-113. Aquesta errada s'anava arrossegant d'ençà que el quadre va figurar a l'exposició sobre el cinquantenari de la mort de Rusiñol, l'any 1981. En l'últim catàleg raonat (Josep de C. LAPLANA i Mercedes PALAU-RIBES O'CALLAGHAN, *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa*, Barcelona, Mediterrània, 2004), ja no hi apareix.



Ricard Planells. *Escena de lleure a París, 1898*, oli sobre tela. Col·lecció particular.

ta, fixada com a model en els seus anys de formació —pintura religiosa, històrica, retrats oficials—, fins a una de plenament modernista, a la manera de la que feien durant la dècada del 1890 Santiago Rusiñol o Ramon Casas, és a dir: temes de la vida moderna i retrats més informals, concebuts sota un prisma naturalista amb inflexions impressionistes; l'adopció de punts de vista originals influenciats per la fotografia i l'estampa japonesa; gamma cromàtica somorta, fores de camp, etc.

Poc abans d'acabar el segle XIX, sembla que trobà el seu estil i temàtiques més característiques: les *espanyolades*, concessions al mercat local francès que tant es valoraven —recordem Ricard Canals o Ramon Pichot—; però sobretot els

interiors i les vistes del palau de Versalles i els seus jardins, una temàtica que es posà de moda a la *fin-du-siècle*, com ho demostra la producció d'altres artistes especialitzats, ja esmentats abans. Fins i tot podríem tornar a trobar-hi un paral·lelisme amb Santiago Rusiñol, amb els seus jardins decadents i aristocràtics.

Com podem imaginar, malgrat integrar-se en els gustos dominants del públic burgès francès i, alhora, en certa modernitat a la francesa del món cultural barceloní, la seva pintura sembla que no destacà en cap dels dos llocs, cosa que contribuí a certa grisor dins d'una historiografia que valora per sobre de tot l'originalitat. Aquesta situació la podem trobar en un altre pintor del cercle d'amistats de Rusiñol, Lluís Quer, el qual, de fet, veient el poc èxit que aconseguia en els seus inicis, posteriorment es reconvertí en antiquari, activitat en què gaudí de més bona fama.³³ Dels seus dies

³³ Qui ha proporcionat més dades sobre aquest personatge ha estat Beli ARTIGAS, «El Senyor Quer de Santiago Rusiñol i el seu paper en la història del col·

com a pintor, sembla que se li retreia contínuament la seva dependència dels models paisatgístics fixats per Modest Urgell, però sense superar-los. Expositor habitual a la Sala Parés, el crític del diari *La Dinastía* escrivia el 14 d'abril de 1887:

Quer ha expuesto un lienzo que, por supuesto, es remedo y memoria de los paisajes de Urgell. El artista ha estado en él mismo bastante atinado, y sus adelantos son visibles, adelantos en la imitación. Aquí de la frase que cité en otra ocasión, de Miguel Ángel: «El que va en pos de alguno nunca le pasará delante».³⁴

En el cas de Planells dèiem que semblava una situació similar i això justificaria el perquè del desinterès de la historiografia de l'art envers la seva figura. Tot i així, si mirem alguns dels quadres que ens han arribat, especialment els retrats, hi observem unes audàcies compositives que estan a l'altura dels seus models, fins i tot per sobre de Casas o Rusiñol en alguns casos. Segui com sigui, no va mantenir cap posició marginal o radical, com sí que ho va fer l'escultor Carles Mani —un altre íntim del cercle de Rusiñol—, de manera que aquest, tan sols amb una peça com *Els degenerats*, ha esdevingut imprescindible en tot estudi sobre l'escultura modernista.³⁵

- 4) Personalitat, actitud i reconeixement en vida. A diferència de Rusiñol o Casas, Planells no va voler o no va saber promocionar-se socialment de la manera més adequada, o potser tampoc no va gaudir dels mitjans necessaris: dels dos grans noms del modernisme recordem els articles a *La Vanguardia*, les exposicions a la

leccionisme i antiquariat a Catalunya», a *Criticart*, 14 de maig de 2017. <https://criticart.blogspot.com/2017/05/el-senyor-quer-de-santiago-rusinol-i-el.html> [Consulta: 26/2/2019].

³⁴ Citat a *ibídem*.

³⁵ Els principals estudis sobre aquest escultor es deuen a Francesc Fontbona. Vegeu Francesc FONTBONA, *Carles Mani. L'escultor maleït*, Tarragona / Barcelona, Diputació de Tarragona / Viena, 2004, i el catàleg de Josep M. GARRUT, *Carles Mani. Un modernista al marge*, Tarragona, Fundació Caixa de Tarragona, 2007.

Sala Parés, la relació estreta que tenien amb el crític Raimon Casellas, les iniciatives pròpies com la creació d'Els Quatre Gats o la revista *Pèl & Ploma*, etc., una sèrie d'accions més enllà d'allò purament artístic que afavorí el seu enfortiment en l'imaginari popular local. En canvi, Planells va preferir mantenir-se en un segon pla, discretament, una actitud que coincidia amb la seva manera de ser, com així ens ho comuniquen en cartes Rusiñol o Utrillo, on gairebé el consideren una mena de secretari personal del primer. Precisament tenim exemples que ens confirmen aquest tarannà tímid de Planells, que afectava fins i tot la promoció i venda dels seus propis quadres; així, en una carta a Casellas de maig del 1896, Rusiñol explica:

Estimat Casellas: Suposo que rebrias la meva de l'altre dia. L'objecte de escriure't avuy és per parlar-te del cuadro d'en Planells, que té exposat a Barcelona y que de segur qu-auràs vist. An el chicot, per circumstàncias de familia y perquè pugui continuar vivint i estudiant a Paris, li convindria en gran manera vendra el cuadro. Com veuràs és molt poc exigent an el preu, y si te el recomano perquè fasis lo que puguis per s'adquisició és qu'al mateix temps es un cuadro recomanable, que ya està bé per si y que crech que'ls damès del jurat admeteran ab gust.³⁶

Per tant, podríem dir que la preocupació única i fonamental de Planells fou pintar i dibuixar, sense establir estratègies comercials ni pertànyer a associacions ni estrènyer contactes amb personatges influents, ni a Barcelona ni a París.

Com hem pogut veure, Planells coneixia Casellas i aquest, en alguna ocasió, l'esmenta en les seves crítiques periodístiques positivament. Sembla que a la seva primera exposició de Belles Arts de Barcelona, el 1894, el seu quadre *Una grisette* va ser seleccionat per a un premi,³⁷ el 1896 aconseguí una Menció Honorífica per la

³⁶ Jordi CASTELLANOS, *op. cit.*, pàg. 107, carta núm. 20.

³⁷ Maria OJUEL SOLSONA, *Les exposicions municipals de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona (1888-1906)*, Barcelona, Universitat de Barcelona (tesi doctoral inèdita), 2013, pàg. 180.

pintura *Preliminares de paz*³⁸ i, posteriorment, el 1901 a París fou nomenat *associé*.³⁹ Però de tot això en va treure poc profit i els mitjans tampoc no en van fer gaire rebombori; ni tampoc no va aconseguir reconeixements superiors ni encàrrecs, cosa que va significar que el seu nom no destaqués gaire ja aleshores. Així, per tant, el fet de no involucrar-se gaire en el sistema acadèmic, institucional i mercantil de l'art, i ni tan sols al de Barcelona, va tenir com a conseqüència que comencés a esdevenir un gran desconegut ja en vida. Utrillo ho va percebre, fins i tot en un dels moments més brillants de la carrera de Planells, quan aquest aconseguí la categoria d'*associé*, i des de les pàgines de *Pèl & Ploma* escrivia

El pintor Zuloaga refusat per el jurat espanyol de l'Exposició [sic] de París, ha sigut nombrat Sociétaire del Saló del Champ de Mars, sent doncs el primer espanyol qu'obté tant senyalada distinció. El nostre paísá Planells, desconegut del públic barceloní, ha sigut nombrat associé de la mateixa entitat. Els dos artistes, el vascongat i'l catalá, s'han perdut pera'l nostre desgraciat país que ni sab retenir als seus fills eminents. Ens en condolim, pero felicitem als dos amics.⁴⁰

- 5) Estat de la qüestió i fortuna crítica. Hem vist que, durant la seva vida, l'obra de Planells va passar discretament, reflex de la seva personalitat. Tot això queda recollit en l'estat de la qüestió, a partir de les dades publicades en vida, però també posteriorment. Tal com advertíem a l'inici, gairebé tota la informació que tenim la trobem indirectament a través de la correspondència de Rusiñol, de manera que esdevé una mena d'actor convidat. Això ens ha permès reconstruir fins a cert punt els anys en què tots dos van coincidir a París. Malauradament, un cop Rusiñol s'establí definitivament a Barcelona, el contacte amb el seu amic gairebé desapareix,⁴¹

³⁸ Maria OJUEL SOLSONA, *op. cit.*, pàg. 229.

³⁹ Vegeu la nota núm. 11.

⁴⁰ Vegeu la nota núm. 11.

⁴¹ Tot i així, sembla que va seguir en contacte almenys amb Rusiñol i Utrillo, com ho demostra una carta datada el febrer del 1909 i conservada al Fons Miquel Utrillo de la Biblioteca Popular Santiago Rusiñol de Sitges (sense núm. inv.).

i per tant, també les referències a Planells. Més enllà d'aquest handicap, veiem, doncs, que la resta de la minsa informació ens la proporcionen les típiques entrades dels catàlegs de les exposicions on participà i les corresponents crítiques a algunes de les seves pintures —quan n'hi hagué, generalment escadusseres— a la premsa del moment.

Això ha provocat que el seu nom no hagi estat de l'interès dels historiadors, que no disposaven de gaire informació. Per tant, a tot estirar apareix a les entrades de diccionaris biogràfics i enciclopèdies (Ràfols, Bénézit)⁴² (i no sempre),⁴³ en què es repeteixen les mateixes dades, a vegades no gaire precises o encertades. El problema és quan intentem anar més enllà: tret d'una petita referència al llibre clàssic de Cirici *El arte modernista catalán*,⁴⁴ en general el seu nom no s'esmenta mai als llibres dedicats al moviment en què encaixaria, és a dir, el modernisme; però tampoc als llibres que parlen de la vida bohèmia a Montmartre, com es podria pensar. Aquí desfilen els noms clàssics i que han passat a la història de l'art, segurament sense parar atenció als artistes més secundaris, de manera que ensopeguem amb un element més que afavoreix i engrandeix el seu anonimat.

Un altre factor important seria l'arxiu familiar. Afortunadament, i miraculosament, vam poder localitzar la família —recordem que no va tenir fills, però sí germans—, cosa que ens va ajudar moltíssim a ac-

Agraïm la col·laboració d'Elisenda Casanova, tècnica en documentació dels Museus de Sitges, a l'hora de facilitar-nos aquesta carta.

⁴² Emmanuel BÉNÉZIT i Jacques BUSSE, *op. cit.*, pàg. 48, i J. F. RÀFOLS (dir.), *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días*, Barcelona, Millá, 1953, vol. 2, pàg. 354.

⁴³ Per exemple, a l'*Enciclopedia universal ilustrada* no hi trobem cap entrada biogràfica seva, malgrat l'amistat que l'unia amb Miquel Utrillo, que era l'encarregat de la secció artística d'aquest projecte; malauradament, Utrillo ja devia ser mort quan es va publicar el volum amb la lletra P. En tot cas, sí que va tenir una petita deferència en el volum VII en reproduir (entre les pàgs. 1252 i 1253) l'esbós del quadre de Planells *Puerto del Mediterráneo* per il·lustrar l'article dedicat a la paraula «boceto».

⁴⁴ Alexandre CIRICI PELLICER, *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá, 1951, pàgs. 337 i 351.

cedir a la col·lecció de quadres i dibuixos que havien sabut conservar, i també a documents com ara fotografies i cartes, a més dels testimonis transmesos oralment.

En conclusió, podem dir que l'oblit d'una figura com Ricard Planells va ser obra dels actors de la seva època —començant per ell mateix, a causa del seu tarannà—, tret de Rusiñol. Vet aquí que, amb l'excepció dels descendents familiars, per a la resta de la gent el retrat que li va fer Rusiñol constituïa gairebé l'única pista per poder accedir a ell. Aquest passat ha exercit un pes considerable, doncs, en el decurs dels anys, i així, els actors del present, és a dir, historiadors, institucions, mercat de l'art però també família, en certa manera tots, hem contribuït a aquesta situació, que justament ara, i gràcies a família i historiadors, comença a canviar per sempre. Planells recupera la veu i ja pot sortir del seu quadre.

**LA MULTITUD,
LA SINGULARITAT,
L'ANONIMAT
I LA VIDA DE LA
GENT CORRENT**

MULTITUDS ESCULTÒRIQUES

Natàlia Esquinas

Universitat de Barcelona

multitud¹

1 f. [LC] Gran nombre de persones o de coses. *Una multitud de curiosos. La multitud d'estels.*

2 f. [LC] El comú de la gent, els qui formen el més gran nombre. *La multitud es deixa influir per la publicitat.*

Caminem entre multituds. Cada passa és un joc d'equilibris per evitar xocar amb algú que se'ns creua i no mira el que té davant de la cara que, justament, som nosaltres. És la mirada cap a la multitud el que motiva aquestes línies.

Fa pràcticament dos segles que Edgar Allan Poe escrivia *The Man of the Crowd*. Des d'aquell moment, són diversos els literats que d'una manera o d'una altra han deixat testimoni d'aquesta multitud que ha anat evolucionant. Tal com ens recordava Teresa-M. Sala a *La vida quotidiana de la Barcelona del 1900*,² en aquest context no podem obviar *Les multituds*³ de Raimon Casellas⁴ (Barcelona, 1855-Sant Joan de les Abadesses, 1910) com una de les peces clau que ens situen en aquest espai en què l'individu desapareix en favor del conjunt que, amb tot, el necessita per existir. Llegir Casellas esdevé, directament, un acte de reflexió i d'anàlisi del comportament i de la transformació de l'individu en contacte amb l'aglomeració i la seva pèrdua d'identitat.

¹ *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2007.

² Teresa-M. SALA, *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*, Madrid, Sílex, 2005.

³ Publicat per primera vegada l'any 1906.

⁴ Destaquem l'edició il·lustrada amb dibuixos de Ricard Opisso (Tarragona, 1800 - Barcelona, 1966), que plasmà genialment aquesta gentada, la gernació que Casellas va fer protagonista.

Perquè al notar que els homes muden d'esperit tan bon punt formen munió. És una metempsicosi que tothom pot veure, per poc que es pari a mirar-la. [...] Una criatura, placèvola en la intimitat, esdevé irada quan se congrega amb irades multituds; l'apocat se torna heroic amb els heroics, i el valent poruc amb els porucs; el prudent, gosat, i l'atrevit, cautelós. El flemàtic s'indigna, l'indiferent s'entusiasma, el resignat protesta, el fred de cor s'apassiona, l'encongít s'anima, el passiu se posa en moviment.⁵

Més enllà de la literatura, artistes d'àmbits ben diferents van atrapar a la perfecció el que en algun moment va ser una mena d'amuntegament de cossos, éssers quasi sense rostre o amb una faç indestructible de qualsevol altra.

La voluntat d'aquest text és prendre com a eix central l'escultura monumental, amb la seva indiscutible relació amb la ciutat. La ciutat com a escenari perfecte per a l'existència de la multitud. Per la força i la pluralitat que representa la mateixa paraula «multitud», ens resulta impossible separar-la d'altres àmbits artístics, fet pel qual ens permetrem passejar més enllà de la rotunditat escultòrica.

La contextualització d'aquest article dins el projecte el títol del qual s'encapçala amb les paraules «Entre ciutats», ens du irremeiablement a sobrevolar diversos punts de la geografia. Permeteu, doncs, un viatge arreu per tal d'acabar al mateix lloc on iniciarem el nostre camí: la mirada cap a la materialització de la multitud en l'escultura catalana dels volts del 1900.

Són centenars les imatges que podríem prendre com a punt de partida. En triem una que no és escollida a l'atzar. Una escena que, per començar, volem relacionar amb una data, un lloc i un esdeveniment: 13 de novembre de 1910; plaça Universitat de Barcelona; inauguració del *Monument al Doctor Robert*.

La gent s'amuntega per veure per primer cop el conjunt aixecat per subscripció popular en honor al difunt metge i alcalde barceloní, obra de Josep Llimona (Barcelona, 1863-1934). Ningú no es vol perdre el gran moment. La incipient pluja no és cap impediment. Tot són rostres borrosos a l'entorn de la gran estructura que tot just serà descoberta. Diverses fotografies ens mostren com la gent espera per veu-

⁵ Raimon CASELLAS, *Les multituds*, Manresa, Angle, 2002, pàg. 68.

re el que no només serà l'homenatge definitiu a l'admirat personatge, sinó el que esdevindrà la plasmació de tot el poble. La multitud sintetitzada en pedra i bronze vista per la multitud que quedarà atrapada en unes fotografies que mirem a més de cent anys de distància.

No som conscients, en una primera pensada, de si les persones amb qui ens creuem avui s'assemblen a aquelles amb qui es creuaven els artistes del 1900. Situats en una ciutat com Barcelona, tot i trepitjar els mateixos terres (amb algunes capes més d'asfalt als nostres peus), suposem distàncies abismals entre les seves passes i les nostres. Les vestimentes i els motius que ens fan anar amunt i avall difereixen. Però el moviment hi és. La massa es mou. Quan pensem o escoltem o llegim o pronunciem o escrivim la paraula «multitud», se'ns apareixen imatges a la ment que ens poden fer anar de banda a banda de la ciutat. La visió de tot de cossos vestits de colors lluents sota un sol calorós amb la Sagrada Família de fons. Tot seguit es podria dibuixar la sensació d'atropellament d'empentes, entrades i sortides en qualsevol línia de metro en hora punta. Les Rambles esdevenen una bona tercera representació mental del concepte. Unes Rambles que a vegades semblen tranquil·les i altres vegades corren esfereïdes. Espantades. Avui i en el passat. L'angoixa, les presses i les pors han estat coprotagonistes en algunes representacions, juntament amb la multitud. Imaginem, per exemple, les corredisses després de l'esclat de la bomba al Liceu, el 7 de novembre de 1893.

Segurament, un dels millors exemples pictòrics de la plasmació de la massa informe de la Catalunya finisecular, el devem a Ramon Casas, quan capta, justament, un moment previ a un altre d'aquests atacs anarquistes que va viure la Barcelona del període. El 7 de juny de 1896, poc després d'iniciar-se la processó de Corpus Christi des de Santa Maria del Mar, van llançar una bomba al carrer dels Canvis Nous. Casas representà l'escena en el moment previ al caos, amb unes pinzellades tan ràpides que semblen alludir a la precipitació dels fets que havien de succeir pocs minuts més tard. L'artista juga a col·locar cada toc de pintura d'una manera que sembla casual però que, situat a l'espai més idoni del llenç, es veu transformat en el seu conjunt en una perfecta instantània que vibra. La pinzellada és a l'individu el que la persona és a la massa. La temàtica de tipus social que defineix aquesta pintura anirà força unida, generalment, a la representació de la munió de gent.

Davant la realitat dels qui pateixen i senten la necessitat de cridar, podem tenir en compte diverses obres. Per l'impacte que té, referenciem part de les estampes i pintures de Théophile Alexandre Steinlen (Lausana, Suïssa, 1859 – París, França, 1923). A través de *La libératrice* (1903, Musée du Petit Palais, Ginebra), ens mostra, com si volgués evocar *La llibertat guiant el poble* de Delacroix, una mena de matrona que anima una massa sense nom i sense rostre que crida clamant una revolta, famolenca, fantasmagòrica. No sorprèn la plasmació de la multitud en moments de reivindicacions. La necessitat de desaparèixer com a individu sorgeix de la urgència de fondre's amb un tot que ha d'esdevenir més fort. La consciència de les situacions adverses evidencia que el subjecte isolat se sent mancat de força. L'individu no pot enfrontar-se sol i creix en grup, perd la seva unitat, es transforma en la gran aglomeració. El record de les turbes en el context d'aquestes queixes ens du mentalment a algunes de les escenes de l'excelsional *Metropolis* de Fritz Lang (1927).

Multituds treballadores

Aprofitem aquesta darrera idea per aturar-nos en un dels grans temes iconogràfics que podem vincular a les aglomeracions: el treball i el moviment obrer.

Són diversos els motius que van dur al creixement de la classe obrera. Destacant les migracions del camp cap a la ciutat i el desenvolupament del món industrial, en algunes de les ciutats clau de l'Europa del moment, s'observen tot un seguit d'esdeveniments més o menys paral·lels i que van portar a realitats que van fer cohesionar amb gran força el que es va anomenar el quart estat, la gran massa obrera assalariada. Justament aquest és el títol d'un dels quadres que encara avui s'alça com a emblema d'aquesta lluita obrera, obra de l'italià Giuseppe Pellizza da Volpedo (Volpedo, Itàlia, 1868-1907), del 1901, inicialment anomenat *El camí dels treballadors*, i que es conserva a la Galeria d'Art Modern de Milà. Encapçalada per tres figures que destaquen en primer terme (dos homes i una dona amb un nadó penjat del braç), la gentada avança decidida.

Dins el món de l'escultura monumental, trobem representada la societat obrera mitjançant la munió de gent, en escenes que ens situen

en diversos espais de treball (bàsicament en forma de relleu), o bé sintetitzada a través de figures concretes. I és que, per molt que estiguem analitzant la representació de la multitud, no cal arribar a la literalitat del concepte per parlar de tot el conjunt. Si bé en alguns casos valorem l'aglomeració anònima com a interpretació perfecta del terme, la materialització del conjunt en una figura, o algunes, la prenem com a igualment vàlida. Aquesta darrera opció és, de fet, una de les més habituals dins el món de la tridimensionalitat artística. En aquest camp iconogràfic, el gran escultor ineludible és Constantin Meunier (Etterbeek, Bèlgica, 1831-Ixelles, Bèlgica, 1905), el qual va dedicar bona part de la seva vida a plasmar aquesta realitat tant en pintura com en escultura.⁶ La culminació de la seva obra queda recollida en *El monument al treball*,⁷ conjunt que no va poder veure acabat degut al muntatge tardà de la peça, que a la fi es materialitzà el 1930 gràcies a la feina de l'arquitecte Mario Knauer. Amb tot, els diversos fragments que havien de formar part del futur monument havien estat adquirits per l'estat belga arran d'una decisió presa el febrer del 1903, abans del traspàs de l'artista. Bona part d'aquestes peces havien estat executades i presentades per Meunier al llarg dels anys en diverses exposicions. Podem observar l'esmentat conjunt a la ciutat de Brussel·les, a Laeken, en una de les zones allunyades de les habituals multituds turístiques, però a tocar d'un dels espais on s'entrecreuen les realitats treballadores, als molls, com si es tractés d'una continuació d'alguns dels personatges representats dins el monument.

Constantin Meunier va interessar-se profundament pel món del treball, adonant-se de la realitat que l'envoltava i veient la revolució i el desenvolupament del món de la indústria i com aquesta afectava els assalariats. Gran part de la seva obra plasma aquestes escenes, així com la feina dels miners que va conèixer de primera mà a Borinage,

⁶ Vegeu Sura LEVINE, «Un hymne au travail, un hymne à la nation: les représentations du travail et le Monument au Travail de Constantin Meunier» a Francisca VANDEPITTE (ed.), *Constantin Meunier, 1831-1905*, Brussel·les, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Lannoo, 2014.

⁷ Algunes d'aquestes idees foren plasmades en la comunicació «Josep Llimona i Constantin Meunier. Un heroi diferent: la representació del treball», llegida dins *ModernArt.Cat* (International Conference), el 24 i 25 de juny de 2011, a la Universitat Queen Mary de Londres, text que restà sense publicar.

zona coneguda també com el país negre per la seva activitat relacionada amb l'extracció del carbó. La mirada tan dedicada a aquesta iconografia va fer que Meunier posicionés la massa treballadora com la veritable protagonista de la seva producció. És així com, de mica en mica, va anar guanyant cert reconeixement amb uns temes que no havien gaudit de gaire èxit fins al moment. Al llarg de la seva creació artística, entre altres aspectes, Meunier també va dedicar un bon gruix d'obres a la religió. Curiosament, en alguna de les seves peces l'artista sembla fusionar els dos àmbits. Ens referim a l'escultura, de dimensions prou destacables, que s'exhibeix al Museu de Belles Arts, a Brussel·les, amb el títol *El grisú*. Basada en una dramàtica història real esdevinguda a les mines de carbó, Meunier representa una mare que s'apropa al cos del seu fill mort. Davant la peça i la seva monumentalitat, es fa inevitable la relació amb la iconografia de la Pietat. Tot i que la mare resti a certa distància, la contenció de la figura ens recorda la irremeiable acceptació que tot sovint es vincula a l'actitud de la Mare de Déu.

Pel que fa a la fortuna de l'artista a casa nostra, destaquem com, després de la seva mort, dins la V Exposició Internacional de Belles Arts de Barcelona del 1907, se li dedicà la sala xxx de la secció belga. Aquest fet no només va comportar el record i l'evident admiració per l'artista, sinó que feu realment assequible la possibilitat de contemplar la seva obra, amb la consegüent entrada directa d'unes influències que entenem que ja s'havien fet presents anteriorment a través d'altres canals. En aquest sentit, cal destacar com Meunier esdevingué una figura de referència per a artistes que desenvoluparen una temàtica en la línia del realista belga, com és el cas de Josep Llimona.

La premsa de l'època es feu ressò de la seva figura més enllà de l'Exposició. El mateix any 1907, Meunier apareix en una de les portades de *La Ilustración Artística* amb l'obra *La mina*, que serveix com a bon resum de l'art de l'escultor belga. Les paraules que, dins la revista, acompanyen la imatge acaben d'arrodonir la presentació:

Nadie como él ha expresado en formas más vigorosas y emocionantes la ruda existencia del obrero. Sus obras están inspiradas en altas concepciones y ejecutadas con una bravura, con un realismo que producen

emoción intensa. Sirva de ejemplo de ello *La mina*, composición grandiosa, llena de vida y de movimiento, de una potencia y de una verdad imponderables.⁸

A les fotografies publicades a la premsa, no hi podem veure totes les peces que participaren en el gran esdeveniment del 1907, però, recuperant el catàleg de l'exposició i analitzant els títols o descriptors de les obres presentades, podem distingir-ne algunes que, o bé són versions reduïdes de les que finalment van formar part del monument públic que trobem a Brussel·les, o bé en són variacions molt properes.⁹ Tots aquests relleus es relacionen directament amb la plasmació del grup de treballadors feinejant en les diverses tasques, exemple perfecte del que estem definint en el present apartat.

Tres de les peces exposades a l'esmentada Exposició Internacional foren adquirides en aquell context i es conserven actualment, sense exposar, en el fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya (*Forjador*, 1886; *Cavall a l'abeurador*, 1889; *Minaire amb fanal*, 1901).

Més enllà de les escenes en què veiem la munió treballadora, també comentàvem la capacitat dels artistes en el moment de sintetitzar el grup a través d'un sol personatge. Meunier mostrà les dues opcions en la seva obra. Escenes que semblen extretes d'estampes de quotidianitat es combinen amb la monumentalitat de protagonistes que, anònims i eterns, representen el tot. En aquesta línia, dins l'esmentat conjunt que es troba a la brussel·lesa zona de Laeken, trobem la representació del Sembrador, el Ferrer i el Miner com a síntesi de la realitat d'aquest grup social. Malgrat que són una sola figura, no podem obviar com actuen d'homenatge i representació de la multitud.

Tot i que recordem Meunier, especialment, com a escultor, no podem deixar de mencionar els seus treballs com a dibuixant i pintor. Alguna de les peces a les quals fem referència, com el relleu *La indústria*, dins el monument esmentat, té paral·lels pictòrics amb el nom *El*

⁸ «Nuestros gravados artísticos», *La Ilustración Artística*, 28 de gener de 1907, núm. 1309, pàg. 82.

⁹ Entre elles destaquem *El port*, *La mina* i *La collita* (relleus en guix), *Collita*, *El port*, *La indústria* (relleus en bronze), *Catàleg de la V Exposició Internacional de Belles Arts de Barcelona de 1907*, pàgs. 191-193.

gresol trencat (*Le creuset brisé*, 1884, Museus Reials de Belles Arts de Bèlgica, a Brussel·les) i *L'eliminació del gresol trencat* (*L'enlèvement du creuset brisé*, 1884-1885, Museus Reials de Belles Arts de Bèlgica, a Brussel·les).

Multituds en moviment

En aquesta mateixa línia de treballs, destaquen diversos dibuixos i apunts de Meunier sobre la temàtica dels emigrants (Museus Reials de Belles Arts de Bèlgica i Gabinet d'Estampes de la Biblioteca Reial de Bèlgica, a Brussel·les), alguns dels quals potencien especialment el sentit de la massa de gent que, pràcticament desubicada, veu com es barregen els uns amb els altres. La mateixa execució de l'obra, sobretot en el cas dels apunts fets amb ploma o llapis, donen més força a la globalització de la multitud en veure que els rostres apareixen indefinits, plens dels gargots propis de la rapidesa de l'esbós.

Aquestes obres de l'escultor belga ens recorden un baix relleu d'Honoré Daumier (Marsella, França, 1808 – Valmondois, França, 1879) una mica anterior a la nostra cronologia però de gran interès per la seva temàtica, que ha estat esmentat tant amb el nom d'*Els fugitius* com amb el d'*Els immigrants* (*Les fugitifs* o *Les emigrants*, Musée d'Orsay, a París). Molt més conegut per la seva obra pictòrica i dibuixística, el relleu de Daumier atrapa per l'expressivitat i la força de les figures. Interessat per allò que l'envoltava, en aquest tipus de peces s'hi ha vist una possible vinculació amb els moviments de la població entorn de les revolucions del 1848 i de les diverses migracions de mitjans de segle XIX.¹⁰

No volem deixar de fer esment d'una altra obra de Daumier, en aquest cas pictòrica, que, ben relacionada amb la qüestió que estem desenvolupant, recull la imatge del viatge en grup: *El vagó de tercera classe* (*Le wagon de troisième classe*, 1864, Metropolitan Museum of Art, a Nova York).

¹⁰ Vegeu www.histoire-immigration.fr/sites/default/files/musee-numerique/documents/honoredaumier_emigrants.pdf [Consulta: 10/2/2019]

Multituds apassionades

Les passions, les emocions, han estat mostrades de maneres ben diferents al llarg de la història. La tortuositat dels sentiments ha dut els artistes a arribar a un alt grau d'expressivitat en obres que no sempre han estat ben rebudes per la societat. La manifestació tridimensional d'aquestes actituds guanya força en ser representades a través de l'acumulació de personatges en ple turment, amb una gestualitat que sembla dur-nos a diversos graus d'emotivitat.

Jef Lambeaux (Anvers, Bèlgica, 1852 – Brusselles, Bèlgica, 1908) va ser un artista que va protagonitzar una polèmica amb gran ressò en el context de la Brusselles finisecular. Malgrat la seva extensa producció, és una obra concreta la que clarament fa que ens fixem en la seva figura: *Les passions humaines*.¹¹ Planejat inicialment per ser inaugurat a l'Exposició Internacional de Brusselles de 1897, Lambeaux no va poder enllestir el projecte fins dos anys més tard. Sembla que foren diversos els conflictes que envoltaren la construcció del gran relleu degut a la manca d'entesa entre l'escultor i Victor Horta (Gant, Bèlgica, 1861 – Brusselles, Bèlgica, 1947), el qual erigí el temple, d'un renovat llenguatge clàssic, on es troba la gran peça. Deixant de banda totes les polèmiques de caràcter moral que ha despertat l'obra, ens centrarem en la seva apassionada iconografia.

Abans, però, i després d'haver reflexionat sobre les obres de Meunier i tot just començant a mencionar Lambeaux, no podem passar per alt una referència hemerogràfica que ens parla dels dos artistes belgues en paral·lel, dins la premsa catalana del moment. De fet, si bé Meunier va aparèixer en diverses ocasions en revistes i diaris catalans, com ja hem anat veient, en el nostre context geogràfic és molt més difícil trobar ni tan sols esmentat el nom de Lambeaux en qualsevol text, tant periodístic com de caràcter més científic, fos en època o en l'actualitat. El 24 d'agost de 1912 apareixia a les pàgines de la revista *Cataluña* un article signat per José Subirá en què se centrava en tres figures de l'art belga: Antonio Wiertz, Constantin Meunier i

¹¹ *Les passions humaines*, 1894, guix al Museu de Belles Arts de Gant, marbre al Temple de les passions humanes, dissenyat per Victor Horta, al Parc du Cinquantenaire, Brusselles.

Jef Lambeaux.¹² Caldria destacar que la primera part de l'esmentada publicació narra i descriu l'experiència de part de l'equip de la revista a Anvers, on van tenir l'oportunitat d'estar tres setmanes assistint a un curs d'expansió comercial.¹³ Aquest fet potencià no només l'article de Subirá, sinó que en la portada del número hi veiem un gravat d'una obra de Meunier: *Le débardeur*, titulat en l'edició com *El descargador del puerto de Amberes*.

Tenint en compte que podríem considerar que actualment Lambeaux no gaudeix de gran divulgació a la nostra terra, malgrat que tots els qui trepitgen la ciutat d'Anvers deuen fotografiar una de les seves obres més mediàtiques, ens resulta interessant la visió que Subirá feu de l'artista, sobretot en observar com se centrà a comentar especialment les seves *Passions humaines*. En el seu article el redactor sembla criticar la mirada de Lambeaux posada en el mercat artístic, fet que relaciona amb una característica pròpia de la seva natura per la ciutat on va néixer: «Lambeaux era amberense, y quien dice amberense puede agregar comerciante».¹⁴ Més enllà de les consideracions comercials, la descripció que fa de la peça sembla ballar entre l'atracció i la crítica negativa, a través d'una certa morbositat que equilibra l'interès amb una lleument insinuada incomoditat.

En Lambeaux, la armonía se muestra exagerada; la euritmia sufre frecuentes atentados, y el movimiento es la nota dominante. Movimiento forzado de cuerpos sanos, vigorosos, atléticos y fornidos, en los que, por mucho que se sondase, difícilmente se encontraría un alma. Lambeaux, al transflorar las figuras que le sirven de modelo, jamás les pregunta si tienen espíritu, jamás aspira a revelar el yo interno. Le basta con interpretar la fuerza material idealizada por la pasión que sublima ó que rebaja, por el orgullo del vigor, por el goce de la alegría, por la víbora de la cólera, por la esclavistas del apetito concupiscente.¹⁵

¹² José SUBIRÁ, «Tres artistas belgas», *Cataluña*, 24 d'agost de 1912, núm. 255, pàgs. 529-533.

¹³ R. RUCABADO, «El curso de expansión comercial en Amberes», *Cataluña*, 24 d'agost de 1912, núm. 255, pàgs. 521-524.

¹⁴ José SUBIRÁ, *op. cit.*, pàg. 532.

¹⁵ *Ibidem*.

Alhora, el text passeja per algunes parts del colossal relleu i accentua l'amuntegament dels cossos voluptuosos mentre intenta des- triar els diversos individus.

En las *Passions de l'Humanité*, la Maternidad, robusta matrona digna de figurar en los lienzos de Rubens, ofrece una fruta al niño que tiene en brazos. Una doncella joven y sin velos, se extasía con las primeras palabras de amor que dicen unos labios adolescentes. La luz, siempre creciente, ilumina las malas pasiones; lucha contra la sombra á espalda de los guerreros; esclarece la agonía de Cristo crucificado; realza los cuerpos femeninos que se revuelven en gritos y bailes locos, con la cabellera suelta, en el paroxismo de la embriaguez. Y esta misma luz [...] envuelve en claridad la figura de la muerte, la cual, desde lo alto, observa dominadora á la humanidad que se remueve á sus pies, agitada por deseos, instintos y pasiones.¹⁶

Pensar en multituds escultòriques que mostren els seus sentiments fa que ens vingui a la ment el gran conjunt del Parc de Vigeland, a Oslo. Representant diverses etapes de la vida i ordenats en tres espais diferenciats, personatges en solitari o en petits grups plasmen alguns comportaments propis de la condició humana. Tot el conjunt acaba culminant en una gran columna, el monòlit, on s'amunteguen fins a 121 cossos petrís. Les més de dues-centes peces que es troben dins el parc van ser esculpides per Gustav Vigeland (Mandal, Noruega, 1869 – Oslo, Noruega, 1943).

Multituds pecadores

El tractament d'algunes de les figures de la gran obra de Lambeaux, supervisades per la Mort que regna al capdamunt del conjunt, connecten molt directament amb el gran projecte motor de bona part de la producció d'Auguste Rodin (París, França, 1840 – Meudon, França, 1917). L'entortolligament d'alguns dels personatges de l'escultor belga entre el que semblen serps (o alguna espècie de monstre allargassat) ens resulta una mena de joc de paral·lelismes amb alguns dels

¹⁶ *Ibidem*.

damnats que pateixen els suposats merescuts càstigs de *Les portes de l'infern*. Al mateix temps, doncs, aquesta connexió ens fa pensar en una altra peça clau de la història de l'escultura i referència absoluta per a tants creadors: la imatge del sacerdot *Laocoont i els seus fills* atrapats dins l'angoixa, sense esperança de cap escapatòria. La imatge clàssica sembla ressonar en composicions del francès, com a *Ugolino i els seus fills*, on els braços semblen jugar com rèptils que s'escolen entre els mateixos cossos. La multitud que pateix com a conseqüència dels seus actes, seguint les històries narrades per Dant, es barreja amb rostres indistingibles, amb expressions i moviments que clamen dolor etern. La multiplicació de les figures pren encara més significat en recordar com Rodin reutilitzava algunes de les seves escultures, modificant algun lleu moviment de braços o cames, i creava així nous personatges que configuraven la massa pecadora.

Pecadors o no, els morts tenen també el seu gran monument homenatge dins el cementiri parisenc de Père-Lachaise. Albert Bartholomé (Yvelines, França, 1848 – París, França, 1928) creà entre el 1887 i el 1899 el gran conjunt on personatges d'edat diferenciada es mouen de manera ben expressiva i alhora amb una composició tanca-da i continguda, enmig del dolor que els afligeix.

Multituds sintetitzades

Ens apropem a la fi del nostre viatge entre ciutats i artistes i és, per tant, hora de tornar cap a casa. A Barcelona ens esperen dos monuments que no volem deixar de banda. Ben paral·lel a l'esmentat homenatge al doctor Bartomeu Robert, ens dirigim cap al Palau de la Música Catalana, on encara avui podem admirar *La cançó popular*, de Miquel Blay (Olot, 1866 – Madrid, 1936).¹⁷ En l'obra, centrada per la imatge al·legòrica de la Cançó i capitanejada per sant Jordi, es representen pagesos i pescadors, d'una banda, i infants i dones d'una societat catalana més elevada, de l'altra. En relació directa amb la ciutat per la seva iconografia i ubicació, el conjunt, com veurem que també va passar amb el monument de Llimona, culmina el que s'ha consi-

¹⁷ *La cançó popular* va ser executada als tallers Bechini. Acabada el març de 1909, va ser col·locada al seu emplaçament definitiu el setembre del mateix any.

derat l'escultura modernista catalana, al mateix temps que sintetitza la societat, la multitud que omple els racons.

El record cap a la temàtica popular, centrada en aquest cas en la idea de la cançó, ens remet molt directament a les tradicions que representen la cultura catalana i que relacionem amb els castellers o la sardana, entre d'altres. L'esment d'aquests dos camps és fet de manera expressa, tot i que no ens hi vulguem aturar en excés, ja que són dos dels motius que més monuments públics han protagonitzat al llarg de les darreres dècades a tota la geografia catalana. A més, la seva pràctica comporta de forma intrínseca la participació de la massa, especialment en el primer cas.¹⁸

Acabem en aquell punt en el qual començàvem. Tornem a aquella plaça Universitat, plena a vessar, per recuperar aquesta societat sencera i que ens serveixi com a reflexió o tancament final. Tornem al *Monument al Doctor Robert*.¹⁹ En les fotografies que ens han arribat del celebrat esdeveniment, destaquem com es barregen cossos i vestimentes. Fins i tot en el cas de les imatges que mostren la zona central de l'acte, on es parlà a tota l'audiència, amb prou feines s'endevinen les diverses actituds i fins i tot sembla un joc de detectius arribar a trobar el mateix artífex, Josep Llimona, entre americanes i barrets. En aquest monument, l'escultor tingué la capacitat de resumir el poble sencer, afegint-hi encara part d'arts i ciències. Música i Poesia conviuen amb la Medicina. Infants i adolescents comparteixen espai amb persones d'edat avançada. Segadors i obrers avancen al costat de la burgesia. Estudiants aprenen per treballar mentre treballadors cauen ferits i esgotats. Ciència i Religiositat acompanyen per igual la multitud. Llimona sintetitza a través d'uns quants personatges la realitat de la Barcelona del moment.

¹⁸ No ens allarguem en aquest punt perquè va més enllà de la nostra cronologia, però l'esmentem per la presència que té en l'espai públic. Entre les desenes de monuments, destaquem el *Monument als castellers* de Tarragona, de Francesc Anglès i Garcia, del 1999, i el *Monument a la sardana*, de Josep Cañas, a Barcelona, del 1965.

¹⁹ El *Monument al Doctor Robert* ha estat objecte d'estudi en altres ocasions, fet pel qual no volem estendre'ns en aquest punt i hi fem una reflexió i no tant una anàlisi exhaustiva. Vegeu Natàlia ESQUINAS, «El *Monument al Doctor Robert*», *Emblecat*, 2013, núm. 2, pàgs. 83-92.

Raimon Casellas no pogué ser present en aquesta inauguració, ja que es llevà la vida pocs dies abans, però coneixent la seva faceta de crític d'art i sabent que estava ben vinculat a la intel·lectualitat del moment, el fem ben present en aquest tipus d'esdeveniments. És coneguda, a més, l'estima que tenia a Llimona i de ben segur que va seguir de prop l'evolució del conjunt monumental. Així doncs, és fàcil imaginar-lo entre els barrets elegants, escoltant discursos i observant la gentada. Però no és només això. A la vora del cos sense vida del malaguanyat escriptor s'hi van trobar alguns textos escrits per ell, entre els quals unes últimes paraules dedicades a Llimona i al seu gran monument que foren publicades a *La Veu de Catalunya* el vespre en què el monument fou inaugurat, i que intensifiquen el paper del poble en el conjunt: «Una agrupació (fosa en bronze) composta d'homes de tots els estaments avença cap a primer terme».²⁰ Aquestes darreres paraules ens fan figurar de manera encara més clara com hagués viscut i observat la gran inauguració. De fet, Casellas, dins les seves *Multituds*, escrigué un text que sembla fet exprés per a aquestes línies, on parla d'un suposat acte ben similar en el qual se celebra el record d'un fictici cantant anomenat Robert Trobaire. El seu text sembla predir el que passà aquell 13 de novembre de 1910 i ens resulta un bon final per al nostre recorregut per algunes multituds escultòriques.

Una hora abans de començar la cerimònia [...] la plaça ja era plena de generació. [...] Gent de la capital i gent de fora transitaven admirant els bonicois de la festa [...]. Com riu remorós que va a la mar, la multitud desaiaguava cap al centre de la plaça, delint-se per contemplar la figura del popular trobador. Poc sabedora dels tiquismiquis cerimonials, la gent ja es pensava poder veure a son plaer l'adorada imatge del gran home; més la curiositat pública havia d'acontentar-se passant la vista pel gros embalum del monument, engualdrapat encara de folgats domassos, que sols haurien de caure a terra després de les arengues i els parlaments apuntats en el programa. Però no n'hi mancaven pas, a la gentada, de coses boniques per mirar entre l'enrenou de guarniments i coloraines d'aquell lloc empavesat com un navili de gala!²¹

²⁰ Raimon CASELLAS, «El Monument al Doctor Robert», *La Veu de Catalunya. La Pàgina Artística*, 13 de novembre de 1910, núm. 4140.

²¹ Raimon CASELLAS, *Les multituds*, pàgs. 256-257.

EL DANDI EN LA CIUDAD MODERNA: SINGULARIZACIÓN Y POPULARIZACIÓN A TRAVÉS DE LOS SENTIDOS

Sonsoles Hernández Barbosa

Universitat de les Illes Balears

Las grandes ciudades decimonónicas asistieron a la aparición de figuras que adoptaron actitudes insólitas ante la ciudad, la vida y el arte. La figura del dandi y, como extensión de esta, la del esteta presentan un aspecto en común: el rechazo a una cotidianeidad apegada a patrones y códigos convencionales de comportamiento.

En este capítulo abordaré el papel de los sentidos en la singularización de la figura del esteta. Lo haré fundamentalmente a partir de la más célebre novela del decadentismo finisecular, *A contrapelo* (1884) —*À rebours* en el original francés, de Joris-Karl Huysmans—, a través de cuyo análisis he podido identificar tres rasgos que arrojan luz acerca de en qué consistió esa sublimación de lo sensible. Aunque el género novelístico no puede entenderse como un documento histórico que nos desvela trazas de un personaje o una situación pasada, puede adquirir este carácter documental desde el punto de vista de la historia de los imaginarios o de las representaciones, al margen de que los protagonistas aludan a biografías más o menos reales, en ocasiones, la del propio autor de la novela, como álter ego de este. En la segunda parte del capítulo veremos cómo encaja la singularización del esteta —paradigma de exaltación de la individualidad excéntrica— con el desarrollo, en el último tercio del siglo XIX, de todo un movimiento como es el esteticismo, lo cual hará más complejos algunos de los presupuestos inicialmente asociados a la figura del dandi.

Los patrones de comportamiento del dandi han sido caracterizados por la literatura crítica por elementos como el exclusivismo, el autocontrol, la indiferencia ante acontecimientos significativos o un

comportamiento ceremonioso que centra la atención de la audiencia.¹ La actitud propia del dandi francés que caracterizó a Théophile Gautier, Baudelaire o Barbey d'Aureville llevaba implícito el intento de llamar la atención a través de la vestimenta. Esto formaba parte del proceso de teatralización de la cotidianeidad que Deak conceptualiza con el apelativo de «kaloprosopia» o arte de la personalidad. El dandi teatralizaría la vida real en un proceso de estetización de la personalidad que abarca todas sus dimensiones.²

La tipología del dandi se enmarca así en el *régimen de la singularidad*, que —por oposición al *régimen de la comunidad*— privilegia lo que está fuera de lo común, lo original, lo único, que pasó a definir la actividad artística con la aparición de la bohemia, según ha propuesto la socióloga Nathalie Heinich.³ El dandi, como el esteta, encarnaría lo que Heinich denomina «vocación de excentricidad», como parte del régimen vocacional en que se inserta. Heinich atribuye la aparición de la bohemia a un cambio de paradigma en el que la figura del artista pasa de un régimen corporativo de profesionalización, propio de las Academias de Bellas Artes del Antiguo Régimen, a un régimen vocacional —asociado a características como el don innato, la inspiración y la originalidad en la práctica artística— que se corresponde con la vocación de autonomía estética, de no someterse a ningún tipo de dictado ni institución.⁴ Dentro de esta dinámica, la particular indumentaria del dandi formaría parte del posicionamiento contrario a la cultura dominante.⁵

¹ Thomas S. SMITH, «Aestheticism and social structure: style and social network in the dandy life», *American Sociological Review*, vol. 39, núm. 5, octubre de 1974, pág. 731.

² Frantisek DEAK, *Symbolist theater: the formation of an avant-garde*, Baltimore / Londres, Johns Hopkins University Press, 1993, pág. 254.

³ Nathalie HEINICH, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, París, Gallimard, 2005, págs. 40 y 122.

⁴ Nathalie HEINICH, *op. cit.*, pág. 94.

⁵ Karen HUMPHREYS, «Barbey, Baudelaire, and the “Imprévu”: Strategies in literary dandyism», *Modern Language Studies*, vol. 29, núm. 1, primavera de 1999, pág. 64.

Dinámicas de singularización

En la evolución de la tipología del dandi, Deak señala la transición que se produce en torno al año 1880 de la figura del dandi a la del esteta. Tanto en Francia como en la Inglaterra victoriana de la década de 1870, adquiere importancia la figura del individuo de sensibilidad extrema y apasionado por el arte que, con la denominación de «esteta», habían codificado los hermanos Goncourt.⁶ El esteta, como evolución de la figura del dandi, aparece ligado a la práctica de conformar una *vida para el arte* o más bien de construir la propia *vida como arte*. Prioriza para ello la búsqueda de placer sensible y trata de hacer de la vida cotidiana un lugar para el goce de los sentidos. De este modo podemos calificar al esteta como un «buscador de sensaciones» —recordemos la raíz etimológica de «estética» como *aisthesis*, es decir, ‘sensación, sensibilidad’—. En esa búsqueda continua de placer sensible que caracteriza la cotidianeidad del esteta, he podido extraer tres mecanismos de singularización.⁷

Refinamiento sensorial y apelación al artificio

El primero de los mecanismos sería el refinamiento de los sentidos y la apelación al artificio, dos características que se encuentran íntimamente relacionadas. Su vínculo reside en que la capacidad para apreciar un amplio abanico de matices a través de los sentidos —ya sean de tipo visual, olfativo o sonoro— llama al gusto por un tipo de objeto que responda a esa sutileza de estímulos. Sin duda, entre estos objetos, la obra de arte ocupa un lugar preeminente por dar respuesta a un gusto refinado. Producto de ello, la experiencia estética polariza en buena medida el modelo de vida del esteta.

⁶ Yves BADETZ, «Aesthetic movement et arts décoratifs ou les composants d'un style», en *Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde* [catálogo de la exposición «The Cult of Beauty: The Aesthetic Movement 1860-1900», Victoria & Albert Museum, Londres, 2011], París, Flammarion, pág. 35.

⁷ Para profundizar sobre las dinámicas de singularización del esteta, véase mi artículo: «Del dandy al esteta: el cultivo de la sensibilidad entre lo individual y lo colectivo», *Quintana*, 2017, núm. 16, págs. 239-252. DOI: 10.15304/qui.16.3313.

En uno de los documentos más célebres de la teoría esteticista, *Studies in the history of the Renaissance* (1873), el teórico Walter Pater manifiesta su concepción de la experiencia estética.⁸ Según esta, no existiría una supuesta división entre un mundo externo, físico, y una realidad interna, producto de la imaginación, sino que todo formaría parte de un mismo y único proceso y de una misma dinámica de fuerzas.⁹ Esta concepción de la experiencia estética otorga a los sentidos un protagonismo fundamental, en cuanto que mediadores de esa relación de fuerzas entre el objeto y el sujeto. Puesto que los sentidos filtran la experiencia estética, la educación de estos en la percepción de sensaciones, su refinamiento, se convierte en una característica fundamental de la personalidad del esteta.

Encontramos un ejemplo de cómo el refinamiento sensorial del esteta desemboca en el gusto por el artificio en uno de los más jugosos pasajes de *À rebours*. Esta novela, cuya trama narrativa pasa a un segundo plano, constituye en su práctica totalidad una exposición de los gustos del protagonista, el aristócrata Jean Floressas des Esseintes, quien preso de su misantropía se muda a las afueras de París a vivir la vida que desea. En su retiro, Des Esseintes aspira a llevar una cotidianidad regida por la intensidad de sensaciones, lejos del hipócrita progresismo en el que se mueve la sociedad de su tiempo y que se encuentra en el origen de la afección nerviosa que padece. En ese gusto por lo artificial, por la creación de sensaciones, cada uno de los capítulos está dedicado a un ámbito sensorial diferente. Así, si el capítulo I está dedicado al lenguaje de los tonos y matices de los colores, el V lo está al de la pintura, el X, al lenguaje de los perfumes, el XIV, al de la estética literaria y el XV, al de la sensibilidad musical.

Nos interesa en particular el capítulo IV, en el que nuestro dandi Floressas des Esseintes plantea una síntesis de los lenguajes musical y gustativo a través del sabor de los licores, de lo que denomina su

⁸ Walter PATER, «Conclusión» [1868], en *El Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía*, Barcelona, Alba, 1999, pág. 226 (trad. Marta Salís).

⁹ Paul FOX, «Dickens à la carte: Aesthetic victualism and the invigoration of the artist in Huysman's *against nature*», en Kelly COMFORT (ed.), *Art and life in aestheticism. De-humanizing and re-humanizing art, the artist, and the artistic receptor*, Nueva York, Palgrave, 2008, pág. 73.

«órgano de boca»: una sucesión cilíndrica de barriles que contendrían diferentes licores y bebidas alcohólicas, cada uno de ellos asociados a un sonido musical. Los barriles estarían perforados en su parte baja por un grifo y conectados todos ellos a una varilla. Pulsando un botón situado en la pared se activaría el dispositivo, de modo que todos los grifos abiertos llenarían de licor sus respectivos cubiletes situados debajo de cada uno de ellos. La combinación de sabores le permitiría interpretar «sinfonías interiores» y «escuchar en el interior de su boca solos de menta, dúos de vespetro y de ron».¹⁰ A través de la magia evocadora que le proporcionan las diversas sensaciones, Des Esseintes subvierte el orden racional de la realidad y accede a uno diferente proporcionado por su sensibilidad personal.

En última instancia, su experiencia es física, exige un paladar refinado capaz de percibir los diferentes matices de sabores; de lo contrario sería imposible para él percibir la sinfonía gustativa. La comprensión de la experiencia estética como un fenómeno psico-fisiológico desembocó en el establecimiento de correspondencias entre los diferentes dominios de lo sensorial, una de las búsquedas más empedernidas de la cultura europea del fin de siglo. En el caso de la pintura y la música, pasaron a ser interpretadas no tanto como fenómenos intelectuales sino más bien como producto de fuerzas que implicaban la recepción de determinadas longitudes de onda, de luz en el caso de la pintura, de sonido en el de la música. Como consecuencia de ello, ambas disciplinas podían ser medidas y cuantificadas, lo que permitió establecer equivalencias o analogías mutuas.¹¹ A partir de estas equivalencias entre ámbitos sensoriales, la realidad adquiere una nueva ordenación, como en el *órgano de boca*. La sinestesia permite así

¹⁰ Joris-Karl HUYSMANS, *A contrapelo* [1884], Madrid, Cátedra, 2000, págs. 171-172 (editado y traducido por Juan Herrero). El *órgano de boca* de Huysmans tendrá su correlato en el *pianocóctel* que imagina Boris Vian en *La espuma de los días*, que asigna a cada nota un licor o un aroma y que transforma la duración de las figuras en cantidades, lo que permite transformar partituras musicales en bebidas. Boris VIAN, *La espuma de los días* [1947], Madrid, Cátedra, 2015, págs. 93-94.

¹¹ Véase sobre este punto Sonsoles HERNÁNDEZ BARBOSA, *Sinestesias. Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*, Madrid, Abada, 2013, págs. 89-121.

disolver la dualidad entre sujeto y objeto, entre mundo real e imaginación, al conjugar lo físico con lo imaginativo.

El recurso a la memoria afectiva

La apelación a la memoria, a la recreación en el presente de momentos placenteros del pasado, también puede contribuir a la búsqueda del deleite al que aspira el esteta. La memoria permitiría una continua actualización de esas experiencias. Se trata de un recurso que Marcel Proust llevará a su culmen a través del concepto «memoria involuntaria» en *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) y en escritos posteriores. Hay que apuntar, asimismo, que la movilización de la memoria afectiva no es incompatible con la experiencia física a la que me acabo de referir en el punto primero, ya que es precisamente esa experiencia física lo que el recuerdo, en tanto impresión, evoca.

Si volvemos a *À rebours*, junto con la intensidad de las sensaciones, multiplicadas en la experiencia sinestésica, Huysmans consigue proporcionar a su personaje una cotidianeidad singularizada mediante el recurso a la memoria afectiva. En uno de los pasajes del capítulo XI, el protagonista decide emprender un viaje a Londres. De camino a la estación de ferrocarril que lo conduce a Dieppe, en la costa norte francesa, la atmósfera lluviosa evoca en él el clima típico londinense. Antes de llegar a la estación de tren hace un receso en una tasca. Allí, el vino de Oporto que degusta le sugiere las tabernas retratadas en las novelas de Charles Dickens, de modo que de forma inesperada se siente ubicado en ese preciso instante en el mismo Londres. Se pregunta entonces para qué emprender un viaje que terminaría por decepcionarlo. Veámoslo en el siguiente fragmento, que va y viene de la realidad —parisina— a la evocación —londinense—:

El tiempo tan abominable que se cernía sobre París constituía ya para él un anticipo del clima de Inglaterra, y la imagen de un Londres lluvioso, colosal, inmenso, oliendo a hierro fundido y a hollín de fábrica, y humeando sin cesar en medio de la niebla, desfilaba ante sus ojos. Hileras de muelles se extendían hasta perderse de vista, en los que pululaban enjambres de hombres [...]. Esta atmósfera de cuerpo de guardia le produjo a Des Esseintes un cierto emblandecimiento; amodorrado por el par-

loteo de los ingleses que no dejaban de charlar entre ellos, empezó a soñar despierto, evocando, ante el color púrpura del oporto escanciado en las copas, los personajes de las novelas de Dickens a los que tanto les gustaba este vino; y su imaginación fue poblando la bodega de nuevos clientes. [...] Sintiéndose contento y feliz de estar al abrigo de las inclemencias del tiempo, se apoltronó cómodamente ante la visión de este Londres imaginario, y escuchaba el navegar de los remolcadores sobre el Támesis que bramaban de forma siniestra, cerca del puente que está por detrás de las Tullerías. [...] ¿y para qué moverse cuando uno puede viajar tan magníficamente sin tener que levantarse de la silla? ¿Acaso no se encontraba ya en Londres? ¿Acaso su atmósfera peculiar, sus olores característicos, sus habitantes, sus alimentos y sus utensilios no le rodeaban ya por todas partes? ¿Qué podía pues esperar encontrar allí sino nuevas desilusiones, como ya le había ocurrido en Holanda?¹²

El protagonista señala que a lo largo de su vida sedentaria solo se había sentido atraído por dos países: Holanda e Inglaterra. A Holanda ya se había dirigido y había vuelto decepcionado al no haber encontrado allí nada de lo que conformaban los evocadores cuadros de Rembrandt o de Teniers. Ante el temor de que lo mismo le sucediera en Inglaterra, decide suspender su andadura y quedarse con el sabor de sus evocaciones mentales.

Una filosofía del instante y la preferencia por lo mínimo

Por último me referiré a la filosofía del instante y a la preferencia por lo mínimo como mecanismo de aprehensión de una *vita aesthetica*. En el mismo texto de Walter Pater al que me refería al inicio, en el que manifiesta su concepción de la experiencia estética, el ensayista alude, a continuación, a su duración: «lo que de real hay en ellas [en las impresiones] no dura sino un instante, desapareciendo en cuanto intentamos aprisionarlo».¹³ Según esto, la existencia que realmente merece la pena queda reducida a nada más que nuestras impresiones en un momento determinado. Se trataría, por tanto, de aspirar a la mayor profusión de estos instantes, así como a su máxima intensidad.

¹² Joris-Karl HUYSMANS, *op. cit.*, págs. 261-272.

¹³ Walter PATER, *op. cit.*, pág. 227.

Dentro de esta filosofía de lo pequeño, del momento, el esteta presta particular atención a los detalles mínimos que tienen que ver con la vida cotidiana: desde hacerse el nudo de la corbata hasta elegir el tipo de pañuelo que debe llevar en el bolsillo de la chaqueta. Del mismo modo, aspectos de la vida cotidiana como la comida o la bebida no son vistos como mera alimentación sino como fuente de estimulación sensorial.

La precisión y la meticulosidad con que Des Esseintes construye su vida cotidiana se corresponde asimismo con la concienzuda tarea de Huysmans a la hora de desarrollar algunos aspectos de su novela, por ejemplo, detallando los nombres de los diferentes platos dickensianos que el conde degusta. De hecho, el propio Huysmans se refería a su novela como un trabajo de precisión.¹⁴ Se produce así irremediablemente una simpatía o sinergia entre la actitud del personaje y la del escritor que le da vida.

Las tres características apuntadas hacen del esteta una figura anclada en la modernidad. Por un lado, no podemos obviar que la filosofía del instante se presenta estrechamente conectada con la experiencia de la vida moderna que, como Baudelaire había asentado en *Le peintre de la vie moderne*, se caracteriza por la fugacidad y la contingencia de las sensaciones frente a la universalidad de las categorías históricas imperantes hasta el momento.¹⁵ Por otro, la modernidad de las tipologías del dandi y el esteta descansa en una comprensión del ser humano que ya no parte de una supuesta esencia radicada en un ente o bien espiritual o bien psíquico, sino que contempla tanto el modo en que el individuo se exhibe públicamente como la construcción que de él hace la sociedad. De hecho, el anclaje social de la figura del esteta será fundamental en la evolución de su figura.

La singularidad popularizada

La singularidad del esteta no impidió el desarrollo de todo un movimiento, como fue el esteticismo. Según propone Heinrich, el régimen

¹⁴ Paul FOX, *op. cit.*, págs. 63-64.

¹⁵ Charles BAUDELAIRE, *El pintor de la vida moderna* [1863], en *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, págs. 1369-1417 (ed. y trad. por Javier del Prado y José A. Millán Alba).

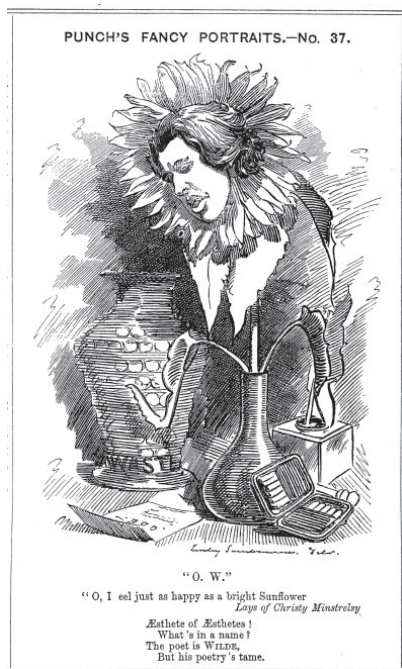
de singularidad sobre el plano axiológico de los valores no impide, sobre el plano de los hechos, el desarrollo de experiencias colectivas.¹⁶ En nuestro caso de estudio, la popularización del dandi-esteta no consistió simplemente en una multiplicación de su figura, sino que modificó algunos de los principios inicialmente asociados a ella. A continuación se apuntarán algunas ideas relativas a las transformaciones implícitas en este proceso de popularización del esteta.

El modo de vida excéntrico y el carácter provocador del esteta contribuyeron a su popularidad, pero también se convirtieron pronto en objeto de críticas, en buena medida asociadas a comportamientos homosexuales y actitudes consideradas amorales.¹⁷ En efecto, a partir de 1880 la figura del esteta atraviesa una nueva etapa en la que pasa a ser objeto de mofa. La publicación en 1882 por parte del escritor Walter Hamilton de *The aesthetic movement in England*, un estudio fundamental para el movimiento esteticista, además de corroborar la popularidad del esteticismo, supone un intento de responder a las burlas volcadas sobre el esteta, recalcando las aportaciones del movimiento a las artes.¹⁸ Así, desde el prólogo del texto se hace referencia a la sátira —que considera injustificada— a que ha sido sometido el esteta, en publicaciones periódicas o en óperas cómicas, como *Patience or Bunthorne's Bride: An aesthetic opera*, con libreto de W. S. Gilbert y música de Arthur Sullivan, en la que se satiriza al personaje. Hay que señalar que el estreno de esta ópera supuso un evento notable ya que inauguró, en octubre de 1881, el Savoy Theatre de Londres, el primero en estar equipado con luz eléctrica. Otro ejemplo de ridiculización de la figura del esteta son las caricaturas que aparecen en el emblemático semanario satírico *Punch*. Encontramos aquí, por ejemplo, la figura de Oscar Wilde caricaturizada como un girasol, acompañado de la siguiente estrofa: «O. W. [Oscar Wilde] | ¡Esteta de estetas! | ¿Qué llevas en el nombre? | El poeta es SALVAJE [Wilde] | pero su poesía está domesticada», aludiendo al carácter afectado de su obra.

¹⁶ Nathalie HEINICH, *op. cit.*, págs. 157, 196.

¹⁷ Lynn Federle ORR, «L'Avant-garde victorienne et son contexte», en *op. cit.*, págs. 21, 26, 28.

¹⁸ Walter HAMILTON, *The aesthetic movement in England*, Londres, Reeves and Turner, 1882.



Oscar Wilde ridiculizado como esteta. *Punch*, 25 de junio de 1881.

Este exceso de afectación será uno de los objetos de burla, en particular ligada al gesto. Como ejemplo de ello, se comercializó una tetera de porcelana de doble cara con forma de esteta; de un lado la figura masculina con un girasol en el pecho, del otro, la femenina con una cala. Diseñada por R. W. Binns y modelada por J. Hadley, bajo la firma de «Budge», el objeto presenta la siguiente inscripción en la base: «Terribles consecuencias de las leyes de la evolución y la selección natural derivadas de pretender emular a su propia tetera». El texto insiste en ridiculizar la gesticulación afectada característica del esteta al adoptar una pose tan «antinatural» que encaja con la forma de una tetera.¹⁹

Estas producciones muestran la notoriedad que adquirió la figura del esteta. Esta, como parte de esa modernidad que va de la bohemia a las vanguardias, se desmarca así de una concepción apegada únicamente a la alta cultura o cultura de élite (*high culture*). En la línea de las propuestas de la especialista en *cultural studies* Mary Gluck, su figura no puede ser entendida exclusivamente como alta cultura ya que, según hemos visto, su popularización estuvo imbricada con diversos formatos de cultura popular, en los ámbitos literario, plástico y performativo.²⁰

Por otra parte, el movimiento esteticista supuso una expansión de los presupuestos característicos del esteta, que fueron conducidos a un amplio dominio. Entre la década de 1850 y el fin de siglo, particularmente en la Inglaterra victoriana, el movimiento esteticista reto-

¹⁹ «Fearful consequences through the laws of Natural Selection and Evolution of living up to one's teapot» (las traducciones del inglés son propias). Referencia a ejemplares de esta tipología de tetera aparecen en el libro *Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde* [catálogo de la exposición «The Cult of Beauty: The Aesthetic Movement 1860-1900», Victoria & Albert Museum, Londres, 2011], págs. 204-205.

²⁰ Véase a este respecto: Mary GLUCK, «The historical bohemian and the discourse of modernism», en *Popular bohemia. Modernism and urban culture in nineteenth-century Paris*, Cambridge, Harvard University Press, 2005, págs. 1-23.



ma la sublimación de lo sensible y el intento de romper con los convencionalismos burgueses impulsados por el dandi aplicándolos a la práctica artística a través de la doctrina del arte por el arte.²¹ En el ámbito estético, esto supone adoptar la doctrina de las relaciones interartísticas asumiendo el papel de la música como modelo artístico. En efecto, en el prólogo de su manifiesto esteticista, Hamilton alude a «la correlación de las artes como una característica fundamental del planteamiento [esteticista]». ²² También Walter Pater, en el texto mencionado anteriormente, se refiere a la relación íntima existente entre las artes, que remiten a un mismo principio y, en última instancia, deben aspirar a la música, *summum* de perfección por ser únicamente forma y alejarse de la imitación.²³ Se propone, por tanto, a los artistas que adopten el principio de la sinestesia por el que las artes —en particular la poesía y la pintura— aspiran a alejarse de la imitación y aproximarse a la música volcando el interés en la forma. Esto se traduce, con relación a la experiencia estética, en la búsqueda de la pura sen-

Tetera de porcelana de doble cara con forma de esteta (a la izquierda, cara masculina; a la derecha, cara femenina), 1881. Fine Arts Museums of San Francisco.

²¹ Badetz establece la cronología del movimiento esteticista en Inglaterra entre 1860-1890. Yves BADETZ, *op. cit.*, pág. 35.

²² «[...] the correlation of the arts being a main feature of the scheme». Walter HAMILTON, *op. cit.*, pág. VII.

²³ Walter PATER, «Conclusión», *op. cit.*

sación, es decir, afectar a los sentidos más que al intelecto, lo cual se oponía al paradigma que había regido hasta entonces, el iconográfico del *ut pictura poesis* —como la poesía, así ha de actuar la pintura—, en que primaba el interés del tema representado sobre la forma. A través de la sinestesia y de la nueva poética *ut pictura musica* —como la música, así ha de actuar la pintura—, el esteticismo enlaza con los propósitos asociados al esteta que hemos visto.

Pero el movimiento esteticista fue más allá de los círculos puramente artísticos y llegó a convertirse en una corriente en la que se dieron cita decoradores, arquitectos, artesanos, unidos por un aspecto común: su alzamiento contra la convención materialista derivada de la industrialización en favor del placer sensible. Bajo este prisma, el movimiento esteticista constituyó un antes y un después en la reinención de los interiores domésticos —en particular de las clases medias británicas—, que se hacen atractivos a través del diseño de objetos, como muebles, vajilla, relojes, lámparas o papel de pared, si bien también se extendió al diseño de ropa y complementos de vestir. El esteticismo se presenta así estrechamente conectado con la corriente internacional de las *Arts and Crafts* —artes y oficios—. En muchos casos eran los propios artistas quienes se introducían en el diseño de objetos decorativos. El multifacético William Morris, uno de los padres del movimiento, fundó su propia empresa Morris & Co., dedicada a las artes decorativas y a renovar los interiores domésticos como espacios de belleza, con lo que fracturó la tradicional división de disciplinas entre *bellas artes* y *artesanías* que todavía mantenía la Royal Academy.²⁴ Aunque desde el punto de vista estricto de la creación artística el movimiento adoptase presupuestos tendentes a la autonomía estética, en su dimensión aplicada adquiere necesariamente una magnitud social.

Esta vertiente utilitaria del esteticismo se hace del todo patente si ponemos el foco en las mujeres que se vincularon al movimiento. En el mismo año de 1882 en que Hamilton publicaba su manifiesto, la escritora Lucy Crane exhortaba a su audiencia a buscar la belleza en los más mínimos aspectos de la vida cotidiana. Crane y otras mujeres vinculadas al movimiento se distanciaron del puro hedonismo

²⁴ Lynn Federle ORR, *op. cit.*, pág. 25.

y reivindicaron la utilidad de los objetos decorativos. Como exponen las especialistas en estudios literarios Maroula Joannou y Claire Nicholson, el posicionamiento de Crane y de otras mujeres vinculadas al esteticismo es revelador de la ambivalencia de las diferentes lecturas del movimiento, entre la reivindicación de la belleza hedonista de la pura forma y la priorización de su dimensión social expandiendo una cotidianeidad estética hacia un público más amplio.²⁵

El ámbito del diseño de moda, en particular femenina, refuerza esta dimensión del esteticismo vinculada al carácter utilitario a través de lo que se conoció como *aesthetic dress*. Así, la historiadora de la moda Sally Helvenston Gray ha puesto de manifiesto cómo las mujeres vinculadas al movimiento adoptaron en el último tercio del siglo XIX un tipo de vestido conocido como «mother Hubbard», caracterizado por un canesú recto y una falda suelta con origen en la línea del canesú, que sustituye al fruncido de la cintura, como prenda alternativa a las rigideces constreñidoras del corsé y a la crinolina. Este modelo se distanciaba de las convenciones sociales de la sociedad victoriana, que asociaban esta tipología de vestido a una moral relajada.²⁶ En la misma línea que el dandi-esteta, la vestimenta constituye un elemento fundamental de oposición a las convenciones burguesas, si bien, en el caso de las mujeres vinculadas al movimiento, esta oposición va de la mano de una vestimenta más cómoda para realizar actividades prácticas que, de este modo, eran priorizadas respecto a la función ornamental y de complacencia masculina que la sociedad les asignaba.

Veámos cómo la figura del dandi, y su extensión en el esteta, constituía un modelo de singularización a través de la sensibilidad. Suponen así un ejemplo paradigmático de cómo una figura que aspira a distanciarse del *mainstream* —a través de esa cotidianeidad regida por el placer sensible que hemos visto—, que apela a la estimulación sen-

²⁵ M. JOANNOU y C. NICHOLSON (eds.), «General introduction», en *The women aesthetes: British writers, 1870-1900*, vol. I, 1870-1880. Londres, Pickering and Chatto, 2013, págs. VII-IX.

²⁶ Sally HELVENSTON GRAY, «Searching for mother Hubbard function and fashion in nineteenth-century dress», *Winterthur Portfolio*, vol. 48, núm. 1, primavera de 2014, págs. 29-74.

sible como forma —singularizada— de resistencia al sistema, acaba inserta y fagocitada en ella, e incluso ridiculizada por ella. La extensión de la figura del esteta en el movimiento del esteticismo diseminó algunos de los principios propios de su personalidad integrándolos en la práctica artística, como la prevalencia del componente sensible, asociado a la sinestesia. La supremacía del concepto de autonomía estética que subyace a la práctica de la sinestesia se vio, sin embargo, contestada desde el ámbito femenino del esteticismo, que priorizó la dimensión utilitaria del movimiento, lo que dinamitó la faceta inicial de artificiosidad desinteresada ligada a la personalidad del dandi.

**HOMES I DONES
DE TEATRE
OBLIDATS**

HOMES I DONES DE TEATRE OBLIDATS: MOTIUS, REMEIS I ESPERANCES

Enric Ciurans

Universitat de Barcelona

No cal ser gaire perspicaç per a comprendre que sabem ben poca cosa del nostre teatre, tot i dedicar moltes hores a estudiar-lo; i no ens ha d'estranyar gens, tenint en compte que la nostra capacitat és limitada i, en canvi, el nombre d'espectacles, actors, actrius, decoradors, dramaturgs, companyies, directors i altres elements de l'escena és inabastable per a un investigador per molt temps que hi esmerci. Tendim, doncs, a fer-nos un esquema general del teatre del nostre país, i el que més coneixem, sens dubte, és el present, perquè som testimonis de les representacions, publicacions i creacions, en general, vinculades a allò que anomenem les arts escèniques. En relació amb el passat, ens deixem guiar per les històries generals que marquen unes fites, uns grans protagonistes i unes tendències que no sempre coincideixen amb allò que es pot deduir quan determinats períodes s'observen de més a prop i veiem com l'esquema s'altera i apareixen altres protagonistes que no han tingut la fortuna de formar part d'aquest primer nivell de coneixement. Aquest oblit és particularment sagnant en el món de les actrius i els actors, decoradors i creadors de vestuari i altres artistes i professionals que han tingut un paper clau en el desenvolupament de la nostra escena.¹

¹ En aquest sentit, volem recordar unes paraules del periodista i crític teatral Joan de Sagarra, que, malgrat ser escrites fa gairebé deu anys, pensem que tenen plena vigència («Au, a treballar», *La Vanguardia* (Cultura/s), 1 de setembre de 2010, pàg. 11: «Em jugo una ampolla de Jameson que si demà em presentés davant els alumnes del darrer curs de l'Institut del Teatre (inclosos una dotzena de

Entre l'oblit i el record: les mancances

Ens volem preguntar en aquesta breu recerca quins poden ser els mecanismes que fan que les dones i els homes del nostre teatre siguin oblidats o recordats. I, per a fer-ho, cal que clarifiquem alguns aspectes importants abans de posar exemples que ens il·lustrin sobre aquests mecanismes.

Una qüestió prèvia ens planteja fins a quin punt els artistes que s'han dedicat al teatre són recordats amb caràcter general i, fins i tot, si cal que ho siguin. Indiscutiblement, hi ha homes i dones que són coneguts i, per tant, recordats per una immensa majoria de persones interessades en la cultura. Posem com a exemple Àngel Guimerà i Margarida Xirgu, indubtablement artistes reconeguts per moltes persones i amb mèrits del tot notoris. Al seu costat, posem-hi Ignasi Iglésias i Francisca Marqués, més coneguda com a Raquel Meller, ambdós notables però en un cercle més reduït però ampli de persones, i podríem seguir proposant Joaquim Montero i Maria Vila, ja només valorats per aquells que s'interessen per les arts escèniques, malgrat que en el seu dia foren persones públiques molt conegudes i que ocupen un lloc principal en la història de l'escena catalana del segle xx. Això ho podríem traslladar a qualsevulla disciplina artística, literària, política o esportiva, atès que els noms propis que podem recordar són pocs, i és justament sobre aquest aspecte que pretenem reflexionar. No creiem que l'objectiu sigui fer que moltes persones coneguin la trajectòria dels actors, escenògrafs o directors teatrals, sinó que el seu oblit no sigui total i, d'una manera o una altra, tots aquells que s'hi sentin interessats puguin consultar, conèixer o estudiar la seva carrera.

Un primer aspecte està determinat per la capacitat de recordar el nostre llegat teatral. En data de 2019 només existeixen dues històries generals del teatre català publicades,² encara que dins les històries de

professors) i els preguntés si els diuen res els noms de Carlota de Mena, Maria Morera, de la senyora Baró, de Paquita Ferrandis... es quedarien sense resposta. I qui parla d'actrius, parla d'escenògrafs, de mestres del vestuari, de fotògrafs...».

² Ens referim a Francesc CURET, *Història del teatre català*, Barcelona, Aedos, 1967, i Xavier FÀBREGAS, *Història del teatre català*, Barcelona, Millà, 1978. També, amb una dimensió molt més reduïda, podem esmentar Joan MALUQUER

la literatura catalana s'inclouen amplis capítols dedicats al teatre català que se centren, lògicament, en la literatura dramàtica.³ La discussió a l'entorn de la consideració del teatre com a text o com a espectacle ha marcat de manera profunda les històries dedicades a l'art dramàtic,⁴ una qüestió ja plenament superada i que no té cabuda en aquestes pàgines. A part de les publicacions esmentades, hi ha multitud de treballs que s'ocupen de manera parcial, però exhaustiva, d'aspectes diversos del nostre teatre i que són valuosíssims per a reconstruir el nostre llegat escènic. Aquesta manca d'una bibliografia general planteja un panorama difícil per a fixar, mantenir i desenvolupar la memòria dels artistes del passat.

En segon lloc, cal referir-se a les diferents categories d'artistes dins les arts escèniques catalanes que, tradicionalment, han rebut una atenció diferent per part dels historiadors, que han destacat les categories literàries per damunt de les espectaculars, amb honroses excepcions com ara Sebastià Gasch. No cal dir que els dramaturgs —gairebé sempre homes fins a les darreres dècades del segle passat— han rebut més atenció i formen part de les diferents històries de la literatura i del teatre publicades al nostre país. A l'altre extrem, trobaríem els actors i les actrius, que tenen molt més difícil entrar en aquestes històries, i el seu record, amb les excepcions de les dives i els grans actors, només perdura en la generació que els ha vist actuar als escenaris, i després, de manera ineluctable, passen a ser oblidats de forma irremeiable. Cal sumar-hi, a més, els protagonistes dels gèneres considerats menors, com ara les varietats, el circ, la dansa, la màgia i d'altres, que només poden ser recordats a partir de notícies, de comentaris de premsa i de les monografies que els estudiosos els han dedicat.

VILADOT, *Teatre català. Estudi històric-crítich*, Barcelona, Imp. La Renaixensa, 1878.

³ En aquest sentit, podem citar especialment Martí de RIQUER, Antoni COMAS i Joaquim MOLAS, *Història de la literatura catalana*, 10 vols., Barcelona, Ariel, 1985-1988. Cal esmentar també Francesc CURET, *El arte dramático en el resurgir de Cataluña*, Barcelona, Minerva, 1917.

⁴ En aquest sentit: Ricard SALVAT, *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos, 1983.

Un tercer punt giraria a l'entorn de quan considerem que un dramaturg és recordat o oblidat. De vegades les històries qualifiquen un autor d'influent, decisiu i molt apreciat pel públic del seu temps i, en canvi, les seves obres no són mai, o pràcticament mai, representades en els teatres de l'actualitat. Aquí, podríem dir que la qüestió determinant és el concepte de repertori, que seria l'equivalent a les obres exposades en un museu en contraposició a aquelles que resten als magatzems. Podríem afegir-hi, en darrera instància, el fet anòmal d'alguns autors, dels quals només es representa una part molt petita de la seva obra dramàtica, cosa que ens fa pensar que la majoria del seu teatre ha estat oblidat.

Alguns remeis contra l'oblit general

No sembla, doncs, que la lluita contra l'oblit sigui senzilla o es pugui combatre amb una certa efectivitat. Mai no podrem reposar el prestigi d'actors i actrius dels segles XVIII i XIX, dels quals només sabem el nom i poca cosa més. Ni tan sols sabrem quin fou el veritable ressò dels aplaudiments i el reconeixement que van rebre del públic. A les xarxes podem trobar informacions concretes, però mai una recerca completa que ens presenti la seva trajectòria.

Un factor que pensem que ajudaria a paliar, encara que sigui de manera parcial, aquest oblit, seria la creació o, per ser precisos, la recuperació d'un museu de les arts escèniques on s'apleguessin tots aquells materials —vestits, decorats, textos originals...— que les actrius, els decoradors o els dramaturgs van generar en les seves creacions i que actualment descansen —ocults!— als arxius; a propòsit d'això és singularment important el MAE (Museu de les Arts Escèniques), que forma part del Centre d'Estudis i Documentació de les Arts de l'Espectacle i la Comunicació de l'Institut del Teatre des del tancament, el 1996, del Museu del Cinema i de les Arts de l'Espectacle al gaudinià Palau Güell del carrer Nou, prop de la Rambla. La recuperació d'un espai expositiu ampli i amb possibilitats de generar exposicions temporals ajudaria a potenciar el record del nostre llegat escènic entre un públic més nombrós. Voldríem recordar, entre els impulsors d'aquesta recuperació, Ricard Salvat, autor de diversos articles dedicats a aquesta qüestió, fins al punt d'iniciar el pro-

jecte de Museu del Teatre Català amb seu a Reus el 2007, projecte que finalment no es va dur a terme.⁵

Un altre dels remeis que poden mitigar aquest oblit és potenciar la recerca i fer-la pública amb l'objectiu d'incrementar el nombre d'investigadors i de persones que es puguin interessar per aquestes èpoques tan allunyades i oblidades. De manera general i exhaustiva, no més podem fer referència al projecte endegat per l'Institut del Teatre i la Xarxa Vives d'Universitats, que el 2011 van crear el Projecte de Recerca de les Arts Escèniques Catalanes (PRAEC), el qual impulsa dues grans empreses: una *Història de les arts escèniques als Països Catalans*, editada en cinc volums, dels quals ja s'ha publicat el primer,⁶ i l'*Enciclopèdia de les arts escèniques dels Països Catalans*, editada només en format digital i que a hores d'ara té més de dues mil entrades que estan en procés de verificació abans de penjar-se a la xarxa. Aquesta plataforma formada per les principals universitats de l'àmbit lingüístic català i l'Institut del Teatre, que en fa la coordinació, també impulsa un Repertori Teatral Català⁷ i una base de dades de Dramatúrgia Catalana Contemporània que han de normalitzar les possibilitats de coneixement i estudi del nostre teatre. L'origen d'aquesta idea es remunta al 1990, quan es va voler impulsar una Història del Teatre Català des de l'Institut del Teatre, que aleshores dirigia Jordi Coca, amb el suport d'especialistes de dins i fora del món universitari. Aquest projecte, que es denominà Història de l'Espectacle Català, tenia com a coordinadors el ja esmentat Jordi Coca, Guillem-Jordi Graells i Francesc Massip, i es plantejà en un format de sis volums. La manca de finançament va impedir tirar-lo endavant i no s'ha reprès fins dues dècades més tard.

Cal destacar, tanmateix, la tasca engegada per algunes editorials. En aquest sentit, cal destacar la tarragonina Arola Editors, que ha construït un catàleg d'obres dramàtiques en les dues darreres dècades,

⁵ www.ccma.cat/324/reus-acollira-el-museu-del-teatre-catala/noticia/166901/ [consulta: 21/2/2019].

⁶ Francesc MASSIP i Lenke KOVÁCS, *La teatralitat medieval i la seva pervivència*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017.

⁷ <http://entreacte.cat/entrades/perspectives/a-fons/el-repertori-de-teatre-catala-una-assignatura-pendent/> [consulta: 13/2/2019].

tant històriques com contemporànies, que tenen un valor documental i històric de primer nivell per aconseguir treure de l'oblit alguns dels grans dramaturgs del país, dels quals era pràcticament impossible trobar editades alguna de les seves obres. Actualment, Arola col·labora amb el Teatre Nacional de Catalunya editant les obres que es representen al gran teatre públic del país. També és admirable la tasca d'editorials universitàries que han contribuït a pal·liar la manca de bibliografia i, en conseqüència, l'oblit del nostre passat escènic.

Aquest oblit també es pot atenuar progressivament aconseguint captar l'interès dels joves investigadors i esperonar-los, facilitant-los els mitjans i la formació adequada perquè puguin recuperar i treure de l'oblit figures importants del nostre present i del nostre passat teatral. En aquest sentit, els grups de recerca de les universitats hi han de tenir un paper clau.

El repertori: termòmetre de l'oblit i el reconeixement dels dramaturgs

Com ja hem assenyalat, ens guiem per esquemes ja establerts i, si parlem del teatre català quant a dramaturgs, podem establir uns noms fonamentals que tothom —fora del teatre també— pot reconèixer i que formarien part d'un àmbit escolar, fins i tot, d'aquesta categorització: Francesc Vicent Garcia, Francesc Fontanella, Joan Ramis i Ramis, Josep Robrenyo, Frederic Soler «Pitarra», Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Josep Maria de Sagarra, Josep M. Benet i Jornet, Lluïsa Cunillé i Jordi Casanovas. La seva presència en els repertoris dels teatres ens permetria deduir si les seves obres són vigents o no i, en conseqüència, el grau del seu oblit o reconeixement.

Cal precisar que aquesta és una llista molt discutible perquè deixa fora noms eminentíssims del nostre art dramàtic. Aquests dramaturgs serien els que ens permetrien bastir un esquema per a parlar del teatre dramàtic català a partir de la Renaixença, malgrat que Robrenyo morís abans d'aquest esclat polític, cultural i lingüístic. Aquests noms són indiscutibles, però si ens endinsem en els respectius períodes d'activitat, tots excepte els tres primers, que conformen una mena d'illot dins el període de la Decadència de la llengua i la literatura catalanes, els trobaríem en una constel·lació de dramaturgs

coetanis que formarien el segon nivell de l'anàlisi en profunditat del tema.

Per mirar d'interpretar tant el reconeixement com l'oblit dels grans dramaturgs catalans, hem confeccionat una taula que recull els espectacles que s'han muntat de vint-i-cinc dramaturgs de totes les èpoques al llarg dels darrers quaranta anys (vegeu pàgs. 158-159), prenent com a data de partida el 1978, any que marca un canvi de règim a l'Estat espanyol. Alguns d'aquests dramaturgs són més coneguts com a poetes o novel·listes, però són indubtables les seves aportacions al nostre teatre.

Una primera constatació ens du a observar com els autors més antics estan infrarepresentats, fins al punt que de Josep Robrenyo no tenim constància de cap espectacle muntat a partir dels seus textos en aquests darrers quaranta anys, però la situació no és gaire millor en relació amb Francesc Fontanella, Joan Ramis o el Rector de Vallfogona —autor, per cert, d'una única obra—, dels quals només tenim comptabilitzat un espectacle en aquest mateix període.

Una segona conclusió aniria a la inversa. Els dramaturgs més joves de la taula, Jordi Casanovas i Marta Buchaca, són representats gairebé de manera anual. Això no deixa de ser una cosa lògica, atès que si no són representats en el present, no seria possible ni tan sols considerar-los. Hi ha un bon grapat de dramaturgs de finals del segle XIX que tenien aquesta mateixa presència als escenaris de l'època i avui resten absolutament oblidats i, lògicament, no representats. Per tant, en el cas dels dramaturgs novells el seu oblit encara està per determinar.

En canvi, resulta més interessant veure com un autor com Ignasi Iglésias, que va tenir una gran anomenada a la seva època, ara pràcticament no es representa —només ens en consten dos muntatges—, com passa amb Joan Puig i Ferrer, de qui tenim tres funcions en aquestes darreres quatre dècades. També és el cas de Frederic Soler, «Serafi Pitarra», un dels homes de teatre i de la cultura catalana més coneguts i reconeguts en el seu temps, veritable artífex de «Lo Teatre Català», de qui només ens consten vuit posades en escena en les darreres quatre dècades, tres d'elles en una mateixa temporada, quan el TNC, el 2014, va centrar una part de la programació a recuperar-lo.

Els casos de Santiago Rusiñol i Àngel Guimerà ens permeten observar com, malgrat no entrar en aquesta dimensió de l'oblit catastrò-

Quadre d'autors.
Quantificació dels
espectacles de cada
autor per anys des de
1978 fins al febrer de
2019. En el cas de més
d'un espectacle,
s'indica entre
parèntesis. Fonts
diverses.

F. V. Garcia (1582-1623)	1 -1982
F. Fontanella (1622-1685)	1 -1992
J. Ramis (1746-1819)	1 -2015
J. Robrenyo (1780-1838)	0
F. Soler, Pitarra (1839-1895)	8 -1984-1992(2)-2011-1990-2014(3)
À. Guimerà (1845-1924)	32 -1981-1983-1985-1990-1991-1992-1993(3)- 1995(2)-1996(3)-1997(3)-2000-2001(2)-2004(2)- 2005(2)-2006-2009-2010-2011-2014-2016-2018
S. Rusiñol (1861-1931)	29 -1981-1983-1984-1986-1987-1988-1989-1992(2)- 1997(3)-1998(2)-1999(2)-2000(2)-2001(2)-2004- 2007-2010-2013-2016-2018(2)
I. Iglésias (1871-1928)	2 -1987-1999
J. Vallmitjana (1873-1937)	1 -2009
J. Puig i Ferrer (1882-1956)	3 -1994-2001-2006
C. Soldevila (1892-1967)	3 -1992-2006-2005
J. M. de Sagarra (1894-1961)	43 -1983-1986(2)-1987(2)-1988-1992-1993(2)- 1994(5)-1995(2)-1996-1998-1999(4)-2000(3)- 2001-2002(2)-2003-2004(2)-2005(2)-2006-2007- 2009(2)-2010(2)-2011-2014-2016-2017
J. Oliver (1899-1986)	17 -1984(2)-1987-1988-1990-1992-1993(2)-1994- 1996(2)-1999(4)-2001-2006
M. Rodoreda (1908-1983)	20 -1987-1993(3)-1999(2)-2001-2003-2004-2007- 2008(6)-2014(2)-2017-2018
S. Espriu (1913-1985)	20 -1978-1982-1986(3)-1990-1994-1995(3)-1997- 1998-2002(2)-2004-2007-2009-2013(2)-2019
J. Palau i Fabre (1917-2008)	12 -1981-1991-2000-2003-2007(2)-2008(2)-2015- 2017-2018-2019
M. de Pedrolo (1918-1990)	9 -1984-1987(2)-1997-2000-2001-2005-2012-2015

M. A. Capmany (1918-1991)	6 -1982-1989-1992-2000-2012-2018
----------------------------------	---

J. Brossa (1919-1998)	46 -1982-1985(3)-1987-1990-1992-1993-1994-1995-1996(2)-1998(3)-1999(5)-2000-2001(8)-2002(2)-2003(4)-2004-2005(3)-2006-2008(2)-2009-2011-2017(2)
------------------------------	--

J. M. Benet i Jornet (1940)	74 -1979(2)-1980(2)-1981-1985(4)-1986(3)-1987(3)-1988(3)-1989(2)-1990-1991-1992-1993(2)-1994(4)-1997(7)-1998(2)-1999(6)-2000(3)-2001(5)-2003-2004-2005(2)-2008-2009(3)-2010-2011(2)-2014-2016
------------------------------------	--

Ll. Cunillé (1961)	40 -1992-1994(3)-1995(2)-1996-1997(2)-1998(3)-1999(3)-2000-2001-2002(3)-2003(2)-2004(3)-2005(2)-2006(2)-2007-2008-2009-2010-2011(2)-2013(2)-2014-2015(2)-2016(2)-2018
---------------------------	--

S. Belbel (1963)	102 -1986-1987(2)-1988-1989(2)-1990-1991-1992(4)-1993(5)-1994(8)-1995(5)-1996(3)-1997(10)-1998(8)-1999(9)-2005(5)-2001(6)-2002(2)-2003(5)-2004(10)-2005(2)-2006(5)-2007(2)-2010-2017(2)-2018(2)
-------------------------	--

J. Galceran (1964)	33 -1996-1998(5)-2000-2001(2)-2002(2)-2003(2)-2004-2006(3)-2008(2)-2009(3)-2010(2)-2011-2012-2013(3)-2014-2015-2017
---------------------------	--

J. Casanovas (1978)	27 -2004-2005-2007-2008(3)-2009(2)-2010(3)-2011-2012(2)-2013(3)-2014(2)-2015(2)-2016(3)-2018-2019(2)
----------------------------	---

M. Buchaca (1979)	13 -2007-2009-2010-2011-2012-2013-2014-2015-2016(2)-2017-2018(2)
--------------------------	---

fic que afecta els grans pioners del nostre teatre, la major part dels textos representats són els mateixos, mentre que la immensa majoria de les seves obres dramàtiques queden inèdites i gairebé no tenen opció de ser contemplades pel públic contemporani.

Entre els autors de postguerra, cal esmentar l'extraordinària salut de la poesia dramàtica de Joan Brossa, gràcies en part a la fundació i a l'espai teatral que duen el seu nom i que han estat amatents a no deixar perdre aquest preciós llegat i han emprès la tasca de representar la seva immensa obra dramàtica, que té plans i replans de tota mena, des del sainet fins a la *performance*. Tampoc no es pot considerar un autor oblidat Josep Maria de Sagarra, atès que fa poc temps una sèrie de televisió basada en la novel·la *Vida privada* va aconseguir grans audiències. El que ens crida l'atenció és com en la darrera dècada els espectacles basats en els seus textos es van espaiant de manera significativa. Joan Oliver és un autor molt més oblidat, per bé que les seves traduccions de peces clàssiques i contemporànies són representades més sovint que els seus textos originals. Salvador Espriu, malgrat tenir una obra dramàtica minsas, és considerat un dels grans clàssics contemporanis del nostre teatre, i de manera periòdica es va representant, sense perdre aquesta aurèola d'autor fonamental. Podem dir el mateix de Mercè Rodoreda, fantàstica novel·lista i autora dramàtica de gran volada que, gràcies a les revisions de la novel·la *La plaça del diamant*, va acumulant estrenes, si bé els seus textos expressament dramàtics estan infrarepresentats, al nostre entendre, tot i la seva qualitat indiscutible.

Per no allargar-nos en aquesta valoració del repertori dels autors representats en els darrers quaranta anys, cal esmentar que Sergi Belbel és l'autor dramàtic del nostre país més representat, en més d'un centenar d'ocasions, comptant a més que ha entrat en el repertori de la Comédie Française, una fita del nostre teatre. Al seu costat, Josep Maria Benet i Jornet, també un dels dramaturgs més representats fora del nostre país, tant a l'Estat com en espais emblemàtics com el National Theatre londinenc. Lluïsa Cunillé i Jordi Galceran són també autors d'una trajectòria reconeguda i representats amb gran continuïtat als nostres escenaris i també més enllà. Els autors més joves com, per exemple, Josep Maria Miró, Helena Tornero o Esteve Soler, que no figuren en aquesta relació, gairebé estrenen més fora de Catalunya que

als nostres teatres. Potser seria convenient, en un altre context, comparar les estrenes dels nostres autors amb els de fora del país, i així poder comprendre l'abast de la seva presència a la nostra escena.

Tot i així, els dramaturgs sempre han tingut la fortuna d'estar emparats per la literatura, i els llibres han palliat el seu oblit. La formació bàsica dels estudiants implica el coneixement del llegat dramàtic. No passa el mateix amb els altres grans protagonistes del nostre teatre.

Els grans oblidats del nostre teatre

Josep Robrenyo i Tort (1780-1838) és considerat de manera unànime el pioner del teatre català modern, autor també de nombrosos poemes de caire popular, que va escriure sainets bilingües i va patir repressió, i fins i tot presó, per la seva filiació liberal i va trobar la mort en un naufragi al Carib.⁸ Si ens atenem a les històries del teatre català publicades fins avui, veurem que el seu nom apareix vinculat a una generació d'autors que combinaven l'escriptura en llengua catalana i castellana. La llista és ben migrada. Juntament amb Robrenyo, destaca Francesc Renart i Arús (1783-1853) i prou. Tal com explica Francesc Curet,

[...] en les narracions cronològiques del Teatre Català, hi ha un buit entre la producció de Josep Robrenyo i Francesc Renart, que hem considerat com a anunciador de la instauració definitiva i formal de la nostra escena i el moment en què aquesta va tenir realitat. Aquest buit, l'existència del qual significaria un salt sobtat en la trajectòria seguida per l'art dramàtic català, queda emplenat per una figura modesta, però d'una influència decisiva.⁹

Curet es refereix al dramaturg, empresari i adaptador Joaquim Dimas que, al capdavant del Teatre Odeón, sacsejà l'escena barceloni-

⁸ Joan-Lluís MARFANY, al pròleg del volum *Josep Robrenyo: teatre revolucionari*, Barcelona, Edicions 62, 1965, escrivia (pàg. 6): «L'obra de Josep Robrenyo s'insereix dins el corrent de la literatura popular, que, des de temps molt antics, es desenvolupa paral·lelament a la literatura culta i al marge de les grans transformacions culturals». L'obra dramàtica de Robrenyo ha estat editada fa pocs anys per l'editorial Arola: Josep ROBRENYO, *Teatre català*, 2 vols., Tarragona, Arola, Biblioteca catalana, 2004.

⁹ Francesc CURET, *Història del teatre català*, pàg. 107.

na, primer amb peces en un acte i, després, com a adaptador. Però Dimas va néixer el 1822, més de quaranta anys després que Robrenyo i Renart, i no emplena per si sol les dècades anteriors a l'esclat de «Lo Teatre Català». A partir d'aquí, les notícies que donarem d'autors dramàtics és tan esparsa i poc aprofundida que, malgrat ser recuperats pels investigadors, sempre resten al marge.

Així, els historiadors ens parlen d'Ignasi Plana i Fontana (c. 1750-1811), notari i aficionat al teatre que va escriure diversos sainets que van ser representats a casa del baró de Maldà i en altres domicilis aristocràtics i burgesos, i també va col·laborar en el Teatre de la Santa Creu, únic coliseu que funcionava amb regularitat a Barcelona. Alguns dels seus sainets, especialment *El gall robat per les festes de Nadal*,¹⁰ representat el 1801, es feren cèlebres i transcendiren l'àmbit en què foren representats. Molts sainets d'aquella època són anònims i, per tant, no podem ni tan sols esmentar qui són els que els van escriure i representar per primer cop. Un dels pocs, juntament amb Ignasi Plana, de qui sabem el nom és Andreu Amat, sobre el qual escriu Fàbregas en editar dos dels sainets que se li atribueixen:¹¹

No posseïm cap dada sobre la vida d'aquest autor dramàtic, bon coneixedor de la mecànica escènica i força prolífic. Francesc Ubach Vinyeta, en el seu estudi sobre el teatre català aparegut el 1876, en cita el nom enmig d'una llista de 103 autors autòctons, però no en dona cap títol. Tres anys més tard, Josep Ixart el silencià en fer el seu famós assaig sobre el nostre teatre; Antoni Elias tampoc no el cita en el seu famós *Diccionario de escritores y artistas catalanes del siglo XIX* (1899).

Molt més apropat als iniciadors del Teatre Català, trobem la figura gairebé mítica d'Abdó Terrades (1812-1856),¹² revolucionari d'espe-

¹⁰ Aquest sainet fou publicat a Xavier FÀBREGAS (ed.), *Sainets de la vida picaresca*, Barcelona, Edicions 62, Antologia Catalana, 33, 1967, pàgs. 13-34. Qui s'ocupa de Plana és Max CAHNER, *Literatura de la revolució i la contrarevolució*, 4 vols., Barcelona, Curial, 1998, encara que centra l'anàlisi en un poema, *Lo Temple de la Glòria*, que alguns estudiosos li atribueixen i d'altres consideren anònim.

¹¹ Xavier FÀBREGAS (ed.), *Sainets de la vida picaresca*, pàgs. 10-11.

¹² Jaume GUILLAMET, *Abdón Terradas. Primer dirigent republicà, periodista i alcalde de Figueres*, Figueres, Institut d'Estudis Empordanesos, 2000.

rit republicà, cinc cops alcalde de Figueres, mort al penal de Medina Sidonia. Aquest autor força estudiat des del seu vessant polític, és un il·lustre oblidat en la faceta dramàtica, atès que fou autor del drama *El rei Micomicó*, inspirat en el personatge del Quixot i estrenat a Barcelona el 1830, en plena efervescència política.

D'aquest període sense notícies ens queden els sainets publicats, que sens dubte eren representats amb èxit, com *Saldoni y la Margarida*, que feliçment està digitalitzat i l'ha representat un grup aficionat molt recentment,¹³ obra de Josep Ferré Prats, anomenat Queri (1835-1906), nascut a Reus i del qual tenim molt poques notícies. També trobem l'esment d'Antoni Puig i Blanch (1775-1840), que signava els seus escrits com a Puigblanch, autor culte en llengua castellana, catedràtic d'hebreu i exiliat a Londres, encara que la seva obra no fou escrita per a l'escena i *stricto sensu* no s'hauria d'incloure en una recerca dedicada al teatre català. En canvi, no es pot oblidar l'impacte que degué tenir *Comedia del famós i divertit Carnestoltes*, d'Ignasi Sobrevia, peça escrita durant la segona meitat del segle XVIII però representada infinitat de vegades a Barcelona durant el segle XIX amb motiu d'aquestes festivitats de l'hivern.

Un altre autor que escriví peces en aquell moment fou Josep Anselm Clavé, figura central de la cultura catalana de la segona meitat del segle XIX que s'inicià en el teatre escrivint comèdies en castellà, de to marcadament andalús (molt en boga, a mitjans del segle XIX), com *Paco Mandria y Sacabuche*, *Una zambra en Alfarache*, *¡Toojuégroma!* i *Junto a su puerta*, per acabar escrivint una sarsuela catalana en dos actes, *L'Aplec del Remei* (1858), recuperada pel TNC el 2017.

També podríem incloure dins aquesta relació Francesc Camprodon i Lafont (1816-1870), advocat i periodista de filiació liberal que va ser desterrat a Cadis, on conegué l'actor José Valero i s'aficionà al teatre. Fou autor de les obres teatrals en castellà *Flor de un día* (1851), que escriví primer amb el títol de *Lola* per a un grup aficionat de Barcelona, on finalment no es va estrenar, i obtingué un gran èxit a Madrid, seguida d'*Espinas de una flor* (1852) i *Una ráfaga* (1857) i, sobretot, de dues peces en català: *La teta gallinaire* (1865) i *La Tornada d'en Titó*

¹³ www.novaconca.cat/article/47266/solivella-representa-lobra-el-casament-del-saldoni-i-la-margarida [consulta: 10/10/2018].

(1867), en un moment en què eclosionà el teatre de Pitarra. També, principalment en llengua castellana, podem mencionar Jaume Tió i Noè (1816-1844), autor d'*El castellano de Mora* (1838), representat al Teatre de la Santa Creu, i *El espejo de las venganzas* (1844). Finalment, Pere Anton Torres (1844-1901),¹⁴ polític que arribà a ser nomenat governador civil de Girona, a només 27 anys, i després d'altres províncies espanyoles, va tenir un paper important en el teatre català, i va estrenar *La clau de casa* (Novetats, 4/6/1873), protagonitzada per Antoni Tutau i Carlota de Mena, peça que va ser representada durant quaranta dies i va assolir un gran èxit popular. El 1874 representà *La Verge de la Roca*, quadre de costums, i el 1877, *La llàntia de plata*, al Liceu. El 21 de novembre de 1878 estrenà *Lo full de paper*, escrit quan era governador civil de Granada, al qual seguiren *Lo combat de Trafalgar*, *Desitjar lo que no es vol*, *Lo Mas de l'Abella* i diverses peces en llengua castellana. Malgrat les poques notícies, encara som capaços de reconstruir aquest període gràcies a les hemeroteques i als primers historiadors que s'ocuparen de la nostra escena. Però ens preguntem: què passaria si, en lloc de dramaturgs, volguéssim saber qui eren els actors i les actrius d'aquell moment històric en què l'escena catalana naixia gràcies als sainets i les peces en un acte bilingües? El que ens queda clar és que el teatre en llengua catalana era tan incipient que les notícies que se'n tenen són pràcticament nul·les, com s'observa en la valuosa bibliografia dedicada a establir els orígens del teatre català. Una figura que devia ser molt important fou l'actor d'origen reusenc Andreu Prieto, que va publicar un tractat titulat *Teoría del arte dramático* (1835),¹⁵ text fundacional de la pràctica teatral espanyola. Després d'assolir uns primers èxits a l'escena barcelonina, el 1805 Prieto va ser «embargat» a l'escena madrilenya, que en aquells moments tenia la potestat d'absorbir els talents que sorgien a províncies gràcies al «Real Reglamento sobre la reforma de los teatros del Reino». Allí va formar part de la companyia d'Isidoro Máiquez, que fou el seu mestre i protector. Més endavant, el 1817, Andreu Prieto va tornar a Barcelona i es va posar al capdavant de la Compañía Española, amb Josep Ga-

¹⁴ Josep M. VALLÈS I MARTÍ, *De l'idealisme a l'oblit. Poesia i teatre de Pere Anton Torres Jordí*, Valls, Cossetània, 2007.

¹⁵ Andrés PRIETO, *Teoría del arte dramático*, Madrid, Fundamentos, 2001.

lindo, i el 1821 el trobem a l'escenificació d'*El monstruo de Cataluña y peñas de Montserrate*, peça que va patir la censura liberal instigada per l'alcalde de Barcelona i el censor oficial, Tomàs Rey, que imposà canvis en els repartiment dels actors.¹⁶

A la façana del Teatre Principal trobem quatre medallons, dos dels quals reproduïen els retrats de Máiquez i Prieto, i els altres dos són de la cantant d'òpera francesa Maria Malibran (de nom real, Maria-Felicia García) i l'actriu còmica andalusa Salvadora Cayron (o Cairon).

El director teatral i investigador de l'Institut del Teatre Joan Castells i Altirriba va transcriure en els anys setanta una carpeta de l'Arxiu Històric de la Ciutat que conté informació valuosa per a conèixer el repertori i les companyies teatrals de la Barcelona de la primera meitat del segle XIX.¹⁷ A més d'informació relativa a algunes obres, n'hi ha de conegudes, com *El café de Barcelona*, obra bilingüe, del dramaturg castellà Ramón de la Cruz Cano, que va inaugurar el nou teatre de Comèdies (el Teatre Principal), el 1788, un any després del foc que va destruir completament l'anterior edifici conegut com a Casa de les Comèdies, que funcionava des de principis del segle XVII; d'altres d'inconegudes, com el recull de vint-i-cinc sainets amb el títol *Llibreta de sainets per sombras*, reunits per Ramon Pascual (c. 1837), dels quals només un està escrit íntegrament en castellà, dinou en català, tres amb alguna frase en castellà i dos de bilingües. El que ens interessa en aquest moment és l'apartat dedicat als «Papers de repartiment», on s'apleguen documents d'una companyia teatral, que devia estar activa a Barcelona durant el primer terç del segle XIX i representava sainets de Robrenyo, entre altres peces. En un apunt es transcriuen els dies de representació del 1836 (41 dies, en total) i, en un altre full, el nom dels membres de la companyia (sembla que no hi havia actrius, i els papers femenins també els representaven homes). Hi figuren vint-i-set actors, dos apuntadors, dos encarregats (escena i ves-

¹⁶ Joan-Xavier QUINTANA, «Notes per a una història política del teatre a Catalunya (1765-1849)», *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, 2016, núm. XXVII, pàgs. 261-302. www.raco.cat/index.php/ButlletisCEH/article/viewFile/312947/403060 [consulta: 20/10/2018].

¹⁷ Joan CASTELLS ALTIRRIBA, «Materials relatius al teatre català profà dels segles XVIII i XIX», *Estudios Escénicos*, 1975, núm. 19, Barcelona, Institut del Teatre, pàgs. 13-46.

tuari), un dipositari, un sastre, dos cobradors i un tramoista. Estem davant de la primera llista amb noms i cognoms d'una companyia que representava peces en castellà (les principals, que obrien les sessions) i en català (sainets, que les cloïen). En la llista (que finalment aplega trenta-quatre noms) només hi figuren els cognoms i no tenim cap notícia de qui eren, com s'havien format, quins papers representaven... res de res. Reprodueixo la llista dels desconeguts (oblidats) primers actors d'una companyia teatral catalana del segle XIX: Aguilar, Álvarez, Amigó, Barau, Bigordà, Campllong, Carbonell, Català-Creus, Catasús, Chiviller, Condis, Creus, Cruset, Figueres, Figuerola, Fontanals, Garro, Gras, Güell, Junyent, Longavies, Marsal, Mestre, Milà, Pascual, Pulido, Reynoso, Saló, Sarral, Tarrida, Tintorer, Trias, Via i Yáñez.¹⁸ Aquesta llista ens situa en l'epicentre de l'oblit dels protagonistes del nostre teatre. Més endavant, els actors van obtenir el reconeixement social del públic, però la mateixa idiosincràsia de l'escena, la seva condició efímera, provoca que grans homes i dones del teatre de finals del segle XIX siguin avui grans oblidats.¹⁹

Com a conclusió d'aquesta breu aproximació a l'oblit en la nostra escena, feta amb massa superficialitat i presses, cal certificar que ens queda molta feina per fer, i només dotant-nos d'instruments adequats, alguns exposats en aquest treball, impedirem que es tornin a repetir aquestes situacions, que l'oblit es faci crònic i que les següents generacions no recordin ni tan sols els noms de les actrius, els escenògrafs i els dramaturgs que avui aplaudim amb entusiasme.

¹⁸ Joan CASTELLS ALTIRRIBA, *op. cit.*, pàg. 29.

¹⁹ Alguns actors famosos i després oblidats: Frederic Fuentes (1844-1908); Francisca Soler de Ros (1833-1884); Josep Villahermosa (1830-1876); Lleó Fontova (1838-1890); Joaquim García-Parreño (?-1879); Iscle Soler (1843-1914); Ermengol Goula (1843-1921); Antoni Tutau (1844-1898); Carlota de Mena (1845-1902); Carme Parreño (1856-1924); Anna Monner (1850-1914). Cadascun d'ells mereixeria una biografia que posés en relleu els seus nombrosos mèrits artístics.

FELIP CORTIELLA I ELS AUTORS ANARQUISTES OBLIDATS. TEATRE I ANARQUISME A CATALUNYA

Clara Castillo

Universitat de Barcelona

Existeixen pocs estudis entorn del teatre anarquista català del tombant de segle, i els autors que se n'han ocupat han utilitzat aquest terme per designar fenòmens diversos. Per una banda, Litvak¹ i Aisa² comencen els respectius articles mencionant diverses representacions teatrals organitzades per associacions obreres, continuen exposant les característiques i els models del teatre anarquista, donant un paper rellevant al teatre social i al dramaturg Henrik Ibsen, i acaben amb una breu aproximació a la figura de Felip Cortiella. Per l'altra, Fàbregas³ exposa que l'anarquisme va incidir en el teatre català en dos terrenys: en el terreny ideològic, amb l'objectiu d'educar la classe obrera, i en el teòric, ja que a través de l'obra d'autors disconformes amb la societat del moment, com ara Ibsen, l'anarquisme va influenciar alguns dramaturgs catalans.

Seguint aquests estudiosos, a l'hora de definir què és el teatre anarquista català, en primer lloc hauríem de parlar de les vetllades teatrals que van ser organitzades per agrupacions anarquistes de Catalunya. Aquests esdeveniments culturals tenien com a objectiu educar la classe obrera i transmetre-li els ideals anarquistes. En ser un teatre

¹ Lily LITVAK, «Teatro anarquista catalán (1880-1910)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 1979, vol. LV, núm. 1-5, pàgs. 231- 249.

² Ferran AISA, *La cultura anarquista a Catalunya*, Barcelona, Edicions de 1984, 2006.

³ Xavier FÀBREGAS, *Teatre català d'agitació política*, Barcelona, Edicions 62, 1969.

dirigit a la classe baixa-treballadora, els organitzadors van esforçar-se per fer-lo accessible econòmicament i intel·lectualment. Per aquest motiu el cost de l'entrada d'aquestes representacions era força baix i acostumaven a anar acompanyades d'activitats complementàries que reforcessin la bona comprensió de la peça escenificada. A més de potenciar la immersió dels espectadors en l'obra, es procurava que ells mateixos en fossin partícips convidant-los a col·laborar en properes vetllades. D'aquesta manera els membres del públic es convertien en actors, directors, escenògrafs i dramaturgs.

Per tant, era un teatre autogestionat pels obrers mateixos i per les organitzacions, ja que volien que el teatre s'emancipés de l'estructura econòmica burgesa. Pels anarquistes era important apartar la cultura i el coneixement de l'autoritat, la qual els distribuïa de forma discriminada i per estendre únicament els conceptes sobre els quals es fonamentava el sistema. Els anarquistes, doncs, van oferir als espectadors un teatre diferent del que es representava als teatres regits per la burgesia, i el seu repertori el van conformar les peces que rebutjaven els burgesos o que tenien un contingut social.

La majoria d'anarquistes del tombant de segle creien que l'art havia de transmetre uns ideals; per ells, la forma de l'obra no és el més rellevant, sinó el contingut construït amb els valors, les idees, les necessitats i les aspiracions del seu temps. Això explica l'heterogeneïtat del grup d'autors que interessava als anarquistes, ja que pels llibertaris l'important era que els autors fossin rebels i innovadors, i a més, «els era igual la ideologia d'aquests si en algun moment havien escrit a favor de la classe oprimida».⁴ Així, els anarquistes van mostrar una preferència pel «teatre sociològic» o «teatre social», un teatre que analitza d'una manera crítica la societat del moment per detectar-ne els problemes i aportar possibles solucions. Aquest teatre permetia als anarquistes «inculcar uns valors i estimular determinades reivindicacions»,⁵ i el convertien en un instrument de propaganda ideològica.

⁴ Lily LITVAK, *Musa libertaria: arte, literatura y vida cultural del anarquismo español, 1880-1913*, Barcelona, Antoni Bosch, 1981, pàg. 262.

⁵ Teresa ABELLÓ, *El movimiento obrero en España, siglos XIX y XX*, Barcelona, Hipótesis, 1997, pàg. 58.

Per això, en els seus medis, els anarquistes van exigir la representació d'obres que mostressin els problemes socials moderns. D'aquesta manera, algunes peces i els seus autors es van fer habituals en els cercles àcrates, entre les quals destaquen *Un enemic del poble*, d'Ibsen; *Els teixidors*, de Hauptmann, i *Els mals pastors*, de Mirbeau. D'aquests autors «clàssics» que hem esmentat, el més representat i aclamat va ser Henrik Ibsen. Els obrers, i en concret els anarquistes, van trobar en l'obra d'Ibsen una actitud de rebel·lia envers l'ordre establert. De fet, Ibsen va ser considerat el creador del teatre social, i en llegir-lo, diversos dramaturgs catalans van decidir seguir aquest corrent.

Alguns dramaturgs anarquistes catalans

Havent-nos ocupat de les representacions teatrals en cercles àcrates, haurem de parlar d'aquelles peces teatrals que van ser escrites per autors catalans obertament declarats anarquistes. Aquest és el cas de Joan Montseny, dirigent anarcosindicalista i escriptor conegut amb el pseudònim de Federico Urales, fundador de diverses publicacions anarquistes, com ara *La Revista Blanca* i *Tierra y Libertad*. Montseny és l'autor de tres obres de teatre: *Honor, alma y vida* (1895), *Ley de herencia* (1896) i *El castillo maldito* (1903-1904). D'aquestes tres peces, considerem especialment interessant *El castillo maldito*, ja que s'hi escenifica el Procés de Montjuïc, un esdeveniment que va marcar profundament la societat barcelonina. Montseny, que va viure aquest succés en primera persona, retrata en trenta-tres quadres les converses entre autoritats, policies i jutges, el patiment dels detinguts torturats, el procés falsejat i l'execució de quatre acusats. La llarga extensió de la peça i el nombre excessiu de personatges —gairebé cent, fent referència a la gran quantitat de persones represaliades— va fer que l'obra no fos estrenada.⁶

Una altra dirigent anarcosindicalista que es va aventurar en el món de l'art dramàtic va ser Teresa Claramunt, una obrera que va lluitar pels drets de la dona treballadora i que va dirigir el setmanari anarquista *El Productor*. Claramunt va escriure *El mundo que muere, el*

⁶ Gérard BREY, «Huelga y huelguistas en el teatro anarquista» a *Lucha de clases en las tablas. El teatro de la huelga en España entre 1870 y 1923*, Saragossa, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pàg. 102.

mundo que nace, estrenada l'any 1896 en una de les vetllades organitzades per la Compañía Libre de Declamación, de la qual parlarem més endavant. En aquesta peça, Claramunt relata les penúries que viuen els fills d'un obrer afusellat pels seus ideals que són desnonats per no poder pagar el lloguer.⁷

Igualment vinculat a la premsa llibertària, trobem Adrià del Valle Costa, un militant republicà i lliurepensador, conegut amb el sobrenom de Palmiro de Lidia, que va pertànyer a la redacció d'*El Productor*. L'any 1892 va exiliar-se a París, d'allà va marxar a Londres i posteriorment a Nova York, on va estrenar l'obra *Fin de fiesta* (1897). L'acció de la peça transcorre durant una vaga que té lloc als tallers de Don Pedro, on un dels treballadors proposa a la filla de l'amo fugir junts per poder viure una unió lliure.⁸

Un altre autor de teatre anarquista és Jaume Brossa, un important articulista de *L'Avenç* i d'altres publicacions de l'època que va tenir un paper clau en la definició de l'actitud modernista. Brossa va escriure *Els sepulcres blancs* (1900) i *Les flors del desert* (1902); d'aquesta última, malgrat haver estat estrenada l'any 1902, el contingut ens és desconegut, ja que no se n'ha trobat el text.⁹ *Els sepulcres blancs* va ser publicada dins la *Biblioteca Dramàtica L'Avenç* i a *La Revista Blanca* traduïda al castellà; així mateix, va ser representada al casino de Sant Andreu de Palomar i al Teatre Romea. L'obra presenta un matrimoni burgès, Guillem i Joana, que es veu trasbalsat per l'arribada de Sofia, la germana d'ella. Aquesta artista d'esperit lliure sedueix Guillem, que finalment no es decideix a abandonar la dona perquè està greument malalta.¹⁰

Apartat dels principals nuclis de premsa llibertària o de l'anarcosindicalisme, hi ha la figura d'Albà Rosell, un pedagog de Sabadell impulsor de l'Agrupació Ibsen en aquesta ciutat. Tenim constància de

⁷ Maria Amàlia PRADAS BAENA, *Teresa Claramunt, la virgen roja barcelonesa. Biografía y escritos*, Barcelona, Virus, 2006, pàg. 318.

⁸ Gérard BREY, *op. cit.*, pàg. 103.

⁹ Joan-Lluís MARFANY, «Assagistes i periodistes» a Martí de RIQUER, Antoni COMAS i Joaquim MOLAS, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, 1987, vol. VIII, pàg. 144.

¹⁰ Enric JARDÍ, *Quatre escriptors marginats: Jaume Brossa, Diego Ruiz, Ernest Vendrell i Cristòfor de Domènech*, Barcelona, Curial, 1985, pàg. 48.

quatre obres de teatre escrites per Rosell: *Plors del cor* (1903, estrena), *Claror llunyana* (1904), *El tío Corneja* (1908) i *Colonia de amors* (1908). Les tres últimes van ser creades per als infants de l'Escola Integral, escola fundada pel mateix Rosell seguint els postulats de Francesc Ferrer i Guàrdia. A *Claror llunyana*, tornem a trobar un tema molt recurrent del teatre anarquista català, el Procés de Montjuïc; per escriure-la, Rosell es va inspirar en una visita que va fer als familiars d'un dels presos afusellats.¹¹

La personalitat i l'activisme cultural de Felip Cortiella

Per acabar, ens ocuparem de Felip Cortiella (1871-1937), una figura especialment interessant perquè, a més d'escriure obres de teatre amb contingut deliberadament anarquista, va tenir un paper molt important com a dinamitzador cultural en els medis obrers. Així doncs, dedicarem el que resta d'article a analitzar aquest personatge centrant-nos en la temàtica de les seves obres.

Són molt pocs els articles dedicats a Cortiella, i les aparicions d'aquesta figura en els volums d'història del teatre i la literatura catalana són força breus i sovint amb una mateixa intenció. Felip Cortiella s'acostuma a esmentar arran del tomb radical que va prendre la revista *L'Avenç*, on treballava com a tipògraf. D'acord amb aquesta imatge d'extremista, els estudiosos destaquen de Cortiella la seva actitud crítica amb el desenvolupament i la situació de la cultura de l'època. Els seus escrits teòrics i les seves conferències desaprovaven les obres de la majoria de dramaturgs de finals de segle. No és estrany, doncs, que Cortiella es guanyés uns quants enemics en l'àmbit cultural. Aquest no va ser l'únic terreny en què va tenir detractors, i és que la idea que tenia Felip Cortiella de l'anarquisme i la lluita per una societat millor l'allunyaven d'alguns importants sectors anarquistes. Cortiella es va distanciar dels seus companys respecte a dues qüestions: el catalanisme i una actitud basada en la divulgació i l'activisme cultural.

¹¹ Eduard MASJUAN, «El teatre fet pels i per als obrers a Sabadell (1880-1939)», *Arraona*, 2015, núm. 35, pàg. 46.

Diversos autors parlen de les seves «conviccions catalanistes»¹² que, *a priori*, es contradiuen amb l'internacionalisme predicat per l'anarquisme més ortodox. Fàbregas dedica un subapartat a tractar la relació de Cortiella amb la «qüestió catalana»,¹³ i amb Litvak coincideixen a considerar Cortiella una persona que va ser conseqüent amb l'ideari àcrata i, per tant, va ser internacionalista, però sempre va defensar la cultura i la llengua catalanes. Cortiella compregué que els receptors de la seva obra pertanyien a una realitat concreta, la catalana; així doncs, va entendre que si volia fer-los arribar la seva obra, ho havia de fer inserint-la en la cultura catalana.¹⁴ Tot això el va portar a reivindicar l'ús del català per part dels escriptors catalans i el dret de tots els autors a expressar-se en la seva pròpia llengua.¹⁵ A conseqüència d'aquesta actitud, la relació de Cortiella amb alguns anarquistes es va deteriorar.

L'altre postulat ideològic de Felip Cortiella que els anarquistes es van mirar amb força reticència va ser la seva dedicació exclusiva a la cultura com a lluita ideològica.¹⁶ Tots els autors coincideixen a remarcar la gran importància que Felip Cortiella donava a la cultura com a instrument per alliberar les classes oprimides.¹⁷ Per això, Cortiella es va dedicar amb totes les seves forces a elevar el nivell cultural dels treballadors, i com a conseqüència, no va participar gaire en l'agitació obrera de Barcelona.¹⁸ Ens trobem, doncs, davant d'un personatge determinat i compromès amb les seves conviccions polítiques, fet que el va portar a ser una peça de difícil encaix en els cercles als quals pertanyia.

Tal com ja s'ha comentat anteriorment, Cortiella volia elevar el nivell cultural de la classe obrera, i creia que la millor manera de fer-ho

¹² Àlex BROCH (dir.), *Diccionari de la literatura catalana*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008, pàg. 286.

¹³ Xavier FÀBREGAS, *Teatre català d'agitació política*, pàg. 192.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Marisa SIGUÁN, *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el modernismo catalán*, Barcelona, PPU, 1990, pàg. 143.

¹⁶ Marisa SIGUÁN, *op. cit.*, pàg. 137.

¹⁷ Xavier PADULLÉS, «Felip Cortiella. Dramaturg anarquista fundador del teatre polític català del segle xx», *Assaig de Teatre*, 2006, núm. 50-51, pàgs. 167-192 i pàg. 179.

¹⁸ Marisa SIGUÁN, *op. cit.*, pàg. 136.

era a través del teatre. Conseqüentment, Cortiella «va procurar crear una infraestructura teatral al servei de la classe obrera».¹⁹ La seva tasca, però, va anar més enllà de les representacions teatrals, atès que l'activitat que desenvolupava als centres obrers va consistir a organitzar diversos actes culturals: conferències, representacions de teatre, formació de biblioteques, publicació de revistes, etc.²⁰ La primera agrupació que va fundar Felip Cortiella, el 1895, va ser la Compañía Libre de Declamación, i sota l'aixopluc d'aquesta iniciativa es van representar *Els senyors de paper*, de Pompeu Gener; *El mundo que muere y el mundo que nace*, de Teresa Claramunt; *La sang del poble*, de Mario Segalàs, i *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen. Malgrat tenir projectades altres estrenes, la companyia va dissoldre's l'any 1896 a causa de la campanya repressiva contra els cercles anarquistes duta a terme després de l'atemptat al carrer dels Canvis Nous.²¹

La segona iniciativa fundada per Felip Cortiella van ser les Vetllades Avenir, unes tandes de representacions teatrals en què es va oferir a un públic obrer les peces més representatives dels nous corrents dramàtics europeus. Així doncs, s'hi van escenificar obres d'Octave Mirbeau, Paul Hervieu, Maurice Donnay, Lucien Descaves, Eugène Brieux i Henrik Ibsen. Moltes d'aquestes obres van ser traduïdes pel mateix Cortiella, algunes de les quals va autoeditar per lliurar-les de franc durant les vetllades.

La tercera plataforma cultural que va crear Felip Cortiella va ser el Centre Fraternal de Cultura, que tenia la missió de «coajudar a formar la cultura del poble».²² Per tant, al centre s'hi van realitzar vetllades musicals, conferències científiques i artístiques i representacions teatrals, alhora que s'hi van crear agrupacions excursionistes i una biblioteca. Gràcies al Centre Fraternal de Cultura, es van representar *Casa di bambola*, d'Ibsen; *Hedda Gabler*, també d'Ibsen; *La comedia nueva o El café*, de Leandro Fernández de Moratín; *Els mals pastors*, d'Octave Mirbeau, i *Dolora*, una peça escrita per Cortiella.

¹⁹ Anton M. ESPADALER, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Barcanova, 1993, pàg. 206.

²⁰ Xavier FÀBREGAS, *Història del teatre català*, Barcelona, Millà, 1978, pàg. 184.

²¹ Xavier PADULLÉS, *op. cit.*, pàg. 169.

²² Xavier PADULLÉS, *op. cit.*, pàg. 172.

Els temes principals de l'obra dramàtica de Felip Cortiella

Un cop presentats la personalitat i l'activisme cultural de Felip Cortiella, podem introduir-nos en la seva obra dramàtica a través dels principals temes que hi va tractar. Anteriorment hem pogut comprovar que les peces teatrals dels autors anarquistes catalans estaven fortament vinculades al context social i polític. La major part d'obres se situen en l'època contemporània i en un entorn proper al del públic a qui van dirigides per brindar-los un retrat del període que estaven vivint. Aquest retrat del moment no és el que es podia trobar en la literatura o la premsa burgesa, sinó que oferia una visió proletària, i més concretament anarquista, del que passava a la Catalunya de finals del segle XIX i principis del XX. D'aquesta manera, els dramaturgs anarquistes presentaven una versió antioficial d'alguns fets històrics, com és el cas del Procés de Montjuïc, tema que apareix en l'obra de Montseny, de Rosell i també de Cortiella. A *Els artistes de la vida* (1898), Felip Cortiella, en boca d'un dels personatges, relata en què va consistir el Procés de Montjuïc:²³

FERRER: Encara recordo lo del cèlebre procés de Montjuïc i la mort de l'inquisidor Cánovas. A fi de justificar les salvatges persecucions contra nosaltres, els anarquistes, un quefe de policia va tirar una bomba al mig d'una professó, causant una pila de víctimes, i vinga empresonar obrers. Més de cinc-cents, varen agafar-ne! Es va fer el tal procés valent-se les autoritats de totes les injustícies i turments imaginables perquè apareixessin com a criminals la flor dels treballadors dignes de Catalunya. Un número ha obtingut certa aterradora popularitat des d'allavors: el zero! Així era senyalat el calabosso on se dava turment als que es volia fer ser autors o complicats en lo del carrer de Canvis i en lo del petardo de Foment. [...] Cinc innocents varen ser assassinats, vint homes honradíssims a presidi amb penes de deu a vint anys, i els demás quasi tots expulsats d'Espanya.

Ferrer relata què els va passar a les més de cinc-centes persones que van ser detingudes l'any 1896, ens narra el seu desenllaç, fa cons-

²³ Felip CORTIELLA, *Els artistes de la vida: drame en tres actes i un prolec*, Barcelona, [s. n.], 1898, pàg. 55.

tar els turments que van patir al calabós número zero del castell de Montjuïc, però sobretot explica el muntatge policial que, segons ell, va desencadenar les dures represàlies sobre el moviment obrer. Aquesta repressió impulsada pels diversos governs de la Restauració contra el moviment obrer, dirigida especialment als sectors àcrates, és un tema recurrent en l'obra de Felip Cortiella, ja que possiblement les va viure en primera persona.

Un altre tema que Cortiella va criticar a través de les seves obres són les desigualtats existents entre els diferents sectors de la població barcelonina. L'obra en què retrata més clarament la misèria i els individus marginats de la societat és *El Morenet* (1905), on explica la història d'un gitano que, en veure's vivint en l'absoluta pobresa, sense el suport ni l'ajut de ningú, es veu abocat a la delinqüència. Enric Ferrer, un personatge d'aquesta obra, descriu el Morenet de la manera següent: «La societat el té desviat del seu verdader camí, esgarrant-li l'existència [...] i pervertint-li la bondat i puresa dels sentiments nadius, que creu que, per lo que li pogut estudiar, els deuria tenir hermosament humans i exquisids».²⁴ Cortiella presenta així la idea que la maldat prové de les injustícies socials, una idea ben arrelada en el pensament anarquista.

El gènere és una altra qüestió tractada en l'obra teatral de Felip Cortiella, i ho fa sobretot mitjançant les relacions amoroses, mostrant parelles exemplars i parelles antiexemplars. Per ell, un model de relació seria aquella que es basa en el concepte d'amor lliure, que, pels anarquistes de finals del segle XIX, significava la lliure opció d'estimar a qui es volgués sense impositcions patriarcals o econòmiques.²⁵ L'amor lliure sorgia de la necessitat d'eliminar l'autoritarisme en les relacions sexuals,²⁶ de manera que la unió lliure era una associació voluntària que implicava un compromís mutu entre les parts. Aquest acord entre els membres de la relació apareix en diverses obres de Cortiella

²⁴ Felip CORTIELLA, *El Morenet*, Barcelona, Impremta de Josep Ortega, 1905, pàg. 44.

²⁵ Dolors MARÍN, *Anarquismo. Una introducción*, Barcelona, Ariel, 2014, pàg. 135.

²⁶ Helena ANDRÉS GRANEL, *Anarquismo y sexualidad*, Madrid, La Neurosis o Las Barricadas, 2014, pàg. 74.

i és el tema principal de *Dolora* (1904). En aquesta peça Germinia i Aubel es proposen parlar obertament del seu vincle amb sinceritat i manifestant tots els sentiments que tinguin.²⁷

AUBEL: [...] Perquè avui més que mai és necessari que'ns manifestem ben bé tal com som... petits o grans... a tota sinceritat... sense callar-nos els dubtes, per atrevits o delicats que siguin... ni amagar-nos cap flaqueza, si'n tenim, de les que fan tòrcer el pensament deprimint lo més preuat, lo més únic: els sentiments naturals... [...].

L'amor lliure que defensa Cortiella implicava la igualtat entre homes i dones, per això el dramaturg denuncia les injustícies que patien les dones casades a *La parella ideal* (1917). En el fragment que presentem a continuació, Remei pregunta a Jordi, un burgès vinculat al republicanisme, quin paper tindrà la dona en la república que vol implantar.²⁸

REMEI (*tranquilament*): [...] A la vostra república de sensats i de prudents, quan us la deixin implantar, no se li podrà permetre cap més missió a la dona pensadora, per si abans no us heu fet tots de l'Espanya gran —no dic emancipada per no molestar-te—, i se la tractarà sempre sols com a femella?

Així doncs, el paper de la dona és un tema que també es tracta en les obres de Felip Cortiella, tot i que d'una manera més subtil. El mateix passava dins del moviment obrer de finals del segle XIX, on les reivindicacions feministes van ser relegades a un segon terme i es demanava a les dones, que van ser molt actives en la lluita social, que deixessin el projecte emancipador per a després de la revolució social.²⁹ Malgrat tot, en els entorns àcrates, algunes dones van formular teories d'alliberació social i van liderar iniciatives per aquesta causa.

²⁷ Felip CORTIELLA, *Dolora*, Barcelona, Impremta de Josep Ortega, 1904, pàg. 15.

²⁸ Felip CORTIELLA, «Papers de *La parella ideal*», manuscrit conservat a la BNC, 1917, pàgs. 37-38.

²⁹ Dolors MARIN, *op. cit.*, pàg. 79.

Per això, Cortiella, en les seves peces, mostra personatges femenins segurs, dignes, cultes i combatius que xoquen clarament amb els estereotips de dona existents en aquella època.

Més amunt ja s'ha esmentat una particularitat de l'orientació ideològica de Felip Cortiella: la conjunció d'anarquisme i catalanitat, dos conceptes que *a priori* semblen de difícil encaix. Aquesta qüestió, que preocupava Cortiella, va ser el tema principal de la seva última obra de teatre, *La brava joventut*. En aquesta peça, Blanca, una anarquista madrilenya resident a Barcelona, decideix canviar el nom de la revista *La Nueva Era*, de la qual és redactora, per *La Drecera* i iniciar una nova etapa en què s'hi publiquin articles en llengua catalana. En aquest context de finals del segle XIX i principis del XX, eren molt pocs els qui s'expressaven en català per escrit dins del moviment anarquista, la majoria preferien fer-ho en castellà.³⁰ Cortiella, un dels pocs autors anarquistes que escrivia en català, opina, a través dels seus personatges, que la implantació de la llengua castellana en els catalans és un acte contranatural, ja que es pretén potenciar l'ús d'una llengua que no és la natural o nativa d'aquests individus:³¹

BLANCA: [...] Tormento y desnaturalización de los niños catalanes en su propio país, también por comodidad y en ilusorio beneficio de los no catalanes, ya que a la postre unos y otros niños, en múltiples ocasiones de la vida cotidiana, no pueden, y difícilmente podrán ya nunca, escapar a la pena de sentirse extraños, torpes y grotescos por haber recibido la enseñanza en una lengua que no tiene aquí el fácil, claro y penetrante poder comunicativo ni las profundas y extensas raíces que la del ambiente natural y popular cultural.

Blanca conclou el seu discurs dient que, com a anarquistes, han de rebutjar les exigències de l'Estat i apostar per la llibertat de tots

³⁰ Joan-Lluís MARFANY, «Els obrers, l'anarquisme i la llengua catalana en el tombant de segle», a Josep MASSOT (coord.), *Miscel·lània Jordi Carbonell, 2*, Estudis de Llengua i Literatura Catalanes XXI. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, pàg. 109.

³¹ Felip CORTIELLA, «La brava joventut» a *La vida gloriosa*, Barcelona, Impremta de C. Gisbert, 1933, pàg. 178.

els individus, permetent als col·laboradors de la seva revista expressar-se en la llengua que creguin oportuna:³²

BLANCA: [...] consecuentes con nuestros principios de libertad y fraternidad, cesemos de producirnos en Cataluña como indeseables provincianos del Estado que a todos nos tiraniza, y brindemos las columnas de nuestro paladín a cuantos compañeros quieran colaborar en él escribiendo en catalán.

Felip Cortiella va dedicar bona part de la seva vida a la divulgació cultural en el món obrer, per això no ens ha d'estranyar que el tema amb més presència en les seves obres sigui la cultura i l'educació. Cortiella creia fermament en el poder de la cultura per transformar la societat; aquesta és la idea principal d'*Els artistes de la vida*, on l'autor explica l'educació que Ferrer procura a la seva filla Fernanda i com aquesta, gràcies als coneixements adquirits, decideix dictar una conferència en un centre obrer. En el pròleg de l'obra, Ferrer proposa desprendre's dels coneixements obtinguts en la infantesa abans de crear una família i així poder aprendre'n de nous i educar els descendents amb valors moderns:³³

FERRER: [...] va acudir-sem l'idee de les ventatges que podrie disfrutar le societat si abans de construir familie, tant els omes com les dònes procuréssim sanear-nos el cervell de les preocupacions que i portem arrepades des de l'infancie, a le vegade que ns-e l'enfortísim amb idees clares de com té raó de ser le vide umane, per després poguer-o ensenyar an els fills.

Anys després, Fernanda dona una conferència on presenta el terme «artistes de la vida». Segons ella, els artistes de la vida són aquelles persones que adquireixen coneixements per millorar la vida dels altres i anima el públic a ser-ne, a esdevenir artistes de la vida. Així doncs, Cortiella incita els obrers a reeducar-se i culturitzar-se, per

³² Felip CORTIELLA, «La brava joventut», pàg. 177.

³³ Felip CORTIELLA, *Els artistes de la vide: drame en tres actes i un prolec*, pàg. 20.

això en les seves peces també els explica com fer-ho. Per una banda, els indica els autors que cal conèixer i, per l'altra, els explica com accedir a la cultura. Per exemple, a *Flametes del gran amor* (1933), Cortiella ens mostra com Mateuet, un obrer de les Corts, funda una societat amb objectius educatius i intenta convèncer els veïns de la barriada a ser-ne partícips. En boca de Mateuet, el dramaturg exposa l'ampli ventall d'activitats que es poden oferir des d'un centre obrer:³⁴

MATEUET: Sí, Gracieta! I el nostre gran goig ara comença! Vindrà a la nostra societat. Estem fundant un Orfeó i una Biblioteca. Obrirem tot seguit uns curssets de Mestratge de la llar, i tu te n'encarregaràs. [...] Organitzarem conferències, excursions d'esplai i alhora d'ensenyament, visites col·lectives a Escoles del Treball, als Museus i Salons d'Art i als tallers d'artistes amics; depurarem, enlairant-lo, el tracte social, i per mica que se'ns ajudi, sense pretendre desvirtuar la nostra obra, que no ho hem de consentir, no pararem fins que aquesta barriada, avui encara tan apàtica i ensopida, sigui un viu fogaret d'ennobliment d'ella mateixa i fins tota la humanitat!

Després d'haver realitzat aquesta aproximació a l'obra de Felip Cortiella, podem constatar que es tracta d'un autor pràcticament desconegut, malgrat tots els atractius que hem trobat tant en la seva intervenció en el món cultural barceloní com en el contingut de la seva producció teatral.

És per això que no podem evitar preguntar-nos com és que en l'actualitat la figura de Felip Cortiella ha quedat absolutament oblidada. En primer lloc, hem vist les diverses diferències que el van allunyar de certs nuclis socials o culturals. Malgrat tenir-hi contacte, Cortiella no va ser inclòs dins del moviment modernista que capitanejava la burgesia catalana. Així mateix, també es va distanciar d'alguns sectors de l'anarquisme per la seva fidelitat a la cultura catalana i per la seva dedicació exclusiva a la divulgació cultural. En segon lloc, cal tenir en compte que durant pràcticament tota la seva vida va ser perseguit pels sectors de poder, com també ho van ser la resta de dramaturgs anarquistes que hem tractat en aquest article.

³⁴ Felip CORTIELLA, «Flametes del gran amor» a *La vida gloriosa*, Barcelona, Impremta de C. Gisbert, 1933, pàgs. 42-43.

No obstant això, les obres d'aquests autors devien colpir una part concreta, però nombrosa, de la societat: el proletariat. Així doncs, els dramaturgs catalans mencionats en aquest article, i més concretament Felip Cortiella, ens descobreixen un vessant desconegut de la cultura de finals del segle XIX i principis del segle XX. A través d'aquesta figura, se'ns revela la vida cultural d'una part de la societat barcelonina; un món que encara es pot estudiar ben a fons i reivindicar totes les iniciatives artístiques que es van emprendre des de la classe obrera.

Tot plegat ens porta a reflexionar sobre com ha estat tractat des de la història de l'art i plantejar-nos quins àmbits culturals i socials han estat estudiats i quins resten per descobrir. Hem pogut comprovar que, així com la cultura burgesa de l'època ha estat molt estudiada, l'art i la cultura popular, i més concretament la proletària, encara s'han d'investigar a fons. Sorprèn que les obres teatrals i les iniciatives de Cortiella que van afectar una part dels obrers barcelonins no hagin estat estudiades. I, alhora, ens fa pensar en qui ha escrit la història, i des de quina posició social i ideològica ho ha fet per menystenir la tasca de Felip Cortiella, que a més de ser anarquista, va ser un gran dramaturg i activista cultural.

REDESCOBRINT ENRIC GIMÉNEZ, FIGURA CENTRAL DEL TEATRE CATALÀ

Carmina Salvatierra Capdevila

Universitat de Barcelona

Introducció

En el seminari «La dimensió escènica de la ciutat moderna, les condicions de l'oblit i el reconeixement», que va tenir lloc el 21 de novembre passat, vam recordar Enric Giménez i Lloberas (Barcelona, 1868-1939), una figura clau del teatre català de l'última dècada del segle XIX i les quatre primeres del segle XX. Malgrat que va ser celebrat i reconegut en la seva època pels seus contemporanis, el pas del temps, amb la desaparició d'aquells que el van conèixer, ha anat esmoreint la seva memòria, un fet que ha anat acompanyat també de l'oblit institucional i acadèmic. No ha estat així per part de la seva família, que no l'ha oblidat mai, tal com va explicar el seu net Enric Virgili Giménez —que va assistir al seminari— als que hi érem presents. I val a dir que va ser un honor poder gaudir de la seva presència. En llegir ara els articles de premsa, textos acadèmics o d'una altra índole que s'han anat publicant al llarg dels anys, sempre apareix una mena de sentiment de deute cap al mestre que finalment va acabar sent per a molts. Recórrer la dilatada trajectòria d'aquest actor, director i pedagog desperta avui un interès renovat, no només pel que ja sabíem d'ell com a home de teatre, sinó per ser una experiència teatral d'una entrega, diversitat i fecunditat que, vista des d'avui, ens sembla particularment rica i d'un valor per reconsiderar en el que és la tradició del teatre a Catalunya.

El seminari ha coincidit amb la celebració dels cent cinquanta anys del seu natalici, el 3 de gener, i aquest 2019 concorda amb el vuitantè aniversari de la seva mort, el 25 de maig. No volem deixar passar l'ocasió de recordar la seva aportació i considerar el seu exemple



Retrat d'Enric Giménez,
Josep Clarà, bronze, 1938.

com un referent important, i insistir en la necessitat de mantenir viu un patrimoni que hauria d'estar més present en la memòria cultural del país. Recordem que el 1943 es va crear el Premi Enric Giménez d'interpretació, que es va mantenir fins als anys setanta, i que el 1962 es va donar el seu nom a un carrer de Barcelona que encara el porta. Però com ja es va dir aleshores, això no és ni ha estat suficient. Trobem que encara és vàlid el que Hermann Bonnín, sent director de l'Institut del Teatre, va dir en una entrevista el 1973 a propòsit de la celebració dels cent anys del naixement d'Adrià Gual i dels seixanta de la fundació de l'Institut del Teatre. Malgrat el pas dels anys, avui podríem dir el mateix que va dir en aquell moment:

A partir de los años diez yo pienso que la figura de Gual debería ser revisada, creo que hay nombres importantes que han quedado un poco a la sombra; el mismo Enric Giménez fue un hombre de teatro excepcional, además íntimo colaborador.

Breu apunt biogràfic

De la seva biografia, sabem que va néixer a Barcelona el 3 de gener de 1868. Ben aviat va començar a actuar a les companyies d'Enric Borràs i d'Antoni Tutau. En veure'l actuar a la companyia d'aquest últim, Adrià Gual el va reclutar per al seu Teatre Íntim en el paper protagonista de rei Tohos a *Ifigènia a Tàurida*, de Goethe, en una versió de Joan Maragall, l'any 1898. Giménez es va convertir llavors en un col·laborador fidel durant tota l'existència de l'Íntim, fins al final de la segona etapa, l'any 1928. Dotat d'un gran instint teatral, al costat d'Adrià Gual va començar a desenvolupar les seves aptituds i l'aprenentatge al servei d'un teatre d'art que ell després va reflectir en la seva feina. Gual ens fa un retrat del jove Giménez a *Mitja vida de teatre* i ens parla de la seva trobada amb ell, de la relació professional i de la seva manera de ser i de fer.¹

¹ Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos, 1960, pàgs. 84-86.

Va tenir una carrera plena d'èxits en el teatre professional i en el teatre d'aficionats, com ara Foment de l'Espectacle Selecte i del Teatre Associació (FESTA). Va dirigir més de quatre-centes obres per a tot tipus de públic, popular i burgès. El seu repertori era molt extens, des d'autors catalans (Guimerà, Rusiñol, Torrendell, Pitarra, Gual, Vallmitjana, Iglésias, Mestres, Soldevila, Sagarra) i espanyols (Pérez Galdós, Benavente, Zorrilla, Quintero, Echeagaray, Carrión) fins als clàssics universals (Èsquil, Sòfocles, Shakespeare, Beaumarchais, Molière, etc.), o muntant les obres que en aquell moment es veien a la resta d'Europa (Ibsen, D'Annunzio, Decourcelle, Hauptmann, Maeterlinck, Wilde, Zola). Com a actor, és notòria la seva versatilitat, tal com demostra una gamma interpretativa molt extensa de personatges, caràcters i tipus que ell recreava de manera impecable, i el públic en gaudia d'allò més.

Igualment va destacar com a director amb les companyies que va formar a Espectacles Graner, al Teatre Principal, al Novetats, al Romea, etc.: dels teatres més importants del Paral·lel al passeig de Gràcia. Va participar en les primeres experiències en el cinema a Catalunya com a actor i codirector amb Fructuós Gelabert. Va ser mestre d'actors i actrius i va tenir un paper important en els inicis d'alguns, com és el cas de Margarida Xirgu; també va compartir escenari amb primeres figures de l'escena del moment. En l'apartat de l'ensenyament del teatre, el 1913, ja en l'etapa de maduresa, va fundar amb Gual l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (ECAD), el futur Institut del Teatre, on va desenvolupar el seu treball pedagògic i va deixar una empremta inesborrable en els alumnes. La crítica a Barcelona i a Espanya, tal com es pot llegir en alguns dels articles que hem consultat, el va lloar i respectar fins a considerar-lo un dels millors directors del seu temps. També respectat i estimat pels seus col·laboradors, concebia un teatre on es poguessin fondre l'ètica amb l'art que començava per la feina ben feta.



Fotografia d'Enric Giménez dedicada a Maria Morera, 1919. Fons CD-MAE.

La recerca, recorregut

La nostra recerca va començar el 2012 amb unes lliçons de teatre que Giménez havia escrit a finals dels anys vint, quan era professor de l'Institut del Teatre, possiblement per al «Tercer Congreso Internacional del Teatro», que va tenir lloc a Barcelona del 23 al 29 de juny de 1929. Ricard Salvat recordava Giménez en el seu discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts en aquests termes: «Gran pedagog i teòric [...]. Les lliçons de les quals partia per fer les classes a l'Escola Catalana d'Art Dramàtic són d'una modernitat i d'una seriositat intel·lectual absolutament inhabituals».² Salvat insistia en la necessitat d'estudiar i investigar les seves aportacions, i de seguida va atraure l'atenció de qui això escriu, interessada en la tècnica de l'actor de l'època que tractem, durant el tombant de segle. Alguns d'aquests textos, que es conserven a la Fundació Ricard Salvat, s'havien publicat a la revista *Assaig de Teatre* entre el 1999 i el 2002.³ Van ser aquests textos, doncs, els que ens van cridar l'atenció de bon principi, i després, de mica en mica, vam descobrir la importància i la dimensió del seu treball. El resultat d'aquesta primera aproximació es va publicar amb el títol «Els quaderns pedagògics d'Enric Giménez i Lloberas, la tècnica de l'actor», dins el projecte «Arts i naturalesa» del grup de recerca GRACMON.⁴

Vam continuar la recerca a la biblioteca del Centre de Documentació-Museu de les Arts Escèniques (CD-MAE), on existeix el Fons Enric Giménez (FEG), amb material divers que el seu fill Enric Giménez i Miquel va donar als anys seixanta. En el catàleg figurava com

² Ricard SALVAT, «La creació del llenguatge de la posada en escena a Catalunya en el context internacional de finals del segle XIX i la primeria del XX», Discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2004, pàg. 33.

³ *Assaig de Teatre*, desembre 1999, núms. 18-19-20, pàgs. 137-142. *Assaig de Teatre*, març-juny 2001, núms. 26-27, pàgs. 207-228; *Assaig de Teatre*, juliol-setembre 2001, núm. 28, pàgs. 131-139; *Assaig de Teatre*, desembre 2001, núms. 29-30-31, pàgs. 225-228; *Assaig de Teatre*, juny 2002, núm. 32, pàgs. 153-165.

⁴ Carmina SALVATIERRA, «Els quaderns pedagògics d'Enric Giménez i Lloberas, la tècnica de l'actor» a Pere CAPELLÀ i Antoni GALMÉS (eds.), *Arts i naturalesa: biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*, Barcelona, Universitat de Barcelona Publicacions i Edicions, 2014, pàgs. 115-136.

a «desaparegut» un text mecanografiat d'aquest fill sobre el seu pare, *Enric Giménez, assaig biogràfic*, i que la perseverança per trobar-lo ens va retornar. El text, de cent pàgines, conté molta informació sobre la seva vida professional i està signat l'abril de 1942. Recull també una llista aproximada de les obres que va muntar, on n'hem comptat fins a tres-centes vuitanta-dues. Hi ha una tercera i última part amb articles, testimonis i dedicatòries signada l'any 1968. *Enric Giménez, assaig biogràfic* constitueix un document de gran valor, que hem d'agrair, per reconstruir la vida de l'home de teatre. Tres són les opinions citades al començament sobre aquest assaig: la de Pere Bohigas, fundador i secretari de l'ECAD fins al 1948; Tomàs Roig, escriptor, i Josep Maria Junyent, crític teatral. Tots tres el feliciten pel gran interès del text tot esperant que aviat es publiqui i retre així l'homenatge que se li deu a aquesta figura cabdal del teatre. Amb uns aclariments preliminars, a manera de pròleg, el seu fill expressa la intenció d'escriure aquesta biografia:

En decidir-me a escriure un petit assaig biogràfic de la vida artística de l'admirat actor i director d'escena, N'Enric Giménez, em vaig fer el propòsit de retre un modest, però càlid homenatge a la seva memòria, com a prova de la meva estimació i respecte com a fill i també com una mostra de la fervent admiració sentida envers l'artista.

No cal dir que aquesta obreta serà molt incompleta i per això he cregut convenient d'advertir el lector. Es tracta d'un treball tret única i exclusivament de les dades deixades per ell, que obraven al meu poder i sense recórrer a ningú, no per manca de confiança, sinó pel gust de contribuir amb el propi esforç a la biografia que sens dubte s'escriurà més endavant, per persones més competents en el camp de la literatura i el teatre. És a dir, un especialista en la matèria.

Tot i el temps transcorregut, recollim aquesta demanda i esperem que sigui atesa en un temps no gaire llunyà. Amb el material que hi ha, donaria per fer una interessant monografia de Giménez, del seu temps i de la intensa vida teatral de la Barcelona del tombant de segle. En el Fons Enric Giménez hi ha dues capsas-arxiu amb fotografies de les obres dirigides i representades i originals de dibuixos i dissenys tant d'escenografies com de vestuari i caràcters que ell mateix

va concebre, com també textos manuscrits d'obres seves. En els últims anys aquesta documentació està sent escanejada pel CD—MAE i es pot consultar a la xarxa.

Enric Virgili Giménez també hi ha aportat material nou recentment. És un text mecanografiat d'Enric Giménez i Miquel, acabat el 1982, que porta per títol «Els testos s'assemblen a les olles», on descobrim la nissaga familiar dedicada al teatre de la qual Giménez va formar part, si bé ell va poder dedicar-s'hi en cos i ànima: el seu pare, Manuel Giménez Iroz, va ser actor, com també ho va ser el seu sogre, Vicenç Miquel i Gimeno. La seva dona, Aurora Miquel, va ser actriu a la companyia del seu pare fins que es va casar. Més tard, la seva filla Aurora es va dedicar al cant, com també el seu fill Enric, ja esmentat, i van fer carrera sense arribar a professionalitzar-se del tot.

Un atzar felicit va fer que en el transcurs de la mateixa jornada ens assabentéssim que el bust que Josep Clarà va fer d'Enric Giménez —que no sabíem on era— es troba al Museu de la Garrotxa d'Olot. Això va ser gràcies al fet que la doctora Cristina Rodríguez Samaniego —que ha catalogat l'escultura— era present al seminari esmentat al principi d'aquest article i així ens ho va confirmar ella mateixa.⁵ Bones notícies.

Un poema i cinc articles

A continuació presentem sis textos que recorden Enric Giménez al llarg d'aquests anys, escrits entre el 1939 i el 1989. Comencem amb un poema d'una antiga alumna seva, Maria Soler, dedicat al mestre Giménez en ocasió de la seva mort, i que ens ha cedit Enric Virgili. Segueixen cinc textos més que hem triat d'articles de diferents efemèrides i de l'homenatge que se li va retre.

El primer és un article de l'actor Pere Gener que va aparèixer a la revista *Scena* el gener de 1953, la publicació de Foment de l'Espectacle Selecte i del Teatre Associació (FESTA), agrupació a la qual Giménez va estar vinculat. És un text que hem seleccionat de la biogra-

⁵ Cristina RODRÍGUEZ-SAMANIEGO *et al.*, *Josep Clarà: els guixos d'un escultor irrepètible*, Barcelona, Edicions de la Fundació de les Arts i els Artistes, Museu de la Garrotxa d'Olot, 2016, pàg. 119.

fia que va escriure el seu fill, ja citada com a «assaig biogràfic». També recull l'acte d'homenatge que es va celebrar poc després, el dia 21 de juny, al Teatre Barcelona. L'escena que descriu creiem que val la pena de mencionar per la imatge i l'ambient; era la següent:

Al vestíbul del Teatre Barcelona, on va tenir lloc aquest acte, hi estava instal·lat damunt un pedestal, el bust del Mestre, que va cedir el seu il·lustre autor, l'escultor Josep Clarà, que també va assistir a l'homenatge. Descansava sobre un domàs de vellut vermell i el voltava una corona de llorer, mentre la guàrdia urbana de gran gala li donava escorta. [...] El públic dret l'ovacionà i l'orador es retirà de l'escenari, apareixent aleshores al centre del mateix, el bust de l'actor il·luminat amb un focus directe, mentre la resta de la sala romania fosca, moment que revestí gran emoció.⁶

En l'acte es va llegir una glossa de Tomàs Roig i Llop, que va lloar la figura de Giménez i que va concloure amb una cita de Rabindranath Tagore. Hem inclòs com a segon text l'escript del programa de mà d'aquesta matinal, recollit pel seu fill.

El tercer text, «Enric Giménez, un gran hombre de teatro», és una crònica anònima de l'acte que va tenir lloc el dia de la inauguració del futur carrer de Sarrià que portaria el seu nom, l'1 d'abril de 1962. Es va publicar a la revista *Catalunya Exprés* amb una fotografia dels representants d'institucions com ara l'Institut del Teatre i l'Ajuntament de Barcelona, personalitats i amics. El cronista destacava l'obertura que tenia cap al teatre europeu tot comparant-lo amb la figura d'Antoine, creador del Théâtre Libre i seguidor dels corrents renovadors del naturalisme. Repassa breument les etapes més assenyalades de la seva vida professional i el reconeix com a iniciador d'un nou camí per al teatre català, arrelat a la vegada a la tradició.

El quart article el firma el periodista Josep Maria Junyent i va aparèixer a *La Hoja del Lunes* amb motiu del centenari del natalici de Giménez, el 26 de febrer de 1968. Junyent recorda la seva ascendència d'una família d'actors, l'etapa de formació, la gran varietat d'autors, obres i gèneres que va muntar, els actors i les actrius amb qui va tre-

⁶ Enric GIMÉNEZ I MIQUEL, «Enric Giménez, assaig biogràfic», Fons Enric Giménez i Lloberas, CD-MAE.

ballar i que va formar; en definitiva, recorda els mèrits, l'estima i el reconeixement que es va guanyar. Suggereix que l'Institut del Teatre i al seu director Guillermo Díaz-Plaja, amb motiu del centenari, organitzi una setmana d'activitats en record seu i exposi les fotografies, els dibuixos i decorats que va dissenyar de les obres muntades, i que es col·loqui el bust que li va fer Clarà a l'aula on impartia les classes. Insisteix a valorar-lo i no oblidar-lo, considerant que va ser un dels millors directors de l'escena catalana i espanyola del seu temps. Un deute de gratitud, reconeixement i memòria.

L'últim article està firmat per «Sempronio», pseudònim d'Andreu-Avellí Artís, periodista, escriptor i cronista de la ciutat de Barcelona durant molts anys, i gran admirador d'Enric Giménez. La data és del 28 de maig de 1989, i és l'últim que tenim sobre ell i del periodista sobre l'actor i director dels molts que va escriure. «Enric Giménez y el teatro catalán» commemora el cinquantenari de la seva mort. Sempronio reconeix la dificultat de mantenir viva la memòria de Giménez en un art efímer com és el teatre i, amb el pas del temps encara més, quan desapareixen aquells que el van conèixer i en van gaudir. El considera un actor irrepètible, però sobretot un director únic en el teatre català. Tot repassant els autors i les obres representades, Sempronio assenyala expressament el seu europeisme i també l'absència de subvencions per fer el seu teatre. Insisteix, però, en la necessitat que les institucions, i en concret l'Institut del Teatre, s'hi haviem d'implícitar, com no pot ser d'una altra manera; quelcom difícil en un art que es fa i es desfà en l'aire.

Al meu estimat Mestre D. Enric Giménez

Mestre, davant vostres ulls closos,
 quina lliçó més gran m'esteu donant!
 Per mi no s'han tancat ni els veig boirosos,
 hi brilla amb llum el sol, claror de llam.
 Els vostres llavis ja tancats per sempre,
 jo els veig descloure per dirme «Adeu,
 no esperi d'aquest mon justícia humana,
 no esperi rés, i esperi-ho tot de Déu».
 Mes versos quan a voltes els llegieu

vos eren grats, i ho dèieu de tot cor,
i amb versos vinc avui a despedirvos
per sempre més en aquest llit de mort.

Maria Soler
27 de maig de 1939

Homenatge a Enric Giménez

Article de Pere Gener, revista *Scena*, gener de 1953.⁷

Enrique Giménez. Director escénico. Tengo la seguridad de que la mayoría de los que me honran leyendo estas humildes líneas se preguntarán ¿quién es Enrique Giménez? La juventud que florece en el teatro no es responsable de esta ignorancia e imperdonable olvido. Los desagradecidos hemos sido todos los que directamente o indirectamente tuvimos la suerte de actuar bajo su maestra dirección.

Solo una entidad oficial, el Instituto del Teatro —de la cual había sido profesor— creó el Premio Enrique Giménez en homenaje a su memoria. Pero ello no es ni ha sido suficiente: la gran personalidad de Giménez como director debería ser extensamente divulgada para conocimiento de los jóvenes amantes del buen teatro. Es precisamente en estos días en los que los teatros españoles se ven asaltados por un plantel de jóvenes y entusiastas directores escénicos (pero ignorantes de la responsabilidad que encierra esta palabra) cuando la figura de Enrique Giménez se acrecienta y glorifica. No soy yo el más indicado para enjuiciar la gigantesca labor que él llevó a cabo, durante su actuación como director en las mejores compañías teatrales de España, y para enumerar la gran cantidad de jóvenes artistas que encumbró como fruto de su experta dirección. Solo pretendo dar a conocer el concepto que él tenía de lo que ha de ser un buen director escénico y de la responsabilidad que llevaba aparejada el cargo. Enrique Giménez no precisaba de asesores, ni de director artístico, ni figurinista, ni maquetista; no toleraba la intromisión ajena en los repartos de los estrenos; los papeles se repartían bajo su responsabilidad.

⁷ Enric GIMÉNEZ I MIQUEL, *op. cit.*, pàg. 3.

He aquí someramente el proceso de un estreno bajo su dirección: recibía la obra de manos de la empresa para su lectura y estudio. Una vez leída, hacía su reparto ajustándolo a los elementos que contaba en la compañía. En el margen del ejemplar que siempre obraba en su poder, hacía anotaciones, que «colocaban» la comedia. Tenía tanta precisión en el movimiento escénico, que jamás tuvo que enmendar ninguna de estas anotaciones. Terminado este trabajo, creaba y dibujaba los bocetos de los decorados, para entregar al pintor; igualmente con los figurines para el sastre; en una hoja aparte anotaba cuidadosamente la lista de muebles y sus características, cortinajes, objetos de arte, etc. Sin olvidar la época, color y estilo, para la mejor armonización de la escena. En otra hoja se ocupaba de lámparas, supletorios eléctricos y relacionaba, escena por escena, todos los efectos de la luz que la obra precisaba. Esta lista, pasaba a manos del electricista. Finalmente creaba la caracterización de los personajes de la obra, dibujando en hojas de papel individualmente cada uno de los tipos, que eran entregados a sus respectivos intérpretes. Entonces cuando toda esta labor preliminar había dado cima, llegaba el día de la lectura de la obra. Realizada ésta, entregaba a cada uno de los elementos interesados, sus bocetos, para que de acuerdo con ellos fueran preparando sus trabajos: al sastre, electricista, escenógrafo, mueblista, regidor, artistas, etc. No tenía necesidad de entrevistarse con ellos, hasta el día del ensayo general, tal era la exactitud de todas sus anotaciones. Era tal la autoridad ejercida por su claro criterio, que jamás en un ensayo general, le falló el menor detalle de los que anteriormente había entregado a sus colaboradores. Y nunca llegó a notarse negligencia alguna por parte de los mismos. El lector se habrá dado cuenta de lo que llegaba a significar económicamente la contratación de Enrique Giménez para una empresa teatral: la supresión de asesores artísticos, maquetistas, figurinistas, etc. Su genio creador escénico, lo abarcaba todo, y con razón y legítimo orgullo podía ostentar el título alcanzado por sus propios méritos: «El Maestro don Enrique».

Homenatge a Enric Giménez, Teatre Barcelona⁸

Text del programa de mà, 21 de juny de 1953.

A Enrique Giménez, Director escénico:

Fuiste maestro de directores escénicos; artífice de actores; realizador incansable... El teatro fue tu vida y tu vida un constante sacrificio. Diste todo por el arte y el arte te recuerda con dolor porque te fuiste, pero con admiración porque legaste unos conceptos llenos de vigor, unas ideas nuevas y un espíritu de trabajo que han constituido la mejor escuela del «bien hacer» escénico. No te olvidamos. No te hemos olvidado nunca. En estos tiempos en los que impera el «yo» como icono el egocentrismo, tu obra adquiere mayor realce por la modestia, sencillez y capacidad que la guiaron. Y tu obra ha quedado como algo tan consistente y férreo que sin necesidad de halagos, ni propaganda servil, la recordamos y nos sentimos orgullosos de contribuir en algo a su continuidad. Porque en el arte aquello que es sublime y verdadero, no caduca. Tu obra, Enrique Giménez, no puede caducar nunca. Fue demasiado perfecta, maravillosa. FESTA no puede, ni quiere, permanecer ajena a lo que tu hiciste. Son muchos los directores y actores jóvenes que desconocen todavía tu obra, tu forma de trabajar y de dirigir. En justo homenaje, pues, a tu memoria, siempre grata, reivindicamos el derecho de darla a conocer a los que empiezan, germen de los futuros valores escénicos, para que en ella encuentren la mejor escuela que les puede ofrecer: la de Enrique Giménez, Director Escénico. Por todo ello nos consideramos honrados haber sido los primeros en este homenaje póstumo que te dedicamos.

«Enric Giménez, un gran hombre de teatro», revista *Catalunya Exprés*, 1 d'abril de 1962.

El pasado domingo se dio nombre a una futura calle de Pedralbes. Enric Giménez, nombre de teatro. El sistema de recordar, no sabemos desde cuándo, pero nos parece que ha de ser invención derivada de

⁸ Enric GIMÉNEZ I MIQUEL, *op. cit.*, pàgs. 6-7.

la revolución francesa, dando nombres a viales ciudadanos, ya no es nada nuevo y queda un poco insuficiente. Pero algo es y así se recogió la iniciativa y la colaboración de P. Gener y FESTA y el Instituto del Teatro y el Ayuntamiento, representado por Federico Amat.

Giménez fue un actor muy consciente, a la manera de Antoine y del teatro libre, cuidadoso de la autenticidad de los atuendos y material escénico; de la interpretación contenida, elegante, cuadratura perfecta. Era un estilo menos efectista que el de Enric Borràs. Parece ser que la conjunción Giménez, Borràs, Tutau y Bonaplata, marcó un momento excepcional para el teatro catalán.

Luego colaboró con Adrià Gual y europeizó, como actor, nuestro teatro, incorporando a Sudermann, Ibsen, Bjarnson, cuando apenas eran conocidos en la Península. Ese camino no debe abandonarse ni podemos admitir que se nos quiera obligar a abandonarlo.

Luego, Giménez fue un buen director: segunda etapa en su vida, ya de madurez. Era un director que cuidaba mucho los aspectos técnicos y artísticos de la interpretación de los demás y la suya propia. Era un hombre culto, imaginativo, de rica conversación, muy consciente de que la moral en el teatro empieza por hacer las cosas bien hechas.

En su última etapa fue profesor de la «Institució Catalana del Teatre».

Díaz-Plaja prometió, en su parlamento conmemorativo dar al teatro catalán el lugar que no debe perder en el actual Instituto del Teatro. Tengamos en cuenta que para el teatro castellano Barcelona es provincia y no mal servida: mejor que Bilbao, o Sevilla, o Zaragoza, o Cuenca. Como teatro catalán es, o debe ser, capital, y en ello debemos estar.

Que el periplo vital de Enric Giménez, evocado el domingo ante un grupo heterogéneo y maduro de fieles, sea, desde la lápida, algo más que la sola lápida. Camino nuevo con antiguas raíces.

Josep Maria Junyent, *La Hoja del Lunes*, Barcelona, 26 de febrer de 1968.

Se cumplen cien años del natalicio de Enrique Giménez —gran actor y eminente director, dejó profunda huella en la escena catalana—. Fue el introductor en España del género policíaco-detectivesco.

No tenemos disculpa ni perdón los barceloneses sobre todo aquellos que amamos el teatro y rendimos homenaje a sus enaltecedores, por haber dejado pasar silenciosamente una efemérides palpitante a perpetuidad: el natalicio de aquel gran actor, gloria de la escena catalana y el mejor director de cuantos han pisado nuestras tablas en lo que va de siglo. Enrique Giménez Lloberas. Cierto es que sus discípulos y un grupo de admiradores, se disponen a honrar como es debido la memoria del maestro organizando importantes actos, pero con ser estos cordiales tributos de amor y de entrañable recordación, no los calibramos de tan magna proyección que alcancen la altura correspondiente a unos méritos inigualables e inextinguibles.

Enrique Giménez Lloberas, nació en la barcelonesa calle Valldoncella, el día 3 de enero del año 1868. Su padre era actor y había sustituido muchas veces al gran actor Fontova. Al igual que otros actores tan notables como Teodoro Bonaplata y Alejandro Nolla, Enrique demostró poseer condiciones para el dibujo y la escultura, cultivando ambas artes en el taller del célebre escultor Manuel Fuxá y dibujando modelos para bordados y tejidos en su establecimiento de la calle del Pino. Participó en la construcción del monumento a Colón, el Arco del Triunfo y el trono que colocó en el Palacio de Bellas Artes cuando la inauguración de la Exposición de 1888. A partir de esa fecha, o sea a los veinte años Giménez dejó la escultura para entregarse apasionadamente al teatro, pasando de aficionado a profesional. Estrenó María Rosa y Mossèn Janot, de Guimerá, figurando en la compañía de Enrique Borrás. Más tarde ingresó en la de Antonio Tutau y Teodoro Bonaplata, que actuaba en el Novedades. En el año 1895, pasaba a formar parte de la compañía de Francisco Tressols y Vicente Miquel, de la que era primera actriz Concepción Ferrer. Casó entonces con la hija del actor Vicente Miquel, la actriz Aurora Miquel, la cual retiróse de la escena para dedicarse exclusivamente al hogar.

Giménez tomó parte el 15 de enero de 1898 en la primera sesión del Teatre Íntim, de Adrià Gual (teatro lírico), y tuvo importante papel en *Silenci*, del audaz renovador de la escena. En el Romea actuó junto a Enrique Borrás, durante la temporada 1898-99, formando con ellos compañía entre otros artistas, Carlota de Mena, Concepción Palá, Adela Clemente, Ana Monner, Dolores Delhom, María Morera, An-

tonia Baró, Iscle Soler, Jaime Capdevila, Federico Fuentes, Modesto Santolaria, Hermenegildo Goula, Jaime Virgili, etc.

Enrique Giménez obtuvo un gran éxito interpretando al rey Thoas de *Ifigenia en Táurida*, de Goethe, traducida por Juan Maragall. Gual incluyó a Giménez en las futuras sesiones del Íntim y entre otras representó *Interior*, de Maeterlinck; *L'alegria que passa*, de Santiago Rusiñol y maestro Morera; *Joan Gabriel Borkmann* y *Margarideta* de Goethe y Maragall; *Rosa Bernd* de Hauptmann. Más tarde, interpretó en Novedades, *Édip Rei*, de cuyo personaje sofocliano hizo una soberbia creación. Y en el Teatro de las Artes, de la calle Floridablanca, un año más tarde destruido por un incendio, *Els teixidors de Silèsia* y *L'ordinari Henschel*. En estas representaciones actuaba José Santpere, el cual debutó con el *Don Basilio*, de *El barbero de Sevilla*. También estrenó *La culpable* de Adrià Gual; *Espectres*, de Ibsen; *El casament per força*, de Molière; *Misteri de dolor*, de Adrià Gual; *Prometeu encadenat*, de Esquilo; *L'avar*, de Molière; *Eridon y Amina*, de Goethe y Torquemada en el foc, de Pérez Galdós.

Giménez forjó su prestigio y conquistó la supremacía escénica en esas memorables sesiones de Teatro Íntim. Años más tarde, hizo larga temporada de melodrama en el teatro Apolo, con la actriz Adelina Sala, en competencia con Parreño y Angelina Caparó que actuaban en el Español y llenaban aquel teatro con *El sol de la humanidad*, de Fola Igúrbide y *Emilio Zola, o el poder del genio*.

La temporada oficial del 1907-1908, en el Principal, fue de Espectables audicions Graner y estuvo dirigida por Enrique Giménez. Iba de maestro director y concertador el ilustre compositor Juan Bautista Lambert, a quien no se ha rendido todavía el homenaje que sus grandes méritos reclaman. Y en las listas de compañía figuraban, entre otras, María Morera, Emilia Baró, Amparo Ferrándiz, Asunción Patricio, Mercé Viola, María Morató y los actores Capdevila, Lapera, Puiggari, Vinyals, Ginestet, Balasch, Puiggener, Marinello, José Santpere, Augusto Barbosa, Codina, etcétera. La inauguración se hizo con *Joan de l'Os* de Apeles Mestres y Morera, y a esa hermosa obra, siguieron otras no menos interesantes, como *La Santa Espina*, cuya sardana se ha inmortalizado; *La nit de reis*, *La presó de Lleida*, *La reina vella*, *Fra Gari*, *Els tres tambors*, *Jesús de Nazareth*, *La sardana dels promesos*, *La nit de l'amor*, *Donzella qui va a la guerra*, y muchas más que harían interminable la relación.

El 20 de abril de 1908, Enrique Giménez presentó en el Principal el primer drama policíaco-detectivesco que inauguraba en España un género teatral pintoresco y apasionante. Se trataba nada menos que de *El detective Sherlock Holmes*, basado en la novela de Conan Doyle y escenificada por Gillelle y Decourcelle, autor este último de *Los dos pilletes*. La obra consiguió un éxito apoteósico.

A *El detectiu Sherlock Holmes*, siguieron *El gos de Baskerville*, *El misterios Jimmy Sanson* y *Arseni Lupin*.

Desde entonces, Giménez pasó a ser el mejor actor y director de nuestra escena, reconocido por la crítica con absoluta unanimidad. Fue él quien formó artísticamente a Margarita Xirgu, que ascendió a primerísima actriz por méritos propios, adiestrada por tan eminente maestro. Y cuando el estreno de *Joven-tut de Príncipe*, las campanas de la fama repicaron a gloria por Margarita, que había realizado una genial creación de la *Caterina*, de Meyer Forster, al lado de otro excelente artista, Pedro Codina.

Enrique Giménez ya no dejó nunca más la dirección del teatro catalán. Unas veces en el Principal, otras en el Romea, no pocas en el Novedades y también en los teatros del Paralelo, realizó brillantes temporadas que se recuerdan gratamente en nuestros medios sociales y artísticos.

Otro artículo tan extenso o más que el presente, sería indispensable para comentar y ponderar la importante labor realizada por Giménez en el Instituto del Teatro, de cuyo organismo oficial fue insigne profesor desde su fundación.

Creemos que no es bastante haber dedicado una calle de Sarriá a la memoria de tan extraordinario artista. Urge que, con motivo del centenario de su natalicio, se organice, por el *Instituto del Teatro* una *Semana Enrique Giménez*, en el curso de la cual se den conferencias crítico-biográficas; se expongan en el Museo del Teatro dibujos y recuerdos personales del gran actor barcelonés, y sobre todo, la más completa colección de fotografías del maestro en sus antológicas creaciones. Para cerrar con solemnidad el homenaje, podría muy bien co-



Enric Giménez interpretant *Joan Gabriel Borkman*, d'Ibsen, Teatre Intim, 1903. Fons CD-MAE.

Enric Giménez a *Nit de reis*, de Shakespeare.
Fons CD-MAE.



locarse en el aula donde Giménez ejerció su ministerio, el busto del artista, realizado por José Clará, previa de una semblanza del que fue eminente actor y director, pronunciada o leída por el ilustre académico, director del Instituto del Teatro doctor don Guillermo Díaz Plaja.

Con tales actos de homenaje, Barcelona cancelaría la deuda que tiene contraída con Enrique Giménez, una deuda de gratitud, de justicia y de amor.

Sempronio, *Diario Barcelona*, 28 de mayo de 1989.

«Cincuentenario de la muerte del director y actor dramático»
«Enric Giménez y el teatro catalán»

No fueron simples bordadoras quienes abrieron la vidriera del quiosco del umbral de la calle de Pi, donde un joven modesto delineaba para su clientela letras iniciales y adornos. En determinada ocasión, Enric Giménez, el dibujante sorprendióse viendo empujar la puerta nada menos que a Adrià Gual, el ya conocido y polémico apóstol del Teatre Íntim. Sabía de la afición teatral de Giménez y venía a ofrecerle el ac-

ceso a la gloria, cifrado en el propósito de incorporarlo en la formación que, en 1898, dio aquella legendaria representación de *Ifigènia a Tàurida* en los jardines del Laberint.

La historia de los actores, aunque gloriosos, es sucinta. Faltan pruebas tangibles, positivas; todo queda reducido a la lectura de amarillentos periódicos. Los eruditos escasean. Hace falta una extraordinaria devoción infantil y juvenil, como fue la mía, para fijar que en estos días de mayo (concretamente el 26) se conmemora el cincuentenario de la muerte de Enric Giménez, que aparte de intérprete, fue el director de varias grandes e ilustres compañías teatrales de la época. Formó parte del Teatre Íntim; de los Espectacles Graner, del Principal; dirigió aquellos compañeros del Romea en la brillante etapa del empresario Canals; actuó al lado de los cómicos y de las cómicas más populares al par que más prestigiosos...

Más, por encima de todo, fue un director único, por antonomasia, el director del teatro catalán. Lo reconoció así el Institut del Teatre al nombrarlo profesor, y lo reconocieron sus alumnos, corroborados por la crítica más exigente.

Elaboración de arquetipos

Giménez, director; Giménez, actor... En este segundo caso, difícil de repetir, pues talento aparte distinguíale una formalidad, una seriedad externa, contenedora de un crucigrama de sentimientos que convirtióle en introductor en España del género detectivesco-policíaco. Era la concreción [*sic*] del estilo de Conan Doyle, de quien presentó en el Principal *El detectiu Sherlock Holmes*, al que siguieron *El gos de Baskerville*, *Arseni Lupin*... Y aparentemente británico hasta las entretelas, dio a la escena otro tipo: el del mayordomo inflexible y severo erigido en protagonista. Quien no le vio en *L'admirable Crichton* o bien en *Fanny i els seus criats* no ha visto teatro. Teatro del de antaño, claro está, cuando los actores cuajaban arquetipos, eran ejes de una gran función. No monólogos, ni diálogos a lo sumo...

Giménez estuvo asociado a casi todos los éxitos del teatro vernáculo del primer cuarto de siglo. Con Gual, en el desaparecido Teatre de les Arts, hizo Maeterlinck, Goethe, Maragall, Hauptmann, Gorki, Ibsen, Esquilo, etc. No desdeñó el Paralelo, para cuyo público puso en

escena melodramas cuales *El sol de la humanidad* y *Emilio Zola o el poder del genio*. Y siempre retomó el gran camino del teatro universal vertido al catalán: *Edip rei*, *El barber de Sevilla* (con debut de Pere Santpere), *Joan Gabriel Borkmann*, *Els teixidors de Silèssia*, *Joventut de princep* (estallido triunfal de la Xirgu dirigida por Giménez), *L'ordinari Henschel*, *Espectres*, *El casament per força*, *Prometeu encadenat...* Y los de casa: Guimerà, Rusiñol, Pous i Pagès, Soldevila...

La contribución de Giménez al europeísmo del teatro catalán (¡sin subvenciones!); el pasmo de los espectadores, la adhesión de sus discípulos, son, ay!, hechos ya vividos, y por lo mismo irrepetibles. Sin embargo, el Institut del Teatre no tiene que permanecer cruzado de brazos ante el cincuentenario en cuestión.

**ELS ELEMENTS
DE L'ESCENARI:
CANVIS, VISIBILITAT
I OCULTACIÓ**

EL DESTINO IGNOTO DE LA CASA VILASECA, O DE CÓMO SE PERDIÓ LA MEMORIA DE UN ARQUITECTO INSIGNE

Joan Molet

Universitat de Barcelona

Este artículo parte de la voluntad de esclarecer uno de los muchos interrogantes que aún plantea el estudio del arquitecto Josep Vilaseca Casanovas y que hace referencia a uno de los edificios más significativos que construyó. Al menos, significativo para él mismo, ya que se trata de la casa familiar que le encargó su padre, Jacinto Vilaseca Batlle, al año de haber obtenido su título de arquitecto. Semejante encargo aunaba la responsabilidad de construir el edificio donde habitarían los padres y el propio arquitecto, con la circunstancia de ser el primero que se construía bajo su proyecto y dirección, y además en un lugar tan céntrico como la plaza de Urquinaona de Barcelona, con lo que Vilaseca no solo debía satisfacer a un cliente tan especial como su propio padre, sino que también debía ofrecer lo mejor de sí mismo a una opinión pública entre la que se encontraban sus futuros clientes, pues su reputación futura dependería en gran medida de este comprometido encargo.

El resultado fue un edificio que hoy solo conocemos por las fotografías históricas, concebido aún con la sobriedad que caracterizó los inmuebles del Ensanche barcelonés en las décadas anteriores al modernismo; sobriedad entendida como discreta elegancia, ya que, a pesar de las restricciones ornamentales que imponían las ordenanzas municipales del momento,¹ la casa Vilaseca no resultó una construcción anodina y monótona como sus vecinas, sino que el joven archi-

¹ Las ordenanzas vigentes entre 1856 y 1891 obligaban a rematar los edificios con un antepecho liso o baranda de hierro sin ningún tipo de elemento or-

tecto expresó en ella sus ideales estéticos y mostró sus conocimientos sobre las tendencias europeas más avanzadas del momento.

Una casa con *carácter*: definición de la imagen pública de un joven arquitecto

El carácter singular de la casa Vilaseca venía en cierto modo exigido por el propio solar de construcción, adquirido por la familia a Antonio Xuriguera en 1874, dado que no solo se situaba frente a una importante plaza céntrica del nuevo Ensanche, sino que tenía dos frentes más de fachada, a la calle de Trafalgar y a la ronda de San Pedro, respectivamente, de modo que el edificio podía compararse a un mascarón de proa proyectado hacia el corazón de la ciudad que disfrutaba de una gran visibilidad nada común en los inmuebles corrientes del Ensanche. Muy parecido era el solar al otro lado de la ronda, donde poco después (1882) August Font i Carreras levantaría el neogótico palacio del marqués de Sentmenat, de modo que ambos edificios configurarían un paisaje monumental que caracterizaría el lado este de la plaza, tal como se aprecia en las numerosas postales de la época que, precisamente, priorizan este costado en detrimento de los otros tres, poblados por construcciones más simples y estandarizadas. Irónicamente y al contrario de lo que cabría pensar, han sido estos los costados donde se ha conservado un mayor número de edificios originales, mientras que en el lado este solo sobrevive la casa Esteve, construida por Fontserè en 1884, pero hoy en día desgraciadamente flanqueada por dos monstruosidades concebidas bajo el furor modernizador de la época Porcioles.

Vilaseca supo aprovechar al máximo la ubicación excepcional de la casa, diseñando tres fachadas distintas aunque según un mismo concepto general. Siguiendo los métodos clásicos de composición, situó la puerta principal en el centro de la fachada que da a la plaza simulando una simetría inexistente, ya que las dos fachadas laterales, aun mostrando un mismo número de vanos, se disponen en dos ángulos muy distintos respecto a la principal. La de la calle Trafalgar forma un án-

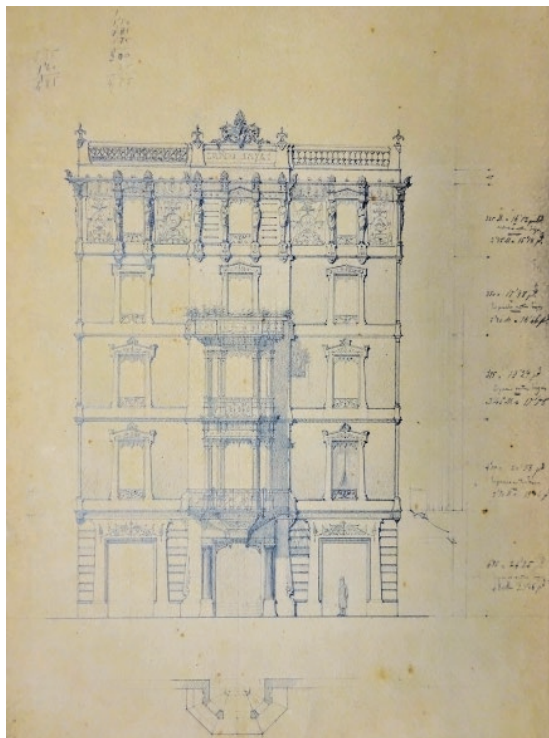
namental sobresaliente. Véase *Ordenanzas municipales de Barcelona*, Barcelona, Imprenta Municipal, 1857, págs. 17-18.



Vista de la plaza Urquinaona en la década de 1890. De izquierda a derecha, se aprecian la casa Esteve, el palacio del marqués de Sentmenat y la casa Vilaseca. Fuente: Arxiu Nacional de Catalunya. Fons Brangulí.

gulo recto perfecto, mientras que la de la ronda de San Pedro describe un ángulo obtuso, de unos 120° , como todas las que forman los característicos chaflanes de la trama Cerdà. Retomando la idea clásica anteriormente aludida, las tres fachadas se dividen en tres niveles horizontales —zócalo, pisos y ático— así como en tres franjas verticales, pero siempre se privilegia el eje central como eje de simetría de cada frontis.

Volviendo a la fachada principal, su eje central se destaca mediante una tribuna de dos pisos, así como con un paramento de piedra artificial con franjas horizontales incisas, y se corona con un medallón sobre el antepecho del terrado con la fecha de construcción del edificio (1874). Por otra parte, la fachada de la calle Trafalgar, aun siendo más larga, es mucho más sencilla, a tenor de la menor anchura de la vía, y su eje central se destaca solamente por ser el único que tiene balcones; por el contrario, la fachada a la ronda presenta una ornamentación más rica o, mejor dicho, más prestigiosa, en la que Vilaseca proclama su orgullo profesional: a nivel del segundo piso, donde residía el arquitecto, y sobre la tribuna del piso principal, donde vivían sus padres, sustituye los tres vanos por cinco aberturas corridas, separadas entre sí por estípites que soportan una cornisa, interrumpida sobre la ventana central por un altorrelieve con el emblema de



Proyecto original de la fachada principal de la casa Vilaseca, en el que se preveían estípites en el ático que finalmente no se incorporaron. Fuente: George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute of Chicago.

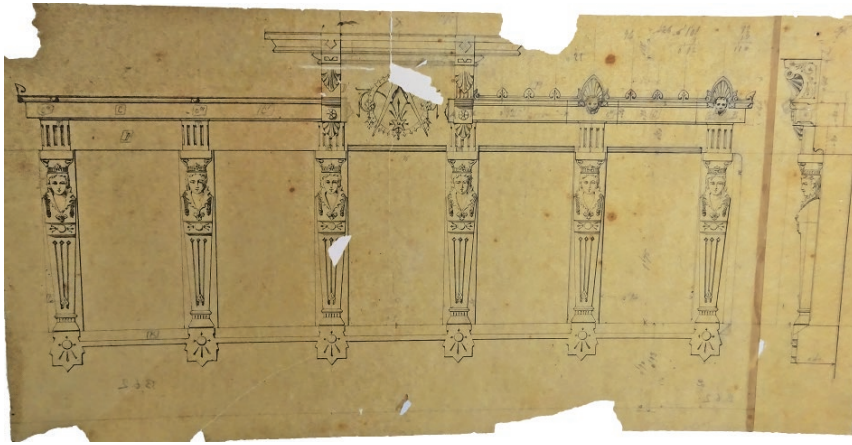
la división tripartita, con un potente ático configurado por el cuarto piso, y su tratamiento ornamental con pilastras y medallones, que lo distingue de los niveles inferiores, es otra referencia vienesa presente una vez más en las obras de Hansen, por el que seguramente Vilaseca debía de sentir gran admiración.⁴ De hecho, es en el propio ático donde encontramos un testimonio mucho más directo de las preferen-

los arquitectos: el compás y la rosa. Según la planta tipo conservada en el Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona,² el espacio tras estas ventanas se corresponde con un salón y parte de un dormitorio, pero no es descabellado pensar que el arquitecto tuviera instalado su taller en este lugar, mucho más iluminado por la ausencia de paramentos. En todo caso, los estípites son un elemento muy poco común, por no decir inexistente, en los edificios del Ensanche de Barcelona y nos dan un primer testimonio del gusto de Vilaseca por la arquitectura centroeuropea, donde se pueden observar en muchos edificios de viviendas de la aristocracia y la alta burguesía, y sobre todo en el área de la Ringstrasse vienesa, principalmente en edificios construidos durante las décadas de 1860 y 1870 por el arquitecto danés afincado en Austria Theophil von Hansen.³ En este sentido,

² AMCB, Obras Particulares, comisión de Ensanche, exp. 9127 de 1903.

³ Podemos citar ejemplos célebres, como el Heinrichshof (1863), el primer bloque de viviendas de la Ringstrasse, levantado justo delante de la ópera, o bien el Palais Epstein (1872). Véase Adolph STILLER (ed.), *Theophil Hansen, klassische Eleganz im Alltag*, Viena, Müry Salzmann, 2013.

⁴ Es bien conocida la pasión viajera de Vilaseca; sus viajes han sido referenciados en numerosas ocasiones por sus contemporáneos, que destacaron su afición por los pases germánicos, que desplazaron su interés inicial por Italia y Grecia. Véase Joaquín BASSEGODA, «Vilaseca y Casanovas (D. José)», *Anuario de*



Estudio de detalle de la fachada de la ronda de San Pedro, centrado en los estípites de la segunda planta así como en el emblema de la arquitectura. Fuente: George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute of Chicago.

cias de nuestro arquitecto, ya que los citados medallones eran retratos de arquitectos célebres de todos los tiempos, cuyo nombre figuraba al pie, y se alternaban con grandes inscripciones, sin retrato, de los nombres de otros reputados proyectistas valorados por Vilaseca, escritos en los paramentos más estrechos. Lamentablemente, no contamos con la lista completa de nombres y retratos, solo con los que se pueden observar en unas fotografías conservadas entre la documentación personal del arquitecto;⁵ en ellas se aprecia con claridad el ático de la fachada de la calle Trafalgar, donde vemos los retratos e inscripciones que respectivamente aluden a Miguel Ángel, Semper, Klenze, Mansart, Wren, Juanelo, Mendivil y Villanueva; por desgracia solo se ha podido identificar uno de los nombres de la fachada de la ronda de San Pedro, que debían de estar por encima de su estudio, Ictinus, y ninguno de la fachada principal en la plaza de Urquinaona,⁶ con lo cual nos faltarían un total de quince nombres por identificar, frente a los diez identificados. Siguiendo la jerarquía de fachadas establecida

la Asociación de Arquitectos de Cataluña, 1911, págs. 242-243. Bassegoda destaca sobre todo los distintos viajes que Vilaseca realizó a Viena.

⁵ George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute of Chicago, George Collins Collection Box FF 97.2. A la muerte del arquitecto se incluyeron estas fotos en el número 215 de la revista *Arquitectura y Construcción*.

⁶ R. Bletter cita el nombre de Schinkel, referencia que ha sido repetida por otros autores, aunque nosotros no hemos sido capaces de distinguirlo.

por el arquitecto, en la de la plaza Urquinaona se deberían encontrar los nombres de los más valorados por él, lo que nos ayudaría a entender como continuador de quién o de qué tradición se quería presentar Vilaseca ante la sociedad de Barcelona. Ateniéndonos solamente a los nombres que conocemos, diríamos que su admiración se dirige hacia la tradición clásica de origen renacentista y la reelaboración contemporánea de esta en el marco del eclecticismo alemán, con Klenze y Semper como arquitectos más cercanos en el tiempo. De hecho, esto concuerda con el uso de los estípites y la organización de la fachada que ya hemos comentado. La presencia de Ictinus, arquitecto del Partenón de Atenas, en la fachada de la ronda de San Pedro sugiere que la serie completa debía de abarcar arquitectos de todas las épocas, desde la Antigüedad hasta el presente, de modo que seguramente también habría alusiones a la arquitectura medieval.

Este no es un tema menor, dado que algunas interpretaciones apresuradas atribuyen la omisión de la Edad Media a un desinterés de Vilaseca por dicho período, sin tener en cuenta que esa omisión es fruto de la circunstancia de no haberse conservado fotografías de detalle de todas las fachadas, por lo que nada tiene que ver con la voluntad del arquitecto. De hecho, en uno de los diferentes panegíricos publicados con motivo de su defunción se destaca su interés por el medievo, e incluso se señala que este le fue inculcado en plena efervescencia del movimiento de la Renaixença,⁷ cuando Vilaseca era joven y cursaba los estudios de maestro de obras en la Escuela Politécnica de Barcelona,⁸ dirigida por Claudio Lorenzale y con personajes como Elies Rogent entre su profesorado —ambos, Lorenzale y Rogent, miembros destacados del citado movimiento de revitalización de la cultura catalana, que valoraba especialmente su pasado medieval—. Además, en una fotografía del interior del piso que ocupaba Vilaseca dentro de su casa se distingue una copia del fresco «José vendido por sus hermanos» rea-

⁷ Bassegoda recalca que «Vilaseca salió de la escuela enamorado del estilo gótico y dispuesto a aplicarlo en todos sus proyectos», aunque más adelante matiza que, a pesar de este interés inicial, el joven arquitecto pasó a proyectar sus primeros edificios en «neogriego». Joaquín BASSEGODA, «Vilaseca y Casanovas (D. José)», *op. cit.*, pág. 243.

⁸ Habitualmente mal llamada «Escuela de Maestros de Obras».



Detalle de la planta superior de la fachada de la calle Trafalgar, en la que se observan los nombres y retratos de arquitectos insignes de tradición ecléctico-renacentista. Fuente: George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute of Chicago.

lizado por Overbeck, uno de los pintores nazarenos alemanes más admirados por los artistas que, como el citado Lorenzale, se inspiraron en el estilo del primero para dar forma plástica a los mitos sobre el origen medieval de Cataluña.

Asimismo, los cuadernos de viaje que se conservan en el Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya⁹ también corroboran la admiración de Vilaseca por lo medieval, ya que uno de ellos contiene dibujos muy minuciosos de diferentes elementos góticos de la catedral de Barcelona o del monasterio de Sant Cugat, o bien detalles de las catedrales de Colonia, Múnich, Amiens y Bruselas.

Las fotografías del interior de la casa revelan aún más detalles de la imagen que el joven arquitecto quería proyectar de sí mismo. Acabamos de mencionar el interés por los nazarenos alemanes y sus seguidores catalanes, que nos ayuda a situar a Vilaseca en el contexto de la Renaixença; también es significativa la fotografía del vestíbulo del edificio, centrada en un primerísimo plano de la lámpara de pie

⁹ COAC, Vilaseca, J. Carnets de Viatge, C. 608.

que lo iluminaba, inspirada en los trípodes romanos, una referencia ampliamente explotada en las decoraciones estilo Imperio. Vilaseca reinterpreta el modelo antiguo y lo estiliza para darle mayor altura, a la vez que lo combina con elementos de formas mecánicas inspirados en la industria, muy típicos de este período. El hecho de que se haya fotografiado este elemento, así como el detalle sutil de apoyar la pata más adelantada sobre una ménsula que sobresale del descansillo donde se encuentra, evidencia la importancia que le otorgaba el arquitecto, cuyo padre se dedicaba precisamente al negocio de la cerrajería decorativa,¹⁰ oficio que el arquitecto también practicaba con gran dominio, por lo que aprovechaba cualquier ocasión para introducir este tipo de elementos decorativos metálicos en sus edificios.¹¹ Detrás del trípode se distingue la puerta de acceso a la escalera de vecinos, que muestra elementos de inspiración pompeyana grabados al ácido en los cristales, motivos que parecen repetirse en el muro lateral.

Esta referencia al mundo clásico, que también hemos observado en los estípites de la fachada, está presente igualmente en el interior de la vivienda, donde el mismo motivo escultórico, aquí en madera tallada y dorada, sujeta un dintel entre dos habitaciones del que colgaba una espesa cortina de terciopelo, recogida con cordones y borlas. La fotografía no nos permite ver qué estancia se esconde tras la cortina; puede tratarse de cualquier salón o, incluso, del propio taller del arquitecto, que imaginamos situado tras las cinco ventanas de la fachada que presentan el mismo motivo escultórico. De este modo Vilaseca reforzaría su imagen de personaje culto y refinado, con la voluntad de impresionar positivamente a una futura clientela que se esperaba que proviniera de la alta burguesía barcelonesa.

¹⁰ El taller del padre de Vilaseca se encontraba en la calle del Bou de la Plaza Nueva. Vid. *Guía Almanaque de Barcelona para extranjeros y forasteros*, Barcelona, 1856, pág. 93.

¹¹ Sin ir más lejos, sobre la puerta principal de la casa se aprecian unas elaboradas ménsulas metálicas que sostienen el balcón central del piso principal.

La recepción de la casa Vilaseca, reflejo de la reputación de un profesional muy estimado

Este escenario tan bien preparado por el recién titulado arquitecto, y que debía ayudarlo a labrarse una reputación y una carrera, probablemente no pasó inadvertido a sus contemporáneos. Por su fecha de construcción, previa al inicio de la publicación de las principales revistas arquitectónicas barcelonesas, *Arquitectura y Construcción* (1897) y el *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña* (1899), no pudo gozar de la típica reseña que estas dedicaban a las construcciones de la época. Fuera del ámbito de las publicaciones especializadas, sí que encontramos una referencia significativa al edificio en la *Guía de Barcelona y sus alrededores* publicada por José Roca y Roca en 1895; en ese momento la propiedad había cambiado de manos y aparece mencionada en el texto como «Casa de la Sra. viuda de Jover y Serra».¹²

En el párrafo que se dedica al inmueble se destaca el hecho de que se trata de una casa «de gusto moderno, ostentando entre otros detalles un elegante balcón-tribuna decorado con cariátides».¹³ Junto con este, el autor destaca otros edificios particulares del Ensanche —el palacio del marqués de Sentmenat, el palacio Samá, el palacio Marcet, el palacio del conde de Belloch, el palacio Casadas, etc.—, con lo que la casa Vilaseca se equipara *de facto* a las grandes residencias señoriales de la época, de modo que podemos hacernos una idea de la gran consideración en que era tenida en aquel momento, y no solamente la casa en cuestión sino también la obra general del arquitecto, como lo prueba el hecho de que, en la misma categoría de



Detalle del vestíbulo de la casa Vilaseca. Fuente: George R. Collins Archive of Catalan Art and Architecture, Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute of Chicago.

¹² La casa ya había sido adquirida en 1891 por María Rosa Costas, viuda de Jover i Serra, quien emprende reformas menores en la planta baja del edificio. AMCB, Comisión de Ensanche, expediente 4279 de 1891.

¹³ El autor del texto confunde los estípites con cariátides; véase José ROCA y ROCA, *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y sus alrededores*, Barcelona, Enrique López, 1895, pág. 243.

inmuebles privados dignos de visitar, se menciona la casa Àngel Batlló.¹⁴ Más aún, en la sección de la guía que brinda información sobre los principales artistas plásticos de la ciudad, se destaca a los hermanos Masriera, al mismo tiempo que se habla de su taller;¹⁵ otra obra de nuestro arquitecto, del que incluso se incluye una fotografía. Asimismo, bajo el epígrafe de edificios religiosos se menciona también la recién reformada iglesia de la Bonanova,¹⁶ según el proyecto de Vilaseca. De todo lo precedente se puede inferir que nuestro arquitecto gozaba de un gran prestigio y una buena consideración en el momento de la publicación de la *Guía de Barcelona y sus alrededores*, a finales del siglo XIX.

Esta apreciación queda corroborada por otra publicación de la misma época, y en este caso de un carácter más especializado; nos referimos al volumen *Arquitectura moderna de Barcelona*, publicado por el arquitecto Francesc Rogent i Pedrosa en 1897. El propósito de este volumen era dibujar un panorama general de la arquitectura contemporánea de la ciudad, presentando los edificios más interesantes entre aquellos construidos recientemente, por lo que la mayoría de los ejemplos datan de la propia década de 1890, hay algunos de la de 1880, muchos menos de la de 1870 y, como caso muy excepcional, se nombra el edificio de la Universidad, construido por el padre del autor a partir de 1863. La casa Vilaseca no aparece citada, pero sí que se comentan tres obras posteriores de nuestro arquitecto: la casa Narcís Pla,¹⁷ la casa Enric Batlló¹⁸ y la casa Pia Batlló.¹⁹

La estima profesada a nuestro autor en su ciudad natal se hace evidente a la hora de su repentina muerte, el 19 de febrero de 1910, a los 62 años, «en plena posesión de su energía vital, apta aún para producir, en el bien del arte, espléndidas muestras de su saber y su

¹⁴ José ROCA Y ROCA, *op. cit.*, pág. 242.

¹⁵ José ROCA Y ROCA, *op. cit.*, pág. 279.

¹⁶ José ROCA Y ROCA, *op. cit.*, pág. 235.

¹⁷ FRANCISCO ROGENT Y PEDROSA, *Arquitectura moderna de Barcelona*, Barcelona, Heinrich, lám. XCIX, 1897.

¹⁸ FRANCISCO ROGENT Y PEDROSA, *op. cit.*, lám. XXVIII.

¹⁹ FRANCISCO ROGENT Y PEDROSA, *op. cit.*, lám. XLI.

valía».²⁰ Una de las demostraciones más significativas es la exposición que la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona decide organizar en su honor en el Ateneo Barcelonés, inaugurada a los tres meses de su defunción, en la que se exponen al público los dibujos y proyectos conservados en el propio archivo del arquitecto. La rapidez con la que se toma la decisión de rendirle tal homenaje y la veloz organización de este, en el que se implica una institución tan prestigiosa como el Ateneo, son buena muestra de la unanimidad del sentimiento de la pérdida de un personaje muy querido y admirado dentro y fuera de su profesión. Lamentablemente, esta misma premura hizo imposible publicar un catálogo de tal exposición.

Como no podía ser de otro modo, las principales publicaciones especializadas también rindieron su homenaje al arquitecto; *Arquitectura y Construcción* le dedicó un primer artículo en el número de mayo de 1910, escrito por su director Manuel Vega i March, en el que incluyó dieciocho fotografías y planos que abarcaban gran parte de la obra del finado; más aún, en el número siguiente, de junio de 1910, el cual se abría con la necrológica de otro arquitecto, José Torras y Argullol, no se publica ninguna imagen de las obras de este, pero se sigue con la serie de las obras de Vilaseca, con veintidós dibujos, fotografías y planos insertados entre los diferentes artículos de la revista.

Lógicamente, el anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña también dedica unas páginas a Vilaseca en su número de 1911; en concreto se transcriben íntegros dos de los discursos pronunciados durante la inauguración de la exposición llevada a cabo el año anterior en el Ateneo, correspondientes a Joaquim Bassegoda, a la sazón presidente de la Asociación, y a Vicente Artigas, profesor de la Escuela de Arquitectura; por desgracia, no se pudo publicar el que habría sido el discurso más significativo de los tres, el de Josep Domènech i Montaner, compañero de estudios de Vilaseca en la Escuela Especial de Arquitectura de Madrid, así como colega profesional con el que diseñó conjuntamente algunos proyectos

²⁰ Manuel VEGA Y MARCH, «El arquitecto D. José Vilaseca», *Arquitectura y Construcción*, año XIV, núm. 214, mayo de 1910, pág. 130.

y compartió labor docente en la Escuela de Arquitectura de Barcelona.²¹

Sin embargo, antes incluso que ambas revistas ligadas al ámbito arquitectónico, otra publicación, *La Ilustració Catalana*, publicó el 6 de marzo de 1910 un artículo firmado por Bonaventura Bassegoda y acompañado de seis fotografías.²² El carácter de la revista, orientada a un público más amplio que el estrictamente interesado en la arquitectura, y la inmediatez del artículo, aparecido apenas dos semanas después de la defunción de Vilaseca, también dan prueba del prestigio del que este gozaba en círculos de la sociedad barcelonesa que iban más allá del ámbito profesional.

Asimismo, el recuerdo de Vilaseca vuelve a rememorarse dieciséis años después de su muerte, cuando su cliente y amigo Frederic Masriera le dedica un artículo en la *Gasetta de les Arts*, una publicación dirigida por Joaquim Folch i Torres, intelectual adscrito al movimiento del novecentismo. Se trata de un artículo extenso que resume su vida y su obra, al igual que los artículos publicados en 1910, e incluso narra las circunstancias de su muerte, debida a las complicaciones que siguieron a un resfriado que contrajo cuando fue a contemplar unas pruebas de aviación una fría tarde de febrero en los terrenos del antiguo hipódromo de Barcelona.²³

De la admiración a la indiferencia: Vilaseca, el segundón de Domènech i Montaner

En todos estos artículos se hace mención de la casa Vilaseca como una de las primeras obras del arquitecto y también se relata el frustrante

²¹ «Vilaseca y Casanovas (D. José)», *Asociación de Arquitectos de Cataluña, anuario para 1911*, imprenta y litografía de Henrich y Cía, 1911, págs. 240-259. En una nota a pie de página se constata que «a pesar de los esfuerzos realizados por la Comisión del Anuario no ha sido posible reconstituir el discurso de D. Luis Domènech y Montaner», de lo cual deducimos que este extravió el texto, o bien que nunca llegó a escribirlo.

²² Bonaventura BASSEGODA, «L'arquitecte Vilaseca i la seva obra», *La Ilustració Catalana*, núm. 352, 6 de marzo de 1910.

²³ Frederic MASRIERA I MANOVENS, «L'arquitecte Josep Vilaseca i Casanovas», *La Gasetta de les Arts*, núm. 58, 1 de octubre de 1926, págs. 4-7.

episodio del concurso para la construcción de las escuelas provinciales, cuyo proyecto vencedor fue fruto del trabajo conjunto de nuestro arquitecto con su amigo Domènech i Montaner. Como es conocido, después de varios meses de trabajo y viajes al extranjero con el objeto de documentarse a fin de ajustar el proyecto a las exigencias de la Diputación de Barcelona, esta decidió finalmente vender los terrenos donde debía construirse el enorme edificio y dejar sin efecto el concurso, con total menosprecio del gran esfuerzo llevado a cabo por ambos arquitectos.²⁴

Aun sin haber llegado a realizarse, este proyecto fue en parte el responsable de la presencia de Vilaseca en la bibliografía escrita después de la Guerra Civil, y ha servido para ligarlo indefectiblemente a la figura de Domènech i Montaner, uno de los *tres grandes* de la arquitectura modernista. En efecto, Vilaseca es mencionado en gran parte de las monografías dedicadas a Domènech como su compañero de estudios en la escuela de Madrid y de docencia en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, que sin embargo se quedó anclado en el eclecticismo, preconizado por Domènech en su famoso artículo de 1878, pero que este último logró superar evolucionando hacia el modernismo. De algún modo, el hecho de que Vilaseca se quedara estancado en la tradición ecléctica justifica el no prestarle más atención, más allá de su colaboración con Domènech, el *genio* que sí consigue avanzar hasta lo que parece el objetivo final, que es el modernismo. Así pues, esta habitual comparación con Domènech ha relegado a Vilaseca a desempeñar un papel secundario en la historia de la arquitectura catalana, a ser considerado un arquitecto «menor», «secundario»²⁵ que

²⁴ Todo este proceso se recoge en el folleto publicado por ambos arquitectos con motivo de la denuncia que interpusieron contra la Diputación de Barcelona. Véase *Antecedentes del pleito contencioso-administrativo que contra la Exma. Diputación Provincial de Barcelona siguen los arquitectos D. José Vilaseca y D. Luís Domenech, en reclamación de indemnización de perjuicios por los acuerdos de venta de los terrenos del Instituto*, Barcelona, Imprenta La Renaixensa, 1889.

²⁵ Esta visión fue iniciada por A. Cirici en su *Arte modernista catalán*, y continuada por los principales estudiosos del modernismo, como O. Bohigas, y M. Freixa, y también está presente en los textos de D. Mackay o I. de Solà-Morales. Véanse Oriol BOHIGAS, *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Barcelona, Lumen, 1968, págs. 74-76; Mireia FREIXA, *El modernismo en España*,

tuvo su momento de brillantez al construir un arco de triunfo de ladrillo visto como puerta de entrada para la Exposición Universal de 1888²⁶ —también en esta ocasión a remolque del brillante Domènech, que ya se había atrevido anteriormente con este material novedoso en la editorial Montaner i Simón y, para la propia exposición, en el café-restaurante.

Esta visión sesgada del papel desempeñado por Vilaseca en la modernización de la arquitectura catalana es consecuencia directa de haber escrito la historia desde la óptica del modernismo. Después de décadas de rechazo de este movimiento y de destrucción de valiosos ejemplos, la necesidad de reivindicar una arquitectura que además se identifica con la pujanza de la cultura catalana indujo a la historiografía a identificar los movimientos anteriores al modernismo como pasos previos, meros antecedentes en los que no cabe ahondar ya que lo importante es lo que viene al final, la eclosión modernista. Esta visión se explicita en denominaciones como «pre-» o «protomodernismo», que niegan un valor por sí mismos a los edificios de carácter ecléctico de Vilaseca, a los que se juzga dignos de mención más por lo que preconizan que por lo que son.²⁷

De aquí que se haga necesaria una revisión historiográfica que sitúe a los arquitectos eclécticos catalanes en su contexto,²⁸ liberándolos

Madrid, Cátedra, 1986, págs. 90-93; David MACKAY, *L'arquitectura moderna a Barcelona (1854-1939)*, Barcelona, Edicions 62, 1989, pág. 22; Ignasi de SOLÀ-MORALES, *Eclecticism and vanguardia, el caso de la arquitectura moderna en Cataluña*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

²⁶ El Arco de Triunfo es la obra más popular de Vilaseca, además de ser el otro motivo por el que se cita al arquitecto, sobre todo en los estudios relacionados con la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Véase Pere HEREU PAYET (ed.), *Arquitectura i ciutat a l'exposició universal de Barcelona 1888*, Barcelona, Edicions UPC, 1988; véase también Ramon GRAU y Marina LÓPEZ (eds.), *Exposició Universal de Barcelona, llibre del Centenari*, Barcelona, L'Avenç / Ajuntament de Barcelona, 1988.

²⁷ El único texto reciente en que se presenta a Vilaseca como arquitecto que tiene valor en sí mismo y no solamente como «compañero de Domènech» es la monografía de R. Bletter. Véase Rosemarie BLETTTER, *El arquitecto Josep Vilaseca i Casanovas. Sus obras y dibujo*, Barcelona, COAC, 1977.

²⁸ Esta revisión se ha llevado a cabo en otras zonas de España, en las que el concepto de «eclecticismo» se ha aceptado de una manera más natural que en

los de esa consideración de representantes de una especie de Edad Media —es decir, de un período *oscuro*, mediocre, de *mal gusto*, previo al renacimiento modernista—, en la que se repite el mismo esquema de prejuicios que han sufrido otras tendencias artísticas, como el gótico, el barroco y el rococó, o que sufrió el propio modernismo en época del novecentismo.

Indagaciones sobre el destino de la casa del arquitecto

Volviendo a la casa, nos parece pertinente establecer un paralelismo entre el olvido al que se ha relegado a nuestro arquitecto, convertido en un *secundario*, y la pérdida de la memoria histórica de su propia casa, edificio con el que él se quiso representar a sí mismo ante la ciudad. Nos preguntamos, pues, qué fue de la casa Vilaseca. Sobre este particular, los principales cronistas de la ciudad y su arquitectura dan referencias vagas y diferentes. En un artículo de 1962, Sempronio²⁹ afirma lacónicamente que «se esfumó su propia casa [la de Vilaseca]». ³⁰ En 1974 J. Bassegoda indica que la casa había desaparecido «hace años», ³¹ y en 1979 L. Permanyer dice que «la magnífica casa Vilaseca fue derribada recientemente». ³² Incluso Bletter, que estudió más a fondo la figura del arquitecto, afirma en 1977 que la casa había sido víctima de un incendio producido en un momento indeterminado. ³³ Tal imprecisión al referirse a la destrucción de este edificio demues-

Cataluña, donde hasta hace muy poco generaba un gran rechazo; de ahí la invención de denominaciones como «estil Renaixença» o el citado «protomodernismo». Véase Joan MOLET PETIT, «L'arquitectura eclèctica a Catalunya, una història per escriure», *Matèria. Revista d'Art*, núm. 5, 2005, págs. 45-68.

²⁹ Pseudónimo de Andreu Avel·lí Artís.

³⁰ SEMPRONIO, «El Arco de Triunfo». *Diario de Barcelona*, núm. 159, 6 de julio de 1962, pág. 4.

³¹ Juan BASSEGODA NONELL, «El arquitecto José Vilaseca Casanovas. Actualidad de un maestro del modernismo», *La Vanguardia Española*, núm. 33572, 17 de mayo de 1974, pág. 49.

³² Lluís PERMANYER, «El arquitecto Vilaseca, “perseguido”», *La Vanguardia*, núm. 35268, 3 de noviembre de 1979, pág. 54.

³³ Rosemarie BLETTTER, *op. cit.*, pág. 43. Bletter alude al artículo de Sempronio (nota 31) como fuente de información, pero en este no se menciona ningún incendio.

tra no solamente el desconocimiento de lo ocurrido, sino también un claro desinterés por ello, lo cual concuerda con el hecho de que se considerara obra de un arquitecto *menor*.

Intentando esclarecer si el edificio fue destruido en los años cincuenta, sesenta o setenta, por un incendio o por la especulación inmobiliaria, nos propusimos repasar su historia a partir de la fecha de construcción. Volviendo a la *Guía de Barcelona y sus alrededores*, esta nos informa de que ya en 1895, fecha de su publicación, la casa no pertenecía a los Vilaseca, sino a la «Sra. viuda de Jover»,³⁴ lo que concuerda con el hecho de que, a partir de 1899, en los anuarios de la Asociación de Arquitectos de Cataluña el domicilio del arquitecto constara en la calle de Ausiàs March, núm. 3,³⁵ y no en la plaza de Urquinaona, núm. 8, donde estaba situada su antigua casa, la cual, con el paso del tiempo y a causa de posteriores reformas y cambios en la ubicación del vestíbulo, también se identificó con el 22 de ronda de San Pedro y el 1 de Trafalgar.³⁶

Si bien a partir de 1895 Maria Rosa Costas, la aludida viuda de Jover, así como algunos de los inquilinos de los locales comerciales llevaron a cabo diversas obras menores de reforma en estos,³⁷ los cam-

³⁴ Maria Rosa Costas, viuda de Joan Jover i Serra, uno de los armadores españoles más importantes del siglo XIX; su hijo Joaquim Jover i Costas obtuvo el título nobiliario de marqués de Gelida.

³⁵ A partir de 1907, en los anuarios consta como dirección el número 2 de la plaza Urquinaona, pero esto no significa que el arquitecto volviera a cambiar de domicilio. Lo que ocurre es que el primer tramo de la calle Ausiàs March, que configura el lado montaña de la plaza Urquinaona, pasó a considerarse parte de la plaza.

³⁶ Todos estos cambios de denominación del edificio, así como el hecho de que el arquitecto se trasladara a otro inmueble dentro de la misma plaza, dieron lugar a una importante serie de confusiones a la hora de ubicar el inmueble; en el catálogo razonado publicado por Bletter (1977) se localiza la casa erróneamente en el número 3 de la calle de Ausiàs March.

³⁷ Básicamente se trataba de cegar —o descegar— alguna de las puertas de las tiendas, según las necesidades de los comercios que se instalaban en ellas. Véanse AMCB, Obras Particulares, Comisión de Ensanche, exp. 4279 de 1891, y AMCB, Obras Particulares, Comisión de Ensanche, Exp. 9127 de 1903.

^{En} cuanto a las obras promovidas por los inquilinos de las tiendas, destaca la petición de Emilio Giol de 1923 para construir un horno de pastelería en el sótano

bios importantes empiezan a finales de 1929, después de que el edificio fuera adquirido por la Banca Magí Valls —fundada en 1848 en Sant Feliu de Guíxols—, con la intención de convertirlo en su sede de Barcelona. Siguiendo el proyecto del arquitecto Eduard Maria Balcells,³⁸ se eliminan todos los tabiques de la planta baja para crear un espacio diáfano, que incorpora también el patio interior, cubierto por un lucernario; además, el sótano se convierte en un espacio abierto al público gracias a la construcción de una escalinata de acceso que lo conecta directamente con el resto de la oficina bancaria. Asimismo, se ciegan hasta media altura todas las puertas de la planta baja de la fachada de la ronda de San Pedro; solo se dejan abiertos dos de los vanos de la plaza de Urquinaona y los tres más próximos a esta de la calle de Trafalgar, y se ciegan también a media altura los cuatro restantes. De hecho, no se trataba solamente de cerrar unas aberturas, sino de cambiar por completo el sistema de accesos al edificio, ya que para dar mayor protagonismo a la oficina bancaria se decide que se acceda a esta por la puerta central de la fachada principal, para lo cual no se duda en eliminar lo que había sido el vestíbulo de entrada al edificio, así como la parte inferior de la caja de escalera de este. Así pues, para subir a los pisos de alquiler sobre el banco se construye un nuevo vestíbulo en la calle de Trafalgar que incluye una nueva escalera hasta el primer piso, por donde se conecta con la antigua caja de escalera que comunica con los niveles superiores.

Este cambio en los accesos significa, en el fondo, un cambio más profundo en la identidad de la casa, cuya fachada principal ya no contendrá el acceso señorial a las viviendas sino a la oficina del banco, cuyo cartel señoreará sobre la puerta por donde habían entrado el orgulloso arquitecto y su familia.

Sin embargo, la inversión ejecutada en el inmueble por el banco no evitará que este se vea arrastrado a la ruina por las turbulencias

no de la casa. Véase AMCB, Obras Particulares, Comisión de Fomento, exp. 2285 de 1923).

³⁸ AMCB, Obras Particulares, Comisión de Ensanche, exp. 44502 de 1929. Este expediente contiene, aparte del proyecto y su tramitación administrativa, una carta en la que el arquitecto que lo ha proyectado quiere hacer constar que ha cesado en el cargo de dirección de las obras. Esta circunstancia, no obstante, no impide que estas se lleven a cabo.

económicas derivadas del llamado Jueves Negro,³⁹ con lo que en 1932 un nuevo propietario, Antonio Vila, llevó a cabo otras reformas que afectaron una vez más a la planta baja, la cual en 1934 volvía a estar dividida en once locales comerciales.⁴⁰

En enero de 1936 la casa cambia nuevamente de manos, adquirida ahora por el empresario Joaquim Masana Bru, perteneciente a la familia de constructores que en 1916 había fundado la empresa Material y Obras, S. A., dedicada básicamente a la producción de hormigón armado, cuya dirección gerente compartía con el arquitecto Salvador Soteras i Taberner.⁴¹ La idea inicial de Masana era reformar, una vez más, la planta baja y el sótano, y crear un nuevo vestíbulo, para lo que se obtuvo el correspondiente permiso el 2 de marzo de 1936. Sin embargo, en dos instancias posteriores, fechadas respectivamente el 20 de abril y el 7 de julio del mismo año, se solicita una nueva autorización para reformar los cuatro pisos del inmueble, así como para estucar las tres fachadas; pero poco después de presentar la última instancia estalla la Guerra Civil, lo que frustra los planes del empresario, que seguramente por motivos políticos decidió huir de la zona republicana, atravesando el frente, e instalarse en la zona controlada por los fascistas. A su regreso, la casa Vilaseca, tal y como la hemos conocido, ya no existía: en su lugar había un inmueble de nueve plantas, el mismo que ha llegado hasta nuestros días.

¿Qué pasó durante la ausencia de Masana? ¿En qué momento de la guerra desapareció la casa Vilaseca? Una cosa es segura: la casa no había sido derribada ni durante los años cincuenta, ni en los sesenta ni en los setenta, como insinuaban las fuentes periodísticas; es más,

³⁹ Nombre con el que se conoce el día que se hundió la bolsa de Nueva York arrastrando tras de sí toda la economía occidental. Como curiosidad queremos señalar que este hecho, que tuvo lugar el 24 de octubre de 1929, apenas unos días más tarde de la fecha en que se pidió el permiso para iniciar las obras de reforma del edificio, el 11 de octubre de 1929.

⁴⁰ AMCB, Expediente 1441, Antecedentes Plaza Urquinaona, 8.

⁴¹ R. GRAUS, H. MARTÍN NIEVA y J. ROSELL, «El hormigón armado en Cataluña (1898-1929): cuatro empresas y su relación con la arquitectura», *Informes de la Construcción*, 2017, vol. 69, núm. 546; disponible en: [//dx.doi.org/10.3989/ic.16.004](https://dx.doi.org/10.3989/ic.16.004) (última consulta: 10/11/2018).



Vista de la plaza Urquinaona con la casa Vilaseca, a la derecha, tras las reformas y la adición de cinco plantas llevadas a cabo entre 1936-1941. Fuente: Arxiu Nacional de Catalunya. Fons Brangulí.

la casa tampoco fue víctima de un incendio, y en realidad ni siquiera fue derribada, sino que todavía existe, según lo que se desprende del documento redactado por el arquitecto municipal José Soterias Mauri el 13 de octubre de 1939, en el que se recoge el relato del propietario Joaquim Masana:

Don Joaquín Masana Brú, por instancia presentada al Ayuntamiento el 16 de agosto último, solicita permiso para la terminación del edificio emplazado en la plaza de Urquinaona n.º 8 esquina a las calles de Trafalgar y Ronda de San Pedro, en el que en el año 1936 se estaban ejecutando obras interiores de reforma en la planta baja y en los cuatro pisos existentes en aquella fecha, según proyecto presentado al Excmo. Ayuntamiento, obras que durante el dominio rojo continuaron los obreros, adicionando la estructura de cinco pisos siguiendo para ello aproximadamente un proyecto en estudio, que quedó inacabado al ausentarse de la zona roja Arquitecto y Propietario, utilizando como medios económicos los bienes y cuentas particulares de este último, de los que dichos obreros se incautaron. Para terminar dichas obras, cuya estructura estaba ultimada al liberarse Barcelona, solicita en primer lugar la previa declaración de monumentalidad, pues sin ella no es posi-

ble realizarla, por pasar de las alturas consentidas por las Ordenanzas Municipales...⁴²

El documento se acompaña de los planos de las nuevas plantas y de los planos de las modificaciones de la vieja casa Vilaseca, que consisten en la construcción de un nuevo vestíbulo, ahora en la ronda de San Pedro, nueva caja de escalera, y el cambio de algunos tabiques interiores. Masana consiguió en enero de 1940 la calificación de edificio monumental, y en abril de 1941 el permiso de obras definitivo, con lo cual pudo terminar las obras.

No deja de ser irónico que la casa del arquitecto fuera declarada monumental precisamente cuando su estructura original había sido deformada bajo toneladas de hormigón y se habían arrancado sus símbolos de identidad de las fachadas. Quizás hubiera sido mejor seguir pensando que había tenido un final más heroico, cayendo impertérrita bajo la piqueta, o incendiada por una bomba durante la guerra. Ahora que sabemos que los esgrafiados del ático que rememoraban a los arquitectos insignes de todos los tiempos han sido ensombrecidos por nuevas capas de cemento y estuco, no podemos dejar de buscar un paralelismo con la historia del propio Josep Vilaseca, otro arquitecto insigne cuya historia ha caído en el reino de las sombras y del olvido.

⁴² AMCB, Expediente 1441, Antecedentes Plaza Urquinaona, 8.

LA PRISIÓN MODELO DE BARCELONA COMO ESCENARIO Y «CIUDAD DENTRO DE LA CIUDAD»: VALORES, ORIGEN Y EVOLUCIÓN¹

Sergio Fuentes Milà

Universitat Internacional de Catalunya

El presente artículo deriva de una investigación mucho más amplia y detallada sobre la figura y la obra del arquitecto Josep Domènech i Estapà (1858-1917). A pesar de ser conocido como «el otro Domènech», «Domènech el malo» y un sinnúmero de apodos peyorativos, su excelsa producción arquitectónica y teórica justifica la relevancia del personaje. El planteamiento de este texto es desarrollar una serie de reflexiones a partir de documentación primaria inédita en torno al caso de la prisión Modelo de Barcelona (1886; 1888-1904), obra proyectada por Domènech i Estapà junto con Salvador Vinyals i Sabaté (1847-1926). Principalmente, trataremos la dimensión y los valores asociados en un principio a este monumento, planteado desde el inicio como «una ciudad dentro de la ciudad» donde impartir justicia, enseñanza y redención. La dimensión escénica de la Modelo es un tema interesante y generador de debates desde su inauguración el 9 de junio de 1904 hasta la actualidad. A continuación, analizaremos la evolución y metamorfosis de los valores vinculados a esta obra: del paso del redentorismo inicial a la represión franquista y de cómo este

¹ Parte de este texto es el resultado de la tesis doctoral del autor que escribe estas líneas, así como de otras publicaciones, artículos y conferencias. Entre otros, véase Sergio FUENTES, *José Domènech y Estapà (1858-1917). Eclecticism, arquitectura y modernidad*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2016 y Sergio FUENTES, *José Domènech i Estapà (1858-1917). Entre la ciència i l'arquitectura*, Barcelona, Reial Acadèmia de Ciències i Arts / Obra Social La Caixa, 2019.

último estigma condicionó —y sigue haciéndolo— los debates sobre esta muestra magnífica de patrimonio penitenciario. La cárcel Modelo es, sin duda, uno de los escenarios urbanos —en ocasiones también escenografía— más potentes de la Barcelona contemporánea, un lugar oscuro de gran carga psicológica. En ella, todo y todos están dominados por entidades superiores —la religión; la política— a cuyo control y vigilancia es imposible escapar.

La creación de un centro penitenciario moderno: redentorismo y valores de origen

El proyecto de la prisión Modelo de Barcelona nace de la necesidad de modernizar el sistema penitenciario español a finales del siglo XIX. En el caso barcelonés, los centros de reos estaban obsoletos desde la década de 1860. Tan solo había una prisión pública, habilitada en 1838 en un convento desamortizado del Raval.² Por un lado, el deseo de ampliar y ordenar urbanísticamente la ciudad y, por el otro, la relevancia de los movimientos redentoristas cristianos, escandalizados por el aumento de la pobreza y la delincuencia en las calles, representan dos elementos clave. Todo ello explica un primer proyecto de Miquel Garriga i Roca (1870) para construir una nueva prisión «dotada de buenas condiciones higiénicas».³ El nuevo edificio supondría, por fin, la desaparición de las caducas prisiones del centro. No obstante, dicho proyecto jamás se ejecutaría.

En el mismo contexto, el principal líder del movimiento de reforma penitenciaria en Barcelona, Pere Armengol i Cornet (1837-1896),⁴

² La antigua cárcel presentaba problemas a diario: motines, huidas, insalubridad, inseguridad, aumento de la mendicidad y los delitos en los alrededores, etc. «¡Una vergüenza impropia de la segunda ciudad de España!». Miquel GONZÁLEZ, *Mendicidad y beneficencia en Barcelona*, Barcelona, Heinrich i Cia., 1903.

³ Miquel GARRIGA, *Memoria presentada al Excmo. Señor Gobernador Civil de esta provincia sobre la necesidad de la construcción de nuevas cárceles que responden á la importancia de Barcelona y su provincia por no reunir las actuales las condiciones propias de esta clase de establecimientos*, Barcelona, Impr. Fco Sánchez, 1870, pág. 18.

⁴ Francesc BONET, *Pere Armengol i Cornet: penitenciarista català*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1994.

se lamentaba del deficiente funcionamiento de la prisión antigua. En el discurso pronunciado en el Congreso Internacional de Estocolmo (1880), criticaba las cárceles españolas: «para cárceles y presidios ha debido echarse mano de edificios que fueron conventos, y dicho queda con ello que las casas de vida monástica ni aun modificadas tienen condiciones para ser casas de expiación ni albergue de criminales [...]».⁵ Los versos de Antonio Machado «Demófilo» le sirven para ilustrar esta decadencia:

A la puerta del presidio
 hay escrito con carbón:
 Aquí el bueno se hace malo,
 el malo se hace peor.
 En la torre de Serranos,
 en la segunda escalera,
 hay un letrado que dice:
 Aquí la Verdad se niega.
 Aquel que entrare en la cárcel
 nunca diga la verdad,
 porque á buena confesión,
 mala penitencia dan.⁶

Los versos destacan la imposibilidad de reeducar al criminal para su posterior reinserción en la sociedad. Además, la verdad no tiene cabida en la prisión. Del mismo modo, se insinúa que la penitencia de los reos es dura, mala e ineficaz. Estos rasgos negativos eran los que la ciencia penitenciaria occidental combatía y solucionaba con nuevos modelos de relación entre reclusos y vigilantes, de vida interna de los reos y de escenarios arquitectónicos más efectivos para su ejecución y eficacia en la educación y vigilancia de los internos. Armengol insistía en la necesidad de reformar estos aspectos e introducir las referencias internacionales en España. El concepto clave en torno al cual se planteaban estos modelos era el de la educación y la caridad

⁵ Pere ARMENGOL, *Necesidad de la Asociación General para la Reforma Penitenciaria en España*, Barcelona, Impr. Peninsular, 1880, pág. 11.

⁶ Pere ARMENGOL, *op. cit.*, pág. 13.

cristiana, y estaban fundamentados en un nuevo trato y escenario arquitectónico ligados a la modernidad.⁷ La materialización inmediata de sus criterios, difundidos en textos y discursos desde la década de 1870, se llevará a cabo con los proyectos de Domènech i Estapà y Salvador Vinyals.

En esta línea, la condena estaba al servicio de la moralización de los reclusos y de su formación para el trabajo con el fin de compartir su vida en sociedad en paz y armonía. El lema principal de la ciencia penitenciaria moderna es claro en este sentido: «Odia el delito y compadece al delincuente». La aplicación de la empatía en el trato de los reclusos desde un punto de vista reformativo se sustentaba en el perdón y la caridad:

El Cristianismo, esa Divina institución, con su código de amor, de paz y de concordia despierta por último, por medio de la Caridad, la misericordia y la compasión para el culpable en los tiempos modernos, y con su bendito lema de redención, desarrolla el deseo de corregirlo por la pena, dando origen á esa parte de la ciencia penal llamada sistemas penitenciarios y cuya filosofía está sintetizada en la sublime máxima: Odia el delito y compadece al delincuente.⁸

Esta base conceptual será la que conforme la psicología en que se basa el edificio de Domènech, planteada como un escenario urbano que debe servir de aprendizaje y aviso, no solo al recluso, sino también al ciudadano libre. A ella debemos añadir la importancia de las cuestiones higienistas en relación con las humanitarias como uno de los principales aspectos que justifican la relevancia de la arquitectura penitenciaria internacional a lo largo del siglo XIX.

⁷ «La influencia de la justicia criminal en la tranquilidad de los pueblos, y el escaso desarrollo que ha tenido hasta ahora en España la ciencia penitenciaria tan generalizada en los grandes centros de Europa y América, hacen resaltar en Barcelona la carencia de un buen establecimiento penal». Carta de Pere Armengol al presidente de la Diputación de Barcelona, 19 de septiembre de 1877 [AH-DipB: Top. 1117, Exp. 2].

⁸ *La cárcel de Barcelona y los sistemas penitenciarios*, Barcelona, Ramírez y Cía., 1877, pág. 6.

John Howard fue el principal reformador de los programas carcelarios en Europa. Condenaba las condiciones infrahumanas en las que habían de subsistir los internos, además de criticar que el diseño arquitectónico de las prisiones no solucionaba dos funciones básicas: el aislamiento del reo —aunque en un entorno digno— y el control constante y total de los reclusos. Ambas premisas serán los dos pilares sobre los que se erigirá la fórmula de éxito para las prisiones decimonónicas. Uno de los primeros casos es el esquema radial de la Maison de Force de Ackerghem de Gante (1772-1775), obra de Mal-faison y S. J. Kluchman, inspirada en la prisión ideal de planta octogonal diseñada por Pierre Gabriel Bugniet que había sido publicada en *Le Mercure de France* (1765). En ambas, las celdas se disponen a lo largo de los radios que dividen el octógono, saliendo de un patio que centraliza la planta general.

Esta disposición geométrica y novedosa en la arquitectura de prisiones fue difundida por toda Europa a través de *El panóptico* de 1791, obra de Jeremy Bentham.⁹ Sin duda, la propuesta de Bentham marcó el inicio de una estructura simple que gozó de gran éxito internacional durante todo el siglo XIX. El diseño era claro, funcional y contundente: un círculo en cuyo perímetro se dispondrían las celdas de los presos, dejando en el centro de dicho círculo el puesto de observación y educación cristiana. Con tal disposición se pretendía «fijar la salubridad, la limpieza, el orden y la industria en estas mansiones infestadas hasta ahora de corrupción física y moral: aumentar la seguridad disminuyendo el gasto en vez de hacerlo mayor, y todo esto por una idea sencilla de arquitectura».¹⁰ A partir de la aplicación del concepto de «vigilancia panóptica», la disposición establece un centro neurálgico que ejerce de máximo control y evita cualquier punto muerto.

⁹ Jeremy Bentham es considerado el padre del utilitarismo. Centrado en el estudio de la jurisprudencia inglesa, destacó por trabajos como *Fragment on government* (1776) e *Introduction to the principles of morals and legislation* (1789). Tras sus viajes por Europa se implicó en la reforma del régimen penitenciario ruso, y a partir de estas experiencias desarrolló la concepción arquitectónica del panóptico. Sus ideas utilitaristas influyeron en disciplinas diversas —política, arquitectura, ciencia, etc.— y alcanzaron un reconocimiento internacional en el siglo XIX.

¹⁰ Jeremy BENTHAM, *El panóptico*, Madrid, La Piqueta, 1979 (1791), pág. 34.

En España, la influencia de la doctrina de Bentham fue notable en las primeras décadas del siglo XIX.¹¹ La disposición de Bentham establece un orden interno entre el recluso y el vigilante, un control absoluto sobre el preso fortalecido por la propia arquitectura, pues el diseño del edificio evita la existencia de puntos muertos que escapen a la vigilancia permanente. A su vez, la arquitectura en panóptico asegura que los vigilantes no puedan ejercer ningún abuso de poder, puesto que todos sus actos son observados. En definitiva, la vigilancia la ejerce el propio edificio, además de una presión perceptiva que asegura la imposibilidad de que haya fugas o abusos, e invita únicamente a la reeducación del recluso.

La ejecución material en España de prisiones modernas en que se aplicaban las teorías penitenciarias internacionales no cobró una relevancia destacable hasta finales de la década de 1870. El caso de Madrid es el resultado de los estudios impulsados por el Estado sobre los sistemas penitenciarios foráneos y que cristalizaron en la publicación de una serie de láminas en las que se desarrollaban proyectos de cárceles modelo para que sirviesen de ejemplo a las que deberían construirse en las principales ciudades españolas (1860). A partir de documentación primaria hemos comprobado que este fue precisamente uno de los materiales utilizados por Domènech y Vinyals para proyectar la nueva cárcel barcelonesa. Cabe destacar el interés por ejecutar un proyecto similar —en condiciones y efectividad— al de la Modelo de Madrid. En 1879, el propio Armengol publicaba *La cárcel Modelo de Madrid y la ciencia penitenciaria*,¹² y en el acto de la piedra fundamental del edificio barcelonés señalaba que lo primero que hizo la junta de construcción fue estudiar «la manera como sus disposiciones habían sido aplicadas o interpretadas al construirse la cárcel Modelo de Madrid».¹³ Se deseaba responder a la propuesta impuesta desde la capital

¹¹ Marcial LÓPEZ, *Descripción de los más célebres establecimientos penales de Europa y los Estados Unidos*, 2 vols., Valencia, Imprenta de D. Benito Monfort, 1832, y Jacobo VILLANUEVA, *Aplicación de la panóptica de Jeremías Bentham a las cárceles y casas de corrección de España*, Madrid, Imprenta de Tomás Jordán, 1834.

¹² Pere ARMENGOL, *La cárcel Modelo de Madrid y la ciencia penitenciaria*. Barcelona, Impr. Jaime Jepús, 1876.

¹³ Pere ARMENGOL, *La nueva cárcel de Barcelona: memoria que en el acto de inaugurarse sus obras leyó el consejero penitenciario Pedro Armengol y Cornet:*

en favor de la reforma penitenciaria de España, consistente en que a partir del caso madrileño se proyectasen prisiones de concepción y planimetría similares en las principales capitales de provincias.¹⁴

Observando diversos casos, se aprecia que este objetivo se llevó a cabo a lo largo de las décadas de 1880 y 1890. Como muestra de ello, además del caso barcelonés, encontramos otros complejos diseminados por el resto del país: la prisión de Oviedo (1888-1907), la Modelo de Valencia (1889-1901), la de Segovia (1891-1914) o la cárcel reformatorio de Alicante (1887-1910), entre otros. Incluso en el siglo xx se utilizó el mismo sistema para prisiones provinciales de la dictadura de Primo de Rivera, como la cárcel de Murcia de 1927 o la de Coruña (1925-1927) y más adelante, durante de la dictadura franquista, la de Carabanchel (1940-1944) y la de Badajoz (1941-1958). Tanto en los ejemplos mencionados como en otros de esta época, se parte del panóptico de la Modelo madrileña y se reinterpreta según las necesidades de cada caso: cinco brazos, cuatro, en forma de estrella, de abanico, etc.

Volviendo a Barcelona, el mismo 1879 se publicaba una revisión y reforma del *Reglamento para el régimen y gobierno de la Cárcel de Barcelona*,¹⁵ y el propio Armengol proponía a la Diputación de Barcelona y la Junta Auxiliar de Cárcels de Barcelona la constitución de una comisión específica que gestionase la construcción de una nueva prisión moderna para Barcelona. Desde hacía años, en sus ponencias y estudios, Armengol insistía en «la gran necesidad que hay de una cárcel nueva».¹⁶ En su intervención del 1 de enero de 1880 en el Saló de Cent del ayuntamiento barcelonés, utilizaba un tono similar para insistir en dicha necesidad desde el punto de vista social y humanitario.¹⁷

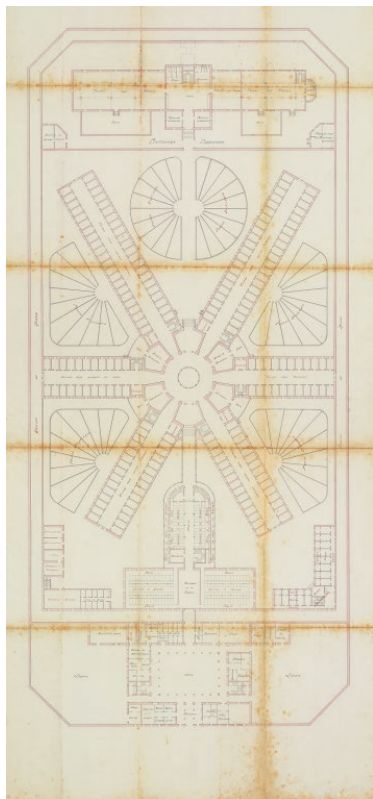
planos de los arquitectos D. Salvador Viñals y D. José Doménech y Estapá, Barcelona, Impr. Jaime Jepús, 1888, pág. 31.

¹⁴ En este sentido, es significativa la inscripción de la primera piedra de la cárcel madrileña (5 de febrero de 1877): «Piedra fundamental de esta Cárcel de Madrid, donde comienza la reforma penal en España. Púsola aquí S. M. el Rey D. Alfonso XII».

¹⁵ *Reglamento para el régimen y gobierno de la Cárcel de Barcelona*, Barcelona, Impr. Jaime Jepús, 1879 [AHDipB: Top. 2553, Exp. 3].

¹⁶ Pere ARMENGOL, *La nueva cárcel de Barcelona*, op. cit., pág. 17.

¹⁷ Rosario FONTOVA, *La Model de Barcelona: històries de la presó*, Barcelona, Departament de Justícia, 2010, pág. 16. Sobre el proceso de constitución de la



*Planta baja de la prisión
Modelo de Barcelona,
J. Domènech
y S. Vinyals, julio de
1886. ACOACB: Fons
Domènech Estapà,
C1187/173.20.*

Para el proyecto, Domènech y Vinyals propusieron un complejo de tres cuerpos separados, de acuerdo con la función que cada uno de ellos debía acoger: la administración, la cárcel preventiva con el panóptico en sistema radial de estrella, y la penitenciaría correccional en el otro extremo. El tratamiento aislado de los cuerpos se fundamenta en el cumplimiento del objetivo de la memoria y del discurso de Armengol: la materialización «de una verdad, la disciplina, el trabajo, la higiene, la moral y la corrección».¹⁸ Aunque los tres cuerpos principales son muy diferentes entre sí y tienen un tratamiento autónomo, la Modelo debe comprenderse de un modo conjunto. Se trata de un complejo unitario que presenta dos recorridos procesionales en los que la libertad se degrada o aumenta, por su limitación progresiva o no, a partir de la circulación del usuario dentro del edificio y según el paso de un cuerpo a otro. La Modelo se proyecta como una «ciudad dentro de la ciudad», un recinto cerrado que configure sus propios recorridos, espacios de representatividad y conexiones de concepción urbanística entre sus partes. Se erige como un escenario que materializa la reeducación cristiana merced a la redención del pecador.

El proceso de degradación o aumento de libertad dentro del recinto se plantea por fases. En primer lugar, el cuerpo que representa un mayor grado de libertad de los tres es el de la administración. Este edificio simboliza la unión entre el sistema penitenciario y la sociedad civil, el nexa que permite que los reos puedan lograr o no la libertad tras su reeducación moral. Planteado como un espacio *entre ciudades* —entre la ciudad penitenciaria y la ciudad de la sociedad libre—, está concebido como un *purgatorio terrenal* en el que se gestiona y administra la

Junta Constructora de la Nueva Prisión de Barcelona y de la elección de Josep Domènech y Salvador Vinyals, véase Sergio FUENTES, *José Domènech y Estapà (1858-1917)*, op. cit., págs. 244-247, y Sergio FUENTES, *Josep Domènech i Estapà (1858-1917)*, op. cit., págs. 97-100.

¹⁸ Pere ARMENGOL, *La nueva cárcel de Barcelona*, op. cit., pág. 32.

libertad de los presos y se decide sobre ella tras considerar la evolución formativa del reo dentro de la propia cárcel o sus actos exteriores. Así pues, debe tenerse en cuenta la base conceptual del redentorismo para comprender el diseño de direcciones y recorridos internos en la arquitectura propuesta. De ahí la analogía del primer cuerpo con el purgatorio, lugar intermedio entre el infierno —en lo terrenal es la privación total de libertad: la cárcel— y el paraíso —en el plano terrenal corresponde a la sociedad libre y moral: el exterior—. En el Evangelio de Lucas se recoge esta idea: «Cuando vas, pues, a presentarte al magistrado con tu contrario, trata de arreglarte con él por el camino, no sea que te arrastre hasta el juez, y el juez te entregue al ejecutor, y el ejecutor te meta en la cárcel. Te digo que no saldrás de allí hasta que pagues el último cuadrante» (Lc 12,58-59). También Mateo habla de este lugar intermedio en el que se puede cancelar la deuda y librar al condenado del infierno: «Y el señor, enfurecido, lo entregó a los verdugos, hasta que pagara todo lo que le debía. Y también así el Padre celestial hará con vosotros» (Mt 18,34-35). Las analogías con los pasajes bíblicos por parte de los arquitectos son constantes y pueden seguirse en la documentación generada durante la proyección del centro penitencial.

Tras atravesar la administración, se accede a un anexo en el que el interno puede, puntualmente, entrar en contacto con la sociedad libre —salas de visitas, comunicación y vis a vis—. Después, un largo pasillo conduce al segundo cuerpo principal: el panóptico radial en forma de estrella. Este es el centro neurálgico de la prisión, con las celdas de los internos alrededor y, sobre todo, la capilla alveolar que representa la vigilancia absoluta y, por lo tanto, la carencia total de libertad. Tras esta capilla y los seis aleros en disposición radial, un nuevo pasillo conduce al tercero y último bloque o cuerpo: la penitenciaría correccional, para condenas de menos de un año.

Así pues, Domènech y Vinyals diseñaron interesantes recorridos internos basados en la idea de que, cuanto más se adentre el usuario en el complejo, menor es su libertad y mayor la vigilancia que sobre él ejercerán el Estado y Dios como entidades terrenal y divina que gestionan la vida del hombre e imparten justicia en favor de la convivencia social y la rectitud moral. Debe valorarse que, a diferencia de las prisiones tradicionales, los recorridos no son cerrados y sin posibilidad de inversión, sino que ofrecen dos opciones: de mayor libertad a



Fachada principal del edifici de la administració de la Modelo. Foto: M. Freijo.

menos o de menor libertad a más. Esto se engloba en las directrices e ideología de las reformas penitenciarias a las que hacíamos referencia anteriormente: reeducar al preso para su reintegración moral y social. No son más que las posibilidades de condena o redención del reo, materializadas en arquitectura.

De todos los espacios, el segundo cuerpo es el más interesante porque es allí donde se desarrolla el sistema de panóptico de Bentham. Los arquitectos utilizan un sistema radial en estrella cuyo centro es la rotonda poligonal que acoge la capilla alveolar con un altar y púlpito para oficiar misa y transmitir las lecciones del maestro. Alrededor y aún dentro de la rotonda hexagonal, los arquitectos, siguiendo las directrices de Armengol, diseñaron una estructura de cabinas de madera individuales, fruto de la reinterpretación moderna de los coros catedralicios.

De este modo, el preso podía escuchar y observar la misa sin abandonar el aislamiento completo, con la idea de que así se incitaba a la reflexión, la introspección y el arrepentimiento: «està disposada de manera que'ls presos pugan estar asseguts, separatament los uns dels altres, sense veures, y podent sols dirigir sa mirada al altar colcat al mitx».¹⁹ Arquitectònicament, este es el punto de máximo control y vigilancia de los reclusos, el punto central desde donde todo puede ser observado. Pero, más allá de esta función de control, debe mencionarse también el componente simbólico de esta disposición. El altar ocupa el centro del edificio panóptico, puesto que la palabra de Dios debe ser lo más importante, según el movimiento redentorista impulsor del proyecto de prisión. Es el verbo y el perdón de Dios que alcanza cualquier rincón desde un centro que lo controla todo y se expande de forma radial como los rayos solares. El formato radial se materializa en los seis aleros de celdas que salen del centro mencionado. Además, para redundar en la importancia de la religión, los arquitectos establecen un atractivo sistema de iluminación lateral

¹⁹ «La Presó Nova de Barcelona», *La Il·lustració Catalana*, núm. 54, 12 de junio de 1904, pág. 6.



mediante enormes ventanales bigeminados y rematados en su luz con un enorme arco peraltado con cuadrifolio dentado en tracería pétrea. Es una reinterpretación de los ventanales de los claristorios góticos. La asociación de este elemento arquitectónico con la dimensión católica de la propia cárcel como reformatorio resulta sumamente interesante, y es una muestra más de cómo se otorga significación psicológica y referencias morales a detalles arquitectónicos incorporados tras el cruce de tipologías —de la arquitectura religiosa a la penitenciaria.

El panóptico con su centro de vigilancia y reeducación es el corazón funcional y simbólico de la ciudad penitenciaria, de cuyo centro surgen las arterias con los recorridos aludidos y los aleros con las celdas para los internos. Así pues, constituye el lugar de privilegio y de representatividad de todo el recinto, del cual irradia el verbo de Dios para la redención y el arrepentimiento.

Para destacar que se trata del centro neurálgico del complejo, Domènech hace gala del hierro para la base estructural de la rotonda. Pero, además, este material también se muestra sin tapujos, haciendo de su dimensión estética un elemento que redundo en la relevancia del espacio como corazón del conjunto y lugar de representatividad de esta «ciudad dentro de la ciudad». El resultado es una estructura metálica conformada por doce columnas de hierro fundido que sostienen una cubierta en arcos rebajados en celosía para soportar el peso

Vistas generales y de detalle de la estructura metálica del centro del panóptico y la capilla alveolar. «Nueva cárcel celular: Barcelona», *Arquitectura y Construcción*, núm. 142, mayo de 1904, pág. 151.

de la cúpula que remata el centro del panóptico. De las columnas nacen las jácenas, que sirven para sostener tanto el cerramiento como las estructuras de las dos galerías perimetrales de los pisos superiores. Quizá lo más interesante es la forma de los capiteles del columnario, en principio plenamente austera y diseñada a partir de molduras seccionadas estapistas, pero cuya base está salpicada con detalles simbólicos que ilustran las teorías redentoristas que reinan en todo el complejo: una enorme cruz latina que surge de una pentalfa. Se trata de la palabra de Dios, presente en la penitenciaría para inspirar al preso en su proceso redentor y alentarle en la consecución del perdón divino y su reeducación para salvarse del pecado. La pentalfa, en este caso, se presenta como símbolo de sabiduría, y el hecho que de su brazo superior nazca la cruz nos ilustra el objetivo de la prisión que difundía Armengol: la sabiduría del verbo de Dios y su capacidad de llegar a todos los rincones de la sociedad y del alma humana por oscuros que sean. La composición radial de la pentalfa se conjuga a la perfección con la composición radial y en estrella de la propia arquitectura. Su forma expansiva se liga a la finalidad de promover y difundir los postulados católicos. Así pues, se trata de un interesante juego diseñado por Domènech donde la ideología cristiana redentorista se vincula con la estructura y composición arquitectónica en el centro neurálgico y simbólico más importante del complejo: el lugar donde la libertad no existe y desde el cual se promueve la religión a todas las celdas y reclusos. Además, las doce cruces de las doce columnas flanquean el altar, que se erige igualmente en una estructura de hierro con jácenas triangulares con alma en celosía.

Otra cuestión interesante es el diseño de las celdas. Frente a la rotunda como corazón central de la prisión y lugar de contacto con Dios y el Estado, las celdas se concibieron como espacios para la introspección y reflexión independiente de cada recluso. Para su diseño, los arquitectos barajaron diversas opciones hasta conseguir la definitiva y más satisfactoria. La forma y disposición interior de los elementos que servían para el uso cotidiano del preso fueron motivo de debates y estudios. El primero de estos tuvo lugar en 1882,²⁰ tras un viaje a Bruse-

²⁰ «[...] saldrá para Milán el arquitecto D. Salvador Viñals para visitar la magnífica cárcel celular de dicha ciudad y con el objeto de aplicar en la ejecución de las obras las modificaciones que procedan, pasando luego a Bélgica a completar el

las que ambos arquitectos y Armengol realizaron para analizar el funcionamiento de la prisión de Saint-Gilles.²¹ En el verano de 1889, Domènech realizó otro periplo por Francia, Suiza e Italia para estudiar los problemas de ventilación, calefacción e higiene de las celdas modernas.²² La forma resultante fue la siguiente:

La celda se ha dispuesto teniendo a la vista las dimensiones de las cárceles de Madrid, Bilbao, Vitoria, Pontevedra, Mazas, La Petite y la Grande Roquete, Montepeller, Orleans, Loos, Lyon, Lovaine, Hamburgo, Milán, Portland, Oneglia, Namur, Longolmen, y en particular los modelos reunidos en la Exposición carcelaria de Roma de 1885: y en su vista, y por su estudio, la celda de la cárcel preventiva de Barcelona tendrá 31 metros 81 centímetros cúbicos de aire, que corresponden a los 3,30 de altura, 4 de longitud y 2,40 de anchura.²³

En un principio, cada una de estas celdas estaba destinada a un solo preso y contaba con todo lo necesario para la vida diaria: un váter, un lavabo, cama de hierro y mesa de madera plegables y sujetas al muro, un estante y un taburete. La luz se recibía por medio de una ventana de 1 metro de ancho por 0,70 metros de altura y, para la noche, mediante lámparas de incandescencia en la bóveda. El interés de plantear espacios dignos e higiénicos —un total de 878 celdas—²⁴ se aprecia en el sistema de ventilación, basado en tubos y cámaras de aire en la superficie mural. El objetivo era diseñar un habitáculo digno que,

estudio que hizo en 1882 de las cárceles de dicha nación, en especial la de Bruselas [...]. *La Correspondencia de España*, núm. 10451, 2 de noviembre de 1888, s/p.

²¹ La prisión celular de Saint-Gilles fue una de las más completas y modernas de la época. Proyectada por el arquitecto belga J. Dumont entre 1878-1884, contaba con un cuerpo de la administración que respondía a modelos del gótico Tudor, y la cárcel preventiva con el panóptico de Bentham en sistema radial en estrella. Cuando los arquitectos catalanes y Armengol la visitaron, este complejo penitenciario estaba en construcción, cosa que les permitió realizar un estudio a fondo a todos los niveles, e incluso experimentar la vida cotidiana de los reos.

²² *La Vanguardia*, 3 de septiembre de 1889, pág. 2.

²³ Pere ARMENGOL, *La nueva cárcel de Barcelona*, op. cit., pág. 34.

²⁴ Sobre la clasificación y tipologías de presos y cómo se dividían en número e importancia dentro del recinto según la cantidad de celdas, véase Sergio FUENTES, *Josep Domènech i Estapà (1858-1917)*, op. cit., pág. 109.

a su vez, fuera espacio de reclusión para fomentar la reflexión de los internos. En conversaciones con funcionarios de prisión, nos comentan que, con el paso del tiempo, cada una de estas celdas fue acogiendo a cada vez más presos. De este modo, se desvirtuó el objetivo original y el mimo con que Domènech y Vinyals las diseñaron. Así, si originalmente cada celda acogía a un solo recluso, en la época de la dictadura franquista se llegó a alojar hasta ocho. Más adelante, durante los años ochenta y noventa se concentraban hasta seis, y hacia 2007 parece que se había limitado a tres o cuatro como máximo. Con estos datos, resulta curioso observar que de la concepción higienista y moral de la celda de 1886 se haya derivado, a lo largo del siglo xx, a una práctica absolutamente opuesta al criterio original. Se da un retroceso y, de ser espacios para la redención y la reeducación, los habitáculos de la colmena penitenciaria pasan a constituir espacios de almacenaje de individuos a los que simplemente se encierra.

Evolución e interpretaciones de la Modelo como escenario: estigmas, cine y actualidad

En un principio, la cárcel en su conjunto adquirió una interesante dimensión ciudadana. En la publicación satírica *L'Esquella de la Torratxa* se dedica un largo artículo a la nueva prisión, donde se define como un espacio cuya forma hablaba y debía servir de lección moral a los barceloneses:

Exteriorment no's pot dir que sigui un edifici bonich; pero tampoch es tétrich com las presons antigues. Té certa cosa d'extrany y de convencional ab sos cossos d'edifici radials, que partint de un punt central coronat per una cúpula, ofereixen una monótona successió de oberturas enreixadas [...]. Examinats els planos, el conjunt sembla una monstruosa aranya, ó millor un pop ab sis tentàculs plens de ventosas xucladoras: cada ventosa representa una celda. Passan aquestas de siscentas y son totas uniformes: las mateixas dimensions y la mateixa disposició en tot. Per cada celda un pres, un reclús, un auCELL engaviat.²⁵

²⁵ «Crónica», *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1328, 17 de junio de 1904, págs. 386-387.

Así, el objetivo de Domènech, Vinyals y Armengol se cumple con creces y la Modelo se erige como un escenario urbano símbolo de rectitud. La prisión, inaugurada en 1904, forma parte del conjunto de encargos financiados por el Estado en Barcelona que proyectó y dirigió Domènech i Estapà —otros fueron el Palacio de Justicia y el Hospital Clínico—. Según el arquitecto, en todos los casos, la naturaleza y psicología de estos escenarios era educar a la sociedad y unificarla para asegurar el orden y las jerarquías que consolidaban la paz y el porvenir del pueblo. Dichas obras encarnan el poder del Estado y ejercen de faros dentro del tejido urbano, unos faros que iluminan la sociedad con valores de *corrección, moralidad y orden*. En este sentido, en el Congreso Nacional de Arquitectos de 1888, Domènech afirmaba: «En los edificios públicos levantados por el Estado, sería el punto más a propósito para realizar estas enseñanzas [sociales]». ²⁶ En otra intervención insistía: «todas las obras públicas deben ser los mojones que fijen los vértices principales de toda urbanización». ²⁷ El diseño y la estética de este tipo de obras, planteadas como focos de la ciudad generadores de valores sociales, adquieren, pues, un fondo pedagógico. No solo poseen una dimensión física, urbanística y funcional, sino que también asumen una dimensión simbólica, psicológica y moral dentro de la ciudad: regir y controlar la sociedad.

No obstante, los valores e interpretaciones del recinto penitenciario no han sido estáticos y han evolucionado hasta la actualidad. Del carácter redentorista y paternalista que explica la forma y la concepción originarias del conjunto, se ha pasado a nuevas interpretaciones vinculadas a la represión política en episodios históricos de la España contemporánea. Si bien es cierto que durante la dictadura de Primo de Rivera la Modelo sufrió superpoblación y se convirtió en un espacio que materializaba las duras actuaciones del régimen, no fue hasta la dictadura franquista cuando el complejo penitenciario alteró su dimensión como escenario y se le asociaron nuevos valores.

²⁶ Josep DOMÈNECH, «Intervención en la sesión del 18 de septiembre», en *II Congreso Nacional de Arquitectos*, Barcelona, La Academia, 1889, pág. 271.

²⁷ Josep DOMÈNECH, «Intervención en la sesión del 19 de septiembre», en *II Congreso Nacional de Arquitectos*, *op. cit.*, pág. 316.

«La ciudad dentro de la ciudad» basada en el perdón y la redención se convertía en un espacio de represión y castigo político.

Tras la guerra civil, las prisiones españolas estaban saturadas, y la Modelo barcelonesa era una de las más pobladas. La mayoría de los reclusos cumplían condenas por causas políticas, y la cifra de internos en España ascendía a doscientos sesenta mil a inicios de los cincuenta, un total que representaba el 1 % de los habitantes del país. En octubre de 1938 entró en vigor el sistema de Redención de Penas por el Trabajo,²⁸ que permitía redimir parte de la condena a partir de tareas específicas. De esta manera se solucionaba la superpoblación penitenciaria y, a la vez, se daba un uso social y simbólico a los presos políticos, que podían redimir no solo su condena, sino también sus *pecados políticos*. Este sistema se explotó durante la posguerra para sanear espacios afectados por el conflicto bélico, construir carreteras, reconstruir edificios derruidos e, incluso, erigir monumentos franquistas. En el caso catalán, la Modelo de Barcelona fue uno de los centros que más presos políticos proporcionó para las tareas que se amparaban en el sistema de Redención de Penas por el Trabajo: reconstrucción urbanística, de iglesias, etc. De esta manera, la Modelo se convirtió en una cantera de trabajadores forzados por y para el Régimen, una dimensión que no abandonaría jamás y que perdura aun en la actualidad.

La potencia traumática y el estigma franquista del monumento han anulado los valores iniciales de la ciudad penitenciaria. La dimensión simbólica original de la Modelo planteada por Domènech, Vinyals y Armengol no es ni siquiera un recuerdo lejano, sino que ha sido extirpada por el golpe de la dictadura de Franco. Así pues, la Modelo se ha convertido, únicamente, en un símbolo de represión política y de franquismo. Parte de la ciudadanía considera, incluso, que habría que derribar «la ciudad dentro de la ciudad» para superar ese pasado traumático. Personas que sufrieron de cerca o directamente el drama de la condición de presos políticos ni siquiera pueden pasear frente a la Modelo: la impresión es todavía muy fuerte. La concepción y los valores de la «ciudad dentro de la ciudad» se dinamitaron y alteraron.

²⁸ «Orden del Ministerio de Justicia», 7 de octubre de 1938, *Boletín Oficial del Estado*, 11 de octubre de 1938.

La esencia original es apenas una visión, casi ni un recuerdo, tan solo olvido y un pasado que ha sido superado y devorado por nuevos valores y episodios históricos que nada tienen que ver con el origen del monumento. Es una muestra de cómo las condiciones psicológicas del patrimonio histórico pueden evolucionar y afectar su dimensión de escenario urbano.

Ahora bien, un escenario urbano que, sin duda, representa una de las excelencias en arquitectura y patrimonio moderno de la España de finales del siglo XIX ¿debe ser suprimido por culpa de una parte del pasado reciente, el cual ni siquiera es su origen? La pregunta queda en el aire y es de suma actualidad tras el cierre definitivo del complejo el 8 de junio de 2017, un día antes del 113.º aniversario de su inauguración.

Seguir el rastro de los nuevos valores de la cárcel desde la Transición y analizarlos puede generar un nuevo estudio que tan solo esbozamos en este texto. Desde la convulsión producida por la ejecución por garrote vil del anarquista Salvador Puig Antich en la Modelo, el 2 de marzo de 1974, hasta la dimensión escenográfica positiva que adquiere la prisión a través del *cine quinqué*, género popular del cine español de finales de los setenta y principios de los ochenta; desde las manifestaciones en contra de la represión de los primeros años de la Transición hasta la marcha masiva del verano de 2018 como protesta contra el encarcelamiento de los políticos presos del *procés*; en todos los casos, la Modelo se plantea y asume por parte de la ciudadanía como un escenario que encarna la represión de la dictadura y, según algunos sectores de la sociedad catalana, también del sistema judicial español actual.

Las películas del *cine quinqué* rodadas en Barcelona hacen de la Modelo una de las escenografías principales para acoger las historias



Perspectiva interior de uno de los aleros del panóptico de la Modelo. Foto: S. Fuentes.

de los delincuentes protagonistas.²⁹ Este género tuvo una gran acogida por parte de algunos sectores de la sociedad, que veían en los villanos urbanos los héroes que luchaban contra el sistema y el orden establecido. El *fenómeno fan* resultante fue muy destacado, y los seguidores buscaban los lugares y escenarios reales en los que se desarrollan las películas y los golpes de personajes como el Torete, el Vaquilla, etc. Esto conllevó que los contravalores asociados a la delincuencia se consideraran positivos y formaran parte de un circuito casi de peregrinación, circuito en el cual la Modelo barcelonesa ejerció de punto de referencia indiscutible, junto con lugares marginales de la Ciudad Condal como La Mina. Pero, haciendo un seguimiento del *fenómeno fan del cine quinquí*, encontramos testimonios como el que recogemos a continuación: «Como buena amante del cine quinquí, pensé que la visita a la Modelo sería una experiencia agradable y hasta simpática. Pero no ha sido así... Una vez dentro he podido sentir el agobio... suciedad, la desesperación de los que viven en la oscuridad...». La represión vuelve a reinar. Los valores de la Dictadura y del máximo control por parte de las autoridades frente al libre albedrío del ciudadano salen de nuevo a la luz, reaparecen entre la oscuridad de los aleros del centro penitenciario y de las celdas insalubres y superpobladas.

Pero, teniendo en cuenta esta secuencia y esta transposición y transformación de valores en torno a la Modelo, ¿qué hacer con este monumento en la actualidad? Este debate tiene lugar desde su cierre en 2017 y, a pesar de que existe un proyecto oficial que no contempla el derribo, muchas otras propuestas ciudadanas se han dado cita. Tan solo esbozaremos algunos ejemplos para reflexionar y extraer algunas conclusiones sobre los valores de este escenario urbano.

Con motivo del festival de arte urbano y espacio público ÚS Barcelona se organizó el Jail Lab (2018), consistente en diversas intervenciones artísticas en el interior del recinto de la prisión Modelo para generar un escenario de reflexión sobre el pasado, presente y futuro del complejo penitenciario. Un mes después, para la 23.^a Semana de la Ciencia, la Universitat Internacional de Catalunya presentó *Inter-*

²⁹ Entre otros títulos, la trilogía sobre el Torete dirigida por José Antonio de la Loma —*Perros Callejeros*, de 1977; *Perros Callejeros II: Busca y captura*, de 1979, y *Los últimos golpes del Torete*, de 1980— es una buena muestra de esta utilización.

venir en La Modelo. Una cita en la celda #308, una exposición en el vestíbulo del Campus Barcelona donde se reunía una selección de algunos de los proyectos que los alumnos de la Escuela de Arquitectura habían presentado durante el Jail Lab. Gran parte de los proyectos reflexionan sobre el futuro y la posibilidad de reconvertir y encontrar nuevos usos para la Modelo, entre los cuales, crear un Museo de la Memoria, realizar una dotación de equipamientos culturales o diseñar viviendas sociales.

Es evidente que hay que modificar la dimensión original de la cárcel en la actualidad y para el futuro. No obstante, los planteamientos dejan entrever la falta de conocimiento y de investigación de los criterios y valores originales planteados por Domènech, Vinyals y Armengol. Estos no se han tenido en cuenta, al parecer, tampoco por parte de los ciudadanos de la Barcelona del siglo XXI. Basta con recoger algunas de las observaciones de los proyectos expuestos para comprobarlo.

Uno de ellos pretende establecer nuevos recorridos peatonales y nuevos espacios de representación, a partir de escenografías urbanas públicas abiertas que derivan de «la relación de manzanas del Ensanche y adaptación de la geometría de la Modelo». De este modo, atenúa una barrera geométrica mediante nuevas relaciones arquitectónicas —los tres bloques originales de la cárcel—. Incomprensiblemente, la ciudad contemporánea devora la antigua «ciudad dentro de la ciudad» y los rastros patrimoniales originales se frivolizan o suprimen, tras un proceso de ocultación para «atraer una ciudadanía atemorizada» —resurge así el estigma del franquismo.

En otro proyecto se utiliza el lema siguiente: «el edificio nace del mismo paisaje». De este modo se vuelve a dinamitar la esencia original de la Modelo, en este caso mediante un proceso de inversión en la proyección: integrar en la ciudad contemporánea unos bloques que se plantearon para destacar físicamente con el fin de realzar así su mensaje. La memoria y el patrimonio son alterados sin estudio previo y de manera inexplicable.

Un quinto proyecto plantea utilizar la parcela del complejo penitenciario para erigir «nuevas alturas y formas creando nuevos espacios públicos», es decir, destruir patrimonio sin piedad para construir estructuras de nueva planta. Pero encontramos otros planteamientos

que sirven para subrayar la necesidad de estudiar obras como la Modelo. Y es que se refieren a ella como un «vacío urbano», lectura que nada tiene que ver con la concepción de Domènech de establecer una «ciudad dentro de la ciudad». El debate generado entre *lo urbano* y *lo no urbano* por culpa de la desinformación y la falta de estudio histórico acerca del monumento en disciplinas como la Historia de la Arquitectura o la Historia del Arte desvirtúa la historia del patrimonio en cuestión y, como consecuencia, lo destruye.

En definitiva, si analizamos al detalle todos los proyectos de la exposición citada o todos los proyectos publicados en prensa, vemos que, sorprendentemente, se suprime u oculta el espacio de privilegio original y escenario central: la rotonda del panóptico, donde la capilla alveolar marca el centro de la composición radial y desde la cual se realizaba la enseñanza —religiosa, moral y de conocimiento, en un principio— o la imposición política —discursos y cantos multitudinarios del *Cara al sol*, durante la dictadura franquista—. La supresión del corazón de la Modelo hace que el monumento carezca de sentido y desaparezca su forma de «araña» o «pulpo con seis tenáculos llenos de ventosas chupadoras», así como su esencia original y psicología primigenia, ambas necesarias para comprender lo que supone la tipología penitenciaria en la modernización de la arquitectura decimonónica occidental y entender el complejo contexto de la Barcelona de finales del siglo XIX.

UN EPISODIO DE LA CONQUISTA DE AMÉRICA EN LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA (1929): EL CUADRO HISTÓRICO DE OLEGUER JUNYENT

Clara Beltrán Catalán¹

Universitat de Barcelona

Uno de los acontecimientos más destacados del siglo xx en Barcelona fue la Exposición Internacional de 1929, el certamen más importante organizado en la ciudad desde la Exposición Universal de 1888. Inaugurada el día 19 de mayo de 1929, se clausuró el 15 de enero de 1930. Su gestación fue muy larga —se comenzó a plantear en 1913— y sufrió muchas transformaciones debido a múltiples acontecimientos marcados por la inestabilidad política del período, entre ellos, el estallido de la Primera Guerra Mundial. Pese a que España no participó en el conflicto, Europa quedó paralizada, lo que provocó que se aplazara su inauguración sin fijar una fecha clara de celebración, al no saber cómo se desarrollarían los sucesos.² El segundo acontecimiento que transformó considerablemente el planteamiento original fue el golpe de Estado de Primo de Rivera en septiembre de 1923, que terminó por convertir la exposición de Barcelona y la Iberoamericana

¹ Agradecimientos: Sabine Armengol (Estudio Oleguer Junyent), Pere Ber-seran (Universitat de Barcelona), Jorge Egea (artista escultor), Mònica Maspo-ch (Universitat de Barcelona), Carme Berlabé (Museu de Lleida diocesà i comar-cal), Daniel Pifarré (doctor en Historia del Arte).

² Para más información acerca de los orígenes de la muestra véase Lucila MALLART, «National identity and the planning of the 1929 Barcelona International Exhibition», en Oliver HOCHACEL y Agustí NIETA-GALANO (eds.), *Urban histories of science: Making knowledge in the city, 1820-1940*, Nueva York / Lon-dres, Routledge, 2019, págs. 208-223.

de Sevilla —celebrada paralelamente— en instrumento propagandístico del nuevo régimen.³

Tras el cambio de gobierno se revisó el plan original de la exposición, que quedó configurado definitivamente en torno a tres ejes fundamentales: el industrial, de carácter internacional, el deportivo y el artístico.⁴ Este último pretendía reunir en varias exposiciones monográficas las riquezas históricas, arqueológicas y artísticas que hubiera en España. La más importante fue la exposición «El Arte en España», que se ubicó en el Palacio Nacional —actual MNAC— y comprendía la exhibición de objetos artísticos desde la prehistoria hasta el final del reinado de Isabel II. Vinculado a esta muestra se hallaba el conjunto arquitectónico del Pueblo Español, que hoy en día continúa en funcionamiento, así como el Pabellón Real. El objetivo de esta exposición, de acuerdo con el reglamento, era:

[...] poner de manifiesto la importancia de la producción artística de autores nacionales o extranjeros, creada o situada en España y su relación con los momentos culminantes de la historia patria. En atención a esta finalidad figurarán tres clases de objetos: a) Las obras más importantes y características de la referida producción artística, en todos los órdenes o manifestaciones del arte. b) Los objetos que, además de tener algún valor artístico, tengan principalmente una significación histórica o como recuerdos personales insignes, y c) Una serie de cuadros plásticos en los que se reproduzcan fielmente las escenas o episodios más relevantes o trascendentales de la historia de España.⁵

En este trabajo pretendemos poner en valor esa serie de *cuadros plásticos* que constituyeron una parte fundamental de la exhibición del Palacio Nacional y que la historiografía posterior apenas ha abor-

³ Véase Jordana MENDELSON, «El Poble Espanyol/El Pueblo Español (1929)», en *Documentar España: los artistas, la cultura expositiva y la nación moderna, 1929-1939*, Barcelona / Madrid / La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, págs. 39-77.

⁴ Véase *Guía oficial de la exposición internacional de Barcelona (1929)*, Barcelona, Rudolf Mosse, pág. 45.

⁵ *Reglamento de la exposición especializada de «El Arte en España»*, Barcelona, la Exposición, 1929.



Cuadro histórico
*Los Reyes Católicos
 recibiendo a Colón en
 Barcelona. Mediados de
 abril de 1493*, elaborado
 por Oleguer Junyent
 (1929). Fotógrafo:
 Gabriel Casas i
 Galobardes. Arxiu
 Nacional de Catalunya
 (ANC-1-5-N-972).

dado y ha relegado al olvido. Concretamente nos centraremos en analizar uno de ellos, *Los Reyes Católicos recibiendo a Colón en Barcelona. Mediados de abril de 1493*, título con el que figura en el catálogo oficial de la muestra, y concebido por el reputado artista Oleguer Junyent i Sans (1876-1956), miembro de la asesoría artística de la exposición.

Para su estudio hemos recurrido principalmente a fuentes primarias, ante la escasez de bibliografía existente sobre el tema. En este sentido, ha sido fundamental el examen de dos conjuntos documentales custodiados en Barcelona: por un lado, el fondo personal de Lluís Plandiura, vocal de arte de la Junta Directiva de la exposición, conservado en el Arxiu Històric, que custodia un gran volumen de documentación sobre la Exposición Internacional, en concreto documentos y cartas que arrojan luz sobre los cuadros históricos; y, por otro, el fondo de la Exposición Internacional propiamente dicho, conservado en el Arxiu Municipal Contemporani, donde también hemos localizado abundante documentación inédita sobre el proceso de trabajo que, para la elaboración de los cuadros históricos, se acometió en los talleres artísticos de la muestra, entre otros aspectos. Además, hemos consultado el Arxiu Nacional de Catalunya, el Arxiu Fotogràfic de Barcelona y el Arxiu Mas, donde hemos localizado diversas fotografías



Tarjeta de identificación de Oleguer Junyent como asesor de los servicios artísticos de la Exposición Internacional de 1929. Fondo Armengol-Junyent.

generales y de detalle del cuadro que estudiamos, así como de su ubicación en la sala, material fundamental para su análisis. La prensa del momento también se ocupó de estos cuadros históricos. Especial atención les dedicó el *Diario oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*, publicación oficial de la muestra en la que, a lo largo de varios números, el escritor Vicente Díez de Tejada brindó en un lenguaje abarrocado su personal interpretación novelada de cada uno de los cuadros.⁶ También se refirió a ellos *La Ilustración Ibero-americana* en un artículo de Laura Brunet —pseudónimo del escritor Joan Sanxo i Farrerons—, en el que anima a los que dudan si desplazarse o no a visitar la exposición, pues «únicamente para poder admirar este tesoro [los cuadros históricos], vale la pena realizar el viaje». Sus comentarios también son una libre interpretación de lo que le sugiere cada uno de ellos en el presente; en el caso del cuadro que nos ocupa, realiza su particular narración novelada de la llegada de Colón a Barcelona, antes de entrevistarse con los monarcas.⁷

Aproximación al diorama como elemento museográfico

Antes de entrar en el análisis del cuadro señalado, consideramos necesario clarificar qué entendemos por este tipo de dispositivos visuales que fueron tan famosos durante el siglo XIX, cuyo uso y disfrute perduró hasta bien entrada la pasada centuria y que la historiografía posterior ha englobado dentro del concepto genérico de «diorama».⁸

⁶ Vicente DÍEZ DE TEJADA, «Cuadros plásticos de la Exposición. Colón ante los Reyes Católicos», *Exposición Internacional de Barcelona. Diario Oficial*, núm. 2, Barcelona, 7 de septiembre de 1929, págs. 3-4.

⁷ Laura BRUNET, «Los cuadros históricos del Palacio Nacional de la Exposición de Barcelona», *La Ilustración Ibero-americana*, vol. 1, núm. 2 (número extraordinario), 1930, s/p.

⁸ Partimos de la aproximación conceptual al diorama como recurso museográfico expuesta en Juan Carlos BEJARANO, Clara BELTRÁN y Mario SIERRA, «Es-

El término fue acuñado por los franceses Daguerre y Bouton para referirse al espectáculo ilusionista que ambos concibieron, basado en un decorado de varios planos recortados que, gracias a la combinación de telones semitransparentes o translúcidos y mediante un juego de luces adecuado, producían diversos efectos ópticos. Sus escenas buscaban el efecto de movimiento a través de diferentes recursos y mecanismos y se acompañaban con música y otros efectos sonoros. Funcionó en París entre 1822 y 1839 y pronto comenzó a ser imitado por toda Europa. En Cataluña, la primera noticia que tenemos sobre ellos data de 1845 y se refiere a un diorama del artista Casimiro Prieto.⁹ El gran éxito de estos espectáculos, que constituían una forma de ocio habitual, ocasionó que, con el tiempo, surgieran auténticos especialistas en la materia. Uno de los más destacados fue Salvador Alarma, con su célebre «Diorama Animado», inaugurado en 1902 y que consistía «en la exhibición escenográficamente presentada, de varios cuadros pintorescos, animados por figuras, que mecánicamente se mueven y maniobran por el escenario».¹⁰ También tuvieron mucho éxito los dioramas de la Sala Mercè, proyecto empresarial del pintor Lluís Graner. En el sótano del local, concebido por Antoni Gaudí como una gruta fantástica, se dispusieron diversas atracciones para sorprender y entretener al público, entre las que destacaron dioramas concebidos, a su vez, por Salvador Alarma y su socio y tío, Miquel Moragas, con la colaboración del escultor Lambert Escaler.¹¹

cenografías de la colonización en la Exposición Iberoamericana. Los dioramas de la Exposición Histórica y Cartográfica del descubrimiento de América», *Imagen, escenografía y espectáculo en la Exposición Iberoamericana*, vol. 1, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019, págs. 7-9.

⁹ Jordi ARTIGAS, «El diorama, el darrer dins del magma d'espectacles precinematogràfics del segle XIX», en *La construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics*. Actas del III Seminario sobre los antecedentes y orígenes del cine, coorganizado por el Museu del Cinema y la Universitat de Girona el 4 de mayo de 2001, Gerona, Fundació Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol, Ajuntament de Girona, 2003, pág. 194.

¹⁰ *Las Noticias*, 25 de septiembre de 1902, pág. 2. Una descripción más detallada sobre el «Diorama Animado» se publicó en *La Ilustración Artística*, 27 de octubre de 1902, pág. 7.

¹¹ Joan MINGUET, «La sala Mercè de Lluís Graner (1904-1908): un epígon del modernisme?», *D'Art*, núm. 14, mayo de 1998, págs. 99-117. Juan Carlos BEJARANO, *Lambert Escaler*, Barcelona, Infiesta, 2005, págs. 47-54.

A inicios del siglo xx el diorama comenzó a emplearse con una finalidad que iba más allá del puro entretenimiento, explotando sus posibilidades pedagógicas y propagandísticas. En un momento en el que los museos empezaban a preocuparse por comunicar, educar, difundir y transmitir al público sus fondos, estos dispositivos visuales se convirtieron en los recursos didácticos idóneos para apoyar el discurso. De manera general, los podemos definir como una representación tridimensional caracterizada por «asociar un primer plano en tres dimensiones con un fondo constituido por una superficie plana pintada que da la impresión de fondo y vida».¹² A diferencia del diorama de Daguerre y sus derivados, los destinados a funciones museográficas eran estáticos, carentes de movimiento y en su mayoría representaban un espacio específico, una época del año y un momento del día concreto.¹³ Se empleaban sobre todo en los museos de historia natural, donde reproducían ecosistemas que ya no existen o a los que no tenemos acceso, así como en otros de carácter etnológico y folklórico e histórico.

Los dioramas también fueron recurrentes en eventos de carácter efímero, como en las exposiciones universales, ya que a través de ellos se podían transmitir mensajes con la excusa de garantizar una experiencia sensorial, espectacular y pedagógica. Estas representaciones solían incluir figuras humanas, vehículos, animales, ecosistemas, paisajes, etc. presentados en un entorno cuyo propósito era mostrar una escena, y que potenciaban el ilusionismo que se buscaba, principalmente en aquellos dioramas en los que se intentaba narrar algún episodio histórico o de costumbres, como ocurre con los cuadros históricos que abordamos. Ello facilitaba las conexiones con la pintura, el teatro o la ópera, pero asimismo podemos encontrar paralelismos con la naciente fotografía, en el estatismo de las figuras, así como con algunos de los principales pasatiempos de entonces, como las charadas o, sobre todo, los *tableaux vivants*. Así pues, en el momento de celebración de la Exposición Internacional de 1929, la inclusión del diorama

¹² Galia STAROPOLSKY, «Maquetas y dioramas en la comunicación expositiva», en Leticia PÉREZ (coord.), *Estudios sobre públicos y museos*, vol. 1. *Públicos y museos: ¿qué hemos aprendido?* Ciudad de México, Publicaciones Digitales ENCRyM, 2016, pág. 192.

¹³ Galia STAROPOLSKY, «Maquetas y dioramas», *op. cit.*, pág. 196.

como dispositivo visual en su discurso estaba plenamente justificada. Concretamente en el caso de los cuadros históricos de la exposición «El Arte en España», la función era claramente integrar el discurso expositivo, ambientando y contextualizando los objetos artísticos, a la par que dar al visitante de la muestra la posibilidad de comprender y conocer de primera mano «la magnificencia de España y sus grandes gestas y personajes», además de su valor como nación cristiana:

La exposición Internacional de Barcelona de 1929 se propone vindicar, ante el mundo entero y ante la Historia, el lugar que corresponde a España entre las nacionalidades que señalan[,] con las obras geniales de sus grandes hombres, la ruta triunfal de la cultura humana a través de las edades. Ante este fin, sin regatear dispendios, ha erigido el soberbio Palacio Nacional [...], en el mismo centro de la Exposición y en situación prominente, como corresponde, a lo que ha de ser, durante unos meses, templo protector de las más selectas creaciones del Genio de nuestra raza [...]. Cuadros plásticos, obras selectas de valiosos artistas [...] darán la sensación justa de la época historiada, prestando adecuado ambiente a las maravillas originales expuestas [...]. Así España aparecerá con toda su augusta grandeza; así nuestro Palacio Nacional será el testimonio irrefragable de la exuberante vitalidad cultural de nuestra Raza y nuestra sangre, desde los tiempos neblinosos de la prehistoria hasta los actuales y así corresponderá el ideal que se ha impuesto la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, que no es otro que la apología serena de nuestro país y de nuestra historia.¹⁴

El cuarto punto del reglamento de la muestra insistía, a su vez, en dicha función educativa:

Para que el público pueda formarse fácilmente idea clara de la importancia histórica del Arte en España dentro de cada periodo, las obras de arte y los objetos artísticos se agruparán ordenadamente, en lo posible, en la misma sala en que se instale el cuadro plástico relativo al mismo periodo.¹⁵

¹⁴ AMCB. Fondo de la Exposición Internacional de 1929. Expediente relativo a la aportación de obras de arte. Caja 47179.

¹⁵ *Reglamento de la sección especializada «El Arte en España»: Palacio Nacional*, Barcelona, la Exposición, 1929.

Hemos de puntualizar que las fuentes consultadas se referían a estos dispositivos de diferentes maneras, aunque las más frecuentes eran las de «cuadros históricos», «cuadros esculpturados» o «cuadros plásticos»;¹⁶ por otra parte, en los diversos pabellones de la Exposición Internacional hubo otras instalaciones de similares características a las que sí que se les dio el nombre de «diorama». Fueron muy importantes, por ejemplo, los dioramas y cuadros-diorama del Pueblo Español. Los primeros hacían referencia a una serie de cincuenta y cinco vistas de las principales ciudades de España, varias de las cuales también elaboró Junyent; y los segundos representaban pasajes cervantinos de *Don Quijote de la Mancha*, concebidos por el artista Carlos Vázquez. Además de estos, se instalaron otros, como los del Pabellón de Barcelona, que mostraban vistas de la ciudad en diferentes épocas históricas —y que en la guía oficial de la exposición figuran como panoramas—, ejecutados por Josep Rocarol, Salvador Alarma y Joaquín Jiménez Solà;¹⁷ los del Palacio de las Misiones, a los que la prensa también hizo referencia en distintas ocasiones, etc.¹⁸ Vemos, pues, que esta distinción terminológica para diferenciar dispositivos de similares características se dio principalmente en función del tema que representaban e indica, en cierta manera, una jerarquía o estatus: así, con la denominación de cuadros históricos se les otorgaba el aura del *gran género*, y al mismo tiempo se transmitían unos valores ideológicos orientados a mostrar el progreso de la civilización hispánica; mientras que el término diorama a secas solía emplearse más para visiones o paisajes pintorescos.

¹⁶ En el catálogo de la muestra «El Arte en España», así como en la documentación administrativa de la exposición, se denominan cuadros históricos. En el boletín oficial de la exposición se llaman «cuadros plásticos» y en la revista *Barcelona atracción* reciben el nombre de cuadros esculpturados. Véase «Inauguración de El Arte en España», *Barcelona Atracción. Revista mensual de la Sociedad de Atracción de Forasteros*, núm. 217, julio de 1929, pág. 208. La guía oficial de la exposición se refiere a ellos como dioramas. Véase *Exposición Internacional de Barcelona, 1929: guía oficial*, Barcelona, Rudolf Mosse, 1929, pág. 92.

¹⁷ *Exposición Internacional de Barcelona, 1929: guía oficial, op. cit.*, pág. 87.

¹⁸ Véase *D'Ací i d'Allà*, diciembre de 1929, núm. extraordinario de la Exposición Internacional de Barcelona, págs. 39-40; *La Ilustración Ibero-americana*, núm. 3, s/p; *La Vanguardia*, 20 de octubre de 1929, pág. 10; *La Vanguardia*, 29 de octubre de 1929, pág. 6.

Los cuadros históricos de la exposición «El Arte en España»

Fueron quince los cuadros históricos instalados en el Palacio Nacional y, aunque originalmente se preveía exponer bastantes más, las ambiciosas intenciones previas se vieron modificadas por razones de presupuesto y tiempo. Su concepción y confección formó parte de un proceso largo y complejo, pues la sección artística se tomó muy en serio su realización, además de considerarlos parte fundamental de la muestra.

Desde el principio se consideró importante que los cuadros tuvieran un interés artístico y fueran admirados como obras de entidad propia, y por ello se encomendó su concepción a varios de los reputados artistas que integraban la asesoría artística: Oleguer Junyent —autor del cuadro que ocupa nuestro análisis—, Ricard Canals, Miquel Utrillo, Francesc Galí, Francesc Labarta y Xavier Nogués; todos ellos, amigos íntimos de Lluís Plandiura, vocal delegado de Arte de la Junta Directiva y organizador de esta muestra de arte monográfica, junto con su director, Joaquín Montaner. Aunque sus creadores eran los responsables últimos de la interpretación artística del momento histórico representado,¹⁹ uno de los requisitos que debían tener bien presente era que los diferentes cuadros reprodujeran de manera fiel, sin anacronismos, el acontecimiento histórico que representaban. Para ello, la organización contó con la colaboración de reputados historiadores del país, entre ellos Antonio Ballesteros, Menéndez Pidal, Manuel Gómez Moreno, José Ramón Mélida, Luis Pérez Bueno y Pedro María de Artiñano, que se encargaron de facilitar datos históricos y documentación gráfica y bibliográfica.

Los quince cuadros históricos que se exhibieron en la planta baja y en el primer piso del Palacio fueron los siguientes:²⁰

¹⁹ Este aspecto se acordó en una reunión de la sección artística celebrada el 24 de marzo de 1928. Cfr. AHCB. Fondo Lluís Plandiura. LP 5D. 54-5-Lligalls: 17-20 (1-2).

²⁰ Manuel GÓMEZ MORENO, *Exposición Internacional de Barcelona 1929: El arte en España. Guía del museo del Palacio Nacional*, Barcelona, Impr. Eugenio Subirana, 1929, págs. 689-702.

- 1) Período visigodo. Siglo VII. Recesvinto y la consagración de la iglesia de San Juan de Baños. Planta baja, sala 3. Francesc Labarta.
- 2) Almanzor. Agosto del año 1002. Planta baja, sala 6. Francesc Labarta.
- 3) El Cid. Siglo XI. Planta baja, sala 7. Ricard Canals.
- 4) La pintura románica. Planta baja, sala 15. Francesc Galí y Miquel Utrillo.
- 5) Jaime I el Conquistador. Siglo XIII. Planta baja, sala 15. Francesc Galí.
- 6) Alfonso X el Sabio. Planta baja, sala 16. Francesc Labarta.
- 7) El rey don Pedro I de Castilla. 4 de abril de 1367. Planta baja, sala 16. Ricard Canals.
- 8) Entrada del rey Alfonso V en Nápoles. Planta baja, sala 22. Xavier Nogués.
- 9) Los Reyes Católicos recibiendo a Colón en Barcelona. Planta baja, sala 23. Oleguer Junyent.
- 10) Fray Luis de León. Primer piso, sala 27. Francesc Galí.
- 11) Carlos V en Yuste. Entrevista con Francisco de Borja. Primer piso, sala 28. Ricard Canals.
- 12) El duque de Alba [don Fernando Álvarez de Toledo]. Primer piso, sala 32. Francesc Labarta.
- 13) Quevedo en las gradas de San Felipe. Primer piso, sala 34. Francesc Labarta.
- 14) Cartas. Siglo XVIII. Primer piso, sala 36. Francesc Galí.
- 15) Inauguración del primer ferrocarril de España, de Mataró a Barcelona, en el año 1848. Primer piso, sala 38. Xavier Nogués.

Su disposición en las salas de la exposición respondía a una sucesión cronológica y de comodidad de circulación del público. Originalmente se había previsto la redacción de un catálogo-guía especial para los cuadros, algo que finalmente no se llevaría a cabo; quedaron, pues, recogidos al final del catálogo general de la muestra, en un apartado independiente titulado «Cuadros históricos». Pese a que en el listado que acabamos de proporcionar indicamos el nombre del autor de cada uno de ellos y la sala donde se exponían, en el catálogo se incluía únicamente una descripción de la obra —no siempre completa, y en algunos casos ausente, como en el cuadro número 8, que representa

la entrada del rey Alfonso V en Nápoles—, sin mencionar el nombre del artista responsable de cada uno de ellos, pese a su reputación, algo que no deja de llamarnos la atención. Tampoco se señala su ubicación en las salas ni se aporta ninguna imagen.²¹ Todo ello podría haber contribuido al posterior olvido de estos dioramas, que en su día compartieron protagonismo con las obras de arte exhibidas en las salas y recibieron grandes alabanzas en la prensa de la época como «uno de los aspectos más atrayentes de este maravilloso Palacio de Arte y de la Historia patria [...], que dejan en el visitante una impresión imborrable, un grato sabor de superación artística».²²

El único cuadro concebido por Oleguer Junyent es, sin duda, el más complejo de todos por la gran cantidad de personajes que conformaba la escena, prácticamente medio centenar.²³ Desconocemos por qué solo se le confió una obra frente al resto de sus compañeros, pero lo más probable es que se debiera a la sobrecarga de trabajo que tenía, derivada de sus numerosas responsabilidades como director artístico de la exposición. Además, debía realizar un total de veinticuatro de los dioramas de vistas de España para el Pueblo Español, trabajo que, sin duda, le atraería mucho más, pues el paisaje fue uno de sus temas predilectos en su faceta de pintor de caballete.²⁴

²¹ Manuel GÓMEZ MORENO, *Exposición Internacional*, op. cit., págs. 689-702.

²² Laura BRUNET, «Los cuadros históricos», op. cit.

²³ No era la primera vez que Junyent realizaba este tipo de dispositivos, pues en la Exposición del Traje Regional e Histórico, celebrada en el Palacio de Biblioteca y Museos Nacional Madrid en 1925, se encargó, junto con Francesc Labarta, de diseñar la instalación de Cataluña, que mostraba una masía catalana típica en cuyo interior aparecían distintos personajes bailando una sardana, ante un telón pintado con vistas de Montserrat. Véase *Exposición del traje regional: guía: Madrid-1925, Palacio de Bibliotecas y Museos*, 1925, pág. 32.

²⁴ Los dioramas del Pueblo Español consistieron en cincuenta y cinco vistas concebidas por diversos artistas y escenógrafos: Manuel Grau, Manuel Fontanals, Josep Rocarol, Maurici Vilumara, Frederic Brunet, Antoni Pous, etc. Véase *Guide du Village Espagnol*, Barcelona, Seix Barral, 1930?, págs. 39-40. Un estudio sobre estos dioramas será presentado próximamente por la autora de este texto y por Celia Cuenca en el XII Seminario sobre los antecedentes y orígenes del cine, que se celebrará en Gerona el 28 y 29 de marzo.

La confección de los cuadros

El proceso de realización de estos dioramas o cuadros históricos fue, como ya hemos apuntado, muy laborioso y caro e implicó a muchas personas. De hecho, se empezó a trabajar en ellos tres años antes de la celebración de la muestra, en octubre de 1926, y se conserva documentación que relata mensualmente los avances en los talleres artísticos, desde su concepción hasta su ejecución final.²⁵ Cada uno de los temas se seleccionó cuidadosamente y su composición estaba muy pensada. Su elaboración incluía ensayos de ejecución y viajes de estudio por parte de los artistas a los lugares que figuraban en sus cuadros para inspirarse, así como para tomar apuntes, fotografías, etc.²⁶ Sin embargo, Junyent no realizó ningún viaje, ya que se inspiró en relieves escultóricos y pinturas que habían abordado el mismo tema, como veremos más adelante. Igualmente, ya hemos apuntado que los artistas recibieron el asesoramiento de los principales historiadores, y también contaban con el apoyo de la subsección de Archivo y Estudio, dirigida por Macari Golferichs, que suministraba el material gráfico que pudieran requerir los artistas y los trabajadores de los talleres, por lo que realmente el trabajo de documentación era muy exhaustivo.

Gracias a las fuentes, sabemos que, en primer lugar, el artista designado presentaba un boceto que tenía que ser aprobado por Joaquín Montaner, director de la exposición monográfica «El Arte en España»; por Lluís Plandiura, vocal delegado del comité ejecutivo; y por la ponencia de cuadros y dioramas, integrada por algunos de los asesores de arte. Una vez aprobados los bocetos, la sección de proyectistas de los talleres artísticos de la exposición comenzaban a trabajar

²⁵ Véase AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. Expediente «Pautas y planes de trabajo de la sección. Año 1926-1927», núm. 16 (1-3). Caja 47178.

²⁶ Por ejemplo, para realizar el de Carlos V en Yuste, Ricard Canals visitó el monasterio de Yuste acompañado por el responsable de la exposición, para obtener «informaciones históricas detalladas e impresiones pictóricas directas del paisaje que tenía que aparecer al fondo del cuadro y otros pormenores del mismo». AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. Expediente «Copias de los documentos relativos a la sección. 1926». Caja 47178, fol. 86.

en las maquetas o teatrines, es decir, la arquitectura del cuadro, siempre supervisados por el director de los talleres, Manuel Grau, y por su autor, que velaba por que se respetara su concepción original; luego la de carpinteros construía el tablado, la embocadura, los armazones, etc. a escala real y, después, los electricistas procedían a la instalación provisional de luz —en la iluminación final se emplearon bastidores reflectores—. Cuando todo ello estaba realizado, se entraba en la ejecución definitiva de la obra.²⁷ Paralelamente se trabajaba en la elaboración de las figuras y demás elementos decorativos que debían integrar la composición.

El presupuesto para estos dioramas inicialmente era de 5.000 pesetas; pero, a medida que avanzaban los trabajos de los diferentes cuadros, se hizo patente la necesidad de aumentar la partida consignada para cada uno, por lo que se solicitó que «para el más fácil desarrollo de los mismos, así como para la simplificación de la contabilidad, sería conveniente que los créditos solicitados a cuenta del presupuestado importe de cada uno de ellos se ampliara a la totalidad respectiva[,] que es de 10.000 pesetas».²⁸ En esta cantidad se incluían los salarios de los trabajadores de los talleres y los materiales para su ejecución, así como la decoración y la confección de trajes, armas y demás objetos de los figurines y del *atrezzo*. Se apelaba a la necesidad de que la calidad de los materiales, especialmente en los trajes, estuviera en consonancia con el carácter artístico de la instalación. En ese presupuesto no se contemplaban, en cambio, las vitrinas, sujetas a otra partida.

Sabemos, por la documentación referente a los trabajos de realización, que el cuadro histórico de Junyent fue de los últimos en acometerse en los talleres. La primera noticia en la que aparece mencionado data de agosto de 1928, fecha en que se inició su confección, que se prolongó hasta el mes de octubre —desconocemos cuándo se concluyó, pues la documentación que hace referencia al ritmo de los trabajos

²⁷ Véase AHCB. Fondo Lluís Plandiura. LP 5D. 54-5-Lligall 17-21.

²⁸ Véase AMCB. Fondo de la Exposición Internacional de 1929. Expediente «Copias de los documentos relativos a la sección. Año 1926». Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona. Fondo de la Exposición Internacional de 1929. Caja 4718, fols. 52 y 110.

se interrumpe en este mes—. ²⁹ Lamentablemente no hemos localizado el boceto que Junyent presentó a la dirección para su aprobación. ³⁰ Las fotografías encontradas nos revelan que su estructura era la habitual de diorama de caja y que tenía grandes dimensiones, con figuras de aproximadamente medio metro. Pese a que no hemos hallado documentación acerca de la técnica de ejecución que se empleó para elaborar las figuras del cuadro, sí existen datos del procedimiento en el caso de otros cuadros históricos; lo que, junto con el análisis de las fotografías y la opinión del profesor de Escultura de la Universidad de Barcelona, Jorge Egea, a quien consultamos para elaborar este estudio, nos ha permitido formular una hipótesis acerca de cómo se procedió. Así, pensamos que, primeramente, las figuras se modelaban en barro —en algunos casos partiendo de modelos vivos o, en su defecto, de vaciados del natural—, en el que sería su tamaño definitivo; después se procedía al vaciado en escayola, a través de la técnica del molde perdido, y finalmente se obtenía la pieza definitiva en escayola, material que les otorgaba gran calidad y perfección. Esta se policromaba y ornamentaba confiriéndole su acabado final, que en el caso del cuadro de Junyent sobresalió por el uso del pan de oro. Es probable que, salvo en algunos casos, las figuras no se modelaran de una sola pieza, sino por partes que más tarde, tras ser vaciadas, se unían. Parece verosímil que de un mismo molde se extrajera más de un vaciado y se empleara en distintas esculturas. Esto se ve con claridad, por ejemplo, en el caso de las figuras que representan a los Reyes Católicos, pues tienen iguales dimensiones y adoptan la misma pose, lo que nos hace sospechar que parten de un prototipo semejante cuyo molde se vació dos veces en escayola, a excepción de las manos, que partirían de otro modelo. En cambio, en el caso de las figuras de los indios, lo más probable es que se modelaran de manera independiente, pues se muestra todo el cuerpo, a diferencia de las figuras de los monarcas,

²⁹ AMCB. Fondo de la Exposición Internacional de 1929. Expediente «Relaciones de trabajos mensuales de la sección de “El Arte en España”, 1928, núm. 16 (3)». Caja 4718.

³⁰ De todos los bocetos que se debieron presentar, solo se conoce un estudio preparatorio, el correspondiente al cuadro del Cid, ejecutado por Ricard Canals. Se trata de un óleo sobre cartón de 45 × 60 cm que fue subastado en Balclis el 31 de mayo de 2017.

cuyos ropajes permiten camuflar las uniones que delatan el mencionado trabajo por partes. La cara y las manos de los personajes secundarios probablemente las ejecutarían los maestros escultores del taller por iniciativa propia, partiendo de los bocetos del artista.³¹

«Los Reyes Católicos recibiendo a Colón en Barcelona»: análisis del cuadro

El cuadro histórico que analizamos se hallaba en la planta baja del Palacio Nacional, en el extremo izquierdo de la sala 23, antecedido por un cortinaje y una bambalina que potenciaban la teatralidad del espacio. La sala estaba destinada a exhibir obras de arte y documentos históricos del período de los Reyes Católicos (siglos xv-xvi), algunos directamente relacionados con el fenómeno colonial.³²

Los episodios del descubrimiento de América eran un tema habitual de la pintura histórica. Su representación se generalizó, principalmente, a partir de la segunda mitad del siglo xix, sobre todo a raíz del impulso que Isabel II dio a la creación de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, cuya primera muestra tuvo lugar en 1856. Muchos de los lienzos exhibidos en ellas representaban momentos del reinado de los Reyes Católicos. Los temas preferidos entre los artistas para ser representados eran el encuentro de Cristóbal Colón con los Reyes Católicos producido en Córdoba en 1486, en el que Colón



Cuadro histórico «Los Reyes Católicos recibiendo a Colón en Barcelona. Mediados de abril de 1493» elaborado por Oleguer Junyent (1929). Detalle de las figuras de los Reyes Católicos.

³¹ Conocemos la identidad de algunos de estos trabajadores de los talleres. Como escultores trabajaban Manuel Soto y Vicente Anton. En calidad de dibujantes escenógrafos, Luís Alsina, Albert Junyent —sobrino de Oleguer— y Enrique Montón; como dibujantes, Ramón Miró y José Margot; y entre los trabajadores que figuran como operarios estaban Luís Iglesias, modelista; Jaime Mestres, carpintero; Joaquín Marfá, pintor, Luís Baldrich, pintor, y Emilio Robles, como peón. Véase AMCB. Fondo de la Exposición Internacional de 1929. Expediente «Copias de los documentos relativos a la sección. Año 1926», caja 47178.

³² Véase Manuel GÓMEZ MORENO, *Exposición Internacional, op. cit.*, págs. 293-324.

Vista general de la sala 23 de la exposició «El Arte en España», con el cuadro històric «Los Reyes Católicos recibiendo a Colón en Barcelona. Medios de abril de 1493» elaborado por Oleguer Junyent (1929) al fondo de la sala. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB_Afm_012596).



les propuso su proyecto de descubrir el Nuevo Mundo; la venta de joyas por parte de la reina Isabel para sufragar la empresa americana; Isabel *la Católica* orando por la empresa de Colón; el recibimiento de Colón por los Reyes Católicos en Barcelona; y, finalmente, la Reposición de Colón.³³ Por tanto, vemos que el encargo a Junyent se basaba en uno de los temas coloniales *estrella* en el ámbito pictórico.

Representaba el momento de la recepción de Colón por los Reyes Católicos tras el regreso de su primer viaje, la cual aconteció en Barcelona, donde se encontraban los monarcas desde octubre de 1492; episodio que, con toda probabilidad, se seleccionó por estar directamente vinculado con la ciudad donde acontecía la exposición. Para su concepción, Junyent recibió el asesoramiento de Antonio Ballesteros, catedrático y miembro de la Real Academia de la Historia es-

³³ Véase Wilfredo RINCÓN, «Los Reyes Católicos en la pintura española del siglo XIX», *Arbor*, núm. 701, mayo de 2004, págs. 147-156; Enrique ARIAS y Wilfredo RINCÓN, «La imagen del Descubrimiento de América en la pintura de historia española del siglo XIX», en *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, págs. 273-364.

pecializado en la historia de América, que se encargó, a su vez, de la redacción del texto del catálogo, en el que incluyó las fuentes consultadas.³⁴ Aparece identificado con el número 9 y su título completo es «Los Reyes Católicos recibiendo a Colón en Barcelona. Mediados de abril de 1493».

Según la tradición, el emplazamiento en el que tuvo lugar la reunión entre los monarcas y el navegante fue el Palacio Real Mayor, probablemente en el salón del Tinell, principal espacio de representación.³⁵ No obstante, la historiografía posterior ha señalado que el encuentro se produjo realmente en el monasterio de San Jerónimo de la Murtra, en Badalona, donde el monarca se estaba recuperando de un atentado sufrido el 7 de diciembre de 1492 perpetrado por Joan de Canyamars.³⁶ Ni uno ni otro lugar se indican en la descripción del cuadro proporcionada por Ballesteros, algo comprensible debido a que, por un lado, en esa época se desconocía el salón del Tinell —era la iglesia del convento de Santa Clara— y, por otro, se había perdido la memoria histórica después de que sus arcos hubieran permanecido más de dos siglos ocultos bajo los yesos de la iglesia de las monjas clarisas. Por otro lado, las fuentes que afirman que se produjo en el monasterio jerónimo son posteriores a la muestra barcelonesa, por lo que dicho emplazamiento todavía no se contemplaba en la época.

Por consiguiente, a falta de indicaciones concretas, podemos afirmar que Junyent recreó la escena descrita en un espacio inventado.

³⁴ Manuel GÓMEZ MORENO, *Exposición Internacional, op. cit.*, págs. 696-697. En el archivo de Oleguer Junyent, en la documentación relativa a la Exposición de 1929, se conserva una copia con la descripción mecanografiada de esta escena, así como de la del resto de los cuadros.

³⁵ Antonio RUMEU DE ARMAS, *Colón en Barcelona*, Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Hispano-Americanos de la Universidad de Sevilla, 1944, pág. 38, n. 74.

³⁶ La hipótesis de que la recepción se produjo en este monasterio jerónimo, orden a la que estaban vinculados los Reyes Católicos, quedaría reforzada por el hecho de que uno de los primeros evangelizadores del Nuevo Mundo, fray Ramón Pané, que acompañó a Colón en su segundo viaje, era jerónimo de esta casa, donde pudo conocerlo. Véase Jaume AYMAR, «Cristòfor Colom i Sant Jeroni de la Murtra», *Carrer dels Arbres. Revista Anuari del Museu de Badalona*, núm. 5, 1994, págs. 47-66.

Se trata de un interior medieval decorado con dos tapices, probablemente pintados al temple sobre lienzo de algodón —como solía hacerse en las escenografías teatrales— y adheridos sobre la pared, que flanqueaban una ventana trífora de arcos apuntados. Estos paños son una copia del *Tapiz de la Buena Vida* (c. 1460-1480), atribuido al taller de Arras o de Tournai y conservado en la sala capitular de la catedral de Tarragona. Junyent, en una libre interpretación, dividió en dos la composición original, como si se tratara de dos tapices independientes. Es de suponer que reprodujo este tapiz porque había sido adquirido por el arzobispo de Tarragona, Gonzalo Fernández de Heredia, un personaje de confianza de los Reyes Católicos.³⁷ Además, era una pieza que el artista conocía a la perfección, pues se había exhibido años antes en la sección retrospectiva de la Exposición del Mueble y Decoración de Interiores de 1923, de la que fue su director artístico y en la que ambientó la sala gótica.³⁸

Para realizar la ventana, Junyent —que por su profesión de escenógrafo y decorador era un gran conocedor del arte y la arquitectura de todas las épocas— pudo inspirarse en cualquier edificio del gótico civil que hubiera visto paseando por el casco histórico —las encontramos, por ejemplo, en la fachada lateral del Palau de la Generalitat, o en el palacio del marqués de Lió en la calle Moncada—. Los capiteles son los habituales con palmetas, que fueron muy empleados durante los siglos XIV y XV —presentes en el monasterio de Ripoll, el claustro de Santa Ana de Barcelona, el claustro de Pedralbes o el de Sant Joan de les Abadesses, entre otros—. Igualmente, el arco rebajado del interior del muro también era muy común. Las puertas —*porticons*— que cerraban las ventanas eran asimismo frecuentes en la época, pero no se conservaban testimonios. La estructura del envigado sí que responde a la tradición medieval, al igual que la distribución de la decoración con la heráldica de la familia promotora de la obra; en

³⁷ Véase Pedro BATLLE, «El tapís de la “Bona Vida” de la catedral de Tarragona i les pintures d’Ambroggio Lorenzetti del Palau Públic de Siena», *Quaderns d’Història Tarraconense*, núm. 1, 1977, pág. 82.

³⁸ *Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores: sección retrospectiva: guía del visitante*, Barcelona, Exposición Internacional del Mueble, 1923, pág. 9.

cambio, los motivos ornamentales no son los acostumbrados en la época, sino que parecen inspirados en modelos historicistas de finales del siglo XIX.

Junyent representa el momento exacto en el que Cristóbal Colón está narrando sus hazañas a los reyes, tal y como evidencia el gesto de su mano: «Colón habla, habla... Habla y muestra. El verbo se ha hecho carne».³⁹ Ocupa justo el centro de la composición y es el único personaje que está sentado, además de los monarcas y su hijo, el príncipe Juan de Aragón, que entonces tenía 15 años; privilegio raramente concedido a un súbdito. Aparece acompañado por seis indios que lo rodean y que son los que portan los objetos para obsequiar a los monarcas: un papagayo, un mono, oro, etc.

La figura de Colón se muestra con su iconografía habitual, con el pelo largo y vestido con abrigo de cuello de piel y calzas, y parece estar directamente inspirado en la escultura del monumento a Colón de Rafael Atché, al igual que la composición del cuadro, que podría basarse en el bajorrelieve del mismo tema que ornaba el pedestal del monumento, ejecutado por Josep Llimona.⁴⁰ No sería extraño, pues el monumento a Colón era la fuente que tenía más a mano y, además, Junyent era amigo personal del escultor, que quizá pudo asesorarlo en su confección. A su vez, en su archivo personal hemos localizado una carpeta en la que conserva varios números monográficos de revistas de la época publicados en



Cuadro histórico «Los Reyes Católicos recibiendo a Colón en Barcelona. Mediados de abril de 1493» elaborado por Oleguer Junyent (1929). Detalle de las figuras de Colón y los indios. Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB_C_110_207_001).

³⁹ Vicente Díez de Tejada, «Cuadros plásticos de la Exposición», *op. cit.*, pág. 4.

⁴⁰ Formaba parte de un ciclo temático relativo a la vida de Colón con ocho episodios que realizaron Llimona y Antoni Vilanova: Colón solicita alojamiento en el monasterio de La Rábida; Colón se presenta a los Reyes Católicos en el campamento de Granada; Colón explica su proyecto al consejo de Salamanca; Aceptación del proyecto de Colón por los Reyes Católicos; Las Carabelas abandonando el puerto de Palos; Colón llega a tierra americana; Colón toma posesión de las tierras americanas; Los Reyes Católicos recibiendo a Colón tras su primer viaje. Estos relieves fueron sustituidos en 1929 por otros elaborados por Manuel Fuxà, Pere Carbonell y Josep Tenas.

1892, con motivo del centenario del descubrimiento de América.⁴¹ Concretamente, en *La Esquella de la Torratxa* aparecen ilustraciones de los bajorrelieves del pedestal del monumento barcelonés, y la influencia es evidente.

También podría haber tenido presente el cuadro del mismo tema, titulado *Cristóbal Colón ante los Reyes de España al regresar de su primer viaje*, del pintor portugués Ricardo Balaca (1844-1880), realizado en 1874 y conservado actualmente en el Museo Nacional de Buenos Aires. Una ilustración de esta pintura figura en otros de los mencionados números archivados, en este caso de *La Ilustración Artística* y *La Ilustración Ibérica*.⁴² Que Oleguer Junyent conservara tanta documentación sobre Colón no resulta extraño, pues su profesión de escenógrafo le obligaba a documentarse exhaustivamente para poder llevar a cabo sus trabajos. Además, no era la primera vez que abordaba la temática colonial, ya que en 1902 concibió, junto con Maurici Vilomara, la escenografía de la ópera *Cristoforo Colombo*, estrenada con gran éxito en el Liceo.⁴³ Irónicamente, años después, en 1973, una copia de este mismo cuadro de Ricardo Balaca sustituyó una obra de Junyent, una de las dos magníficas escenas de los lunetos del vestíbulo principal del Museo de Cera de Barcelona —antigua Banca Vilomara—:⁴⁴ la que representaba la escena titulada «Desem-

⁴¹ Son las revistas: *La Ilustración Artística*, núm. 562, 3 de octubre de 1892; *La Esquella de la Torratxa*, núm. 718, 14 de octubre de 1892; *La Ilustración Ibérica*, núm. 509, 1 de octubre de 1892; *La Ilustración Ibérica*, núm. 510, 8 de octubre de 1892; *La Ilustración Ibérica*, núm. 511, 15 de octubre de 1892; *La Campana de Gràcia*, 8 de octubre de 1892.

⁴² Véase *La Ilustración Artística*, núm. 562, 3 de octubre de 1892, pág. 645. De esta revista conserva únicamente un pliego de cuatro páginas en la que figura la pintura de Balaca, así como una página que muestra diferentes monumentos erigidos a Colón en diferentes partes del mundo; *La Ilustración Ibérica*, núm. 511, 15 de octubre de 1892, pág. 665.

⁴³ *La Esquella de la Torratxa*, núm. 718, 14 de octubre de 1892.

⁴⁴ En 1972, el escenógrafo Enrique Alarcón adquirió el edificio y lo convirtió en el Museu de Cera de Barcelona. Las obras de adecuación que se llevaron a cabo para su nuevo uso afectaron irremediabilmente a una de las pinturas, y Alarcón optó por encargar al pintor Isidro Antequera (1926) que realizara la copia del cuadro de Balaca para remplazar la obra de Junyent y Vilomara, que sufría un avanzado estado de deterioro.

barco del algodón», realizada a dos manos con Maurici Vilomara en 1908.

Entre los personajes que figuran en el cuadro de Junyent podemos identificar, por el capelo cardenalicio, a don Pedro González de Mendoza, gran cardenal de España, consejero real, y también uno de los negociadores más capacitados de su aparato diplomático. Junto a la reina, figura la marquesa de Moya, su consejera y persona de confianza, poderosa mujer que influyó, a su vez, en la decisión de aceptar la «descabellada idea» de Cristóbal Colón.⁴⁵ Otros personajes representados, según la descripción de Ballesteros, son Alonso Quintanilla, contador mayor de Castilla, micer Lluís de Santàngel, escribano de ración, el camarero mayor Juan Cabrero y Gonzalo Fernández de Oviedo, que era paje de cámara del príncipe Juan. La indumentaria que portan reproduce fielmente la de la época y se adecua a la veracidad requerida.⁴⁶

Cabe destacar también que, al mismo tiempo que la Exposición de Barcelona, se celebró la Exposición Iberoamericana de Sevilla, donde el acontecimiento del descubrimiento de América y la colonización estuvieron muy presentes y protagonizaron, además, una de las muestras monográficas que organizó la sección de Historia, la «Exposición histórica y cartográfica del descubrimiento de América». En ella, junto a las piezas expuestas, se exhibió un conjunto de seis cuadros históricos de los momentos más destacados del descubrimiento.⁴⁷ Los diseñó Alarma, con la colaboración de su discípulo Josep Mestres Cabanes, y Lambert Escaler ejecutó las figuras.⁴⁸ No obstan-

⁴⁵ Vicenta MÁRQUEZ, *Mujeres renacentistas en la corte de Isabel la Católica*, Madrid, Castalia, 2005, pág. 22.

⁴⁶ Para más información sobre la indumentaria de la época véase Carmen BERNIS, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979.

⁴⁷ Recientemente se ha publicado un estudio de estos dioramas. Véase Juan Carlos BEJARANO, Clara BELTRÁN y Mario SIERRA, «Escenografía de la colonización en la Exposición Iberoamericana», *op. cit.*, págs. 111-136.

⁴⁸ La gran participación de Alarma en la muestra de Sevilla —donde también decoró cuatro de las salas de la exposición y ejecutó los dioramas del Pabellón de Barcelona— explicaría en parte su escasa presencia en la de Barcelona, donde únicamente ejecutó uno de los dioramas del Pueblo Español, el de Soria —en realidad, la mayor parte del trabajo la realizó su discípulo Josep Mestres Cabanes—. No obstante, a pesar de que no llevó a cabo dioramas, sí que trabajó

te, entre los episodios seleccionados no estaba la escena de la recepción de Colón en Barcelona, probablemente para evitar la repetición.⁴⁹ Frente a las artísticas urnas en las que se exhibieron los cuadros históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, en el caso de los expuestos en Barcelona se dispusieron en sencillas vitrinas semejantes a las que contenían los objetos artísticos.

Tras la clausura de la Exposición Internacional, el destino de los cuadros históricos es incierto. El 8 de julio de 1930, Joaquim Folch i Torres, director de los museos de Barcelona y secretario de la Junta de Museos, realizó un informe a petición del comité directivo de la exposición en el que elaboraba un plan para traspasar a los museos de la ciudad los objetos artísticos propiedad de la muestra. Entre los objetos y materiales «útils en alguns casos, indispensables en altres, a les colleccions d'art de la ciutat» se señalaban «tots els quadres, objectes d'art, originals dels cartells anunciadors de l'Exposició, bocets i estudis fets pels artistes autors dels quadres històric-plàstics que hi ha al Palau Nacional», y proponía que los cuadros históricos se trasladaran y colocaran en el Pueblo Español.⁵⁰ Lamentablemente, no he-

en otros ámbitos de la exposición, tal y como él mismo narró: «Me encargaron unos veinte *stands* de diversos estilos; unos sujetos a pensamiento impuesto, otros originales de mi fantasía; varios de carácter particular, algunos oficiales». Joaquín CIERVO, «Al margen de la exposición. Una charla con Salvador Alarma», *Diario oficial de la Exposición de Barcelona*, núm. 29, 28 de septiembre de 1929, pág. 38.

⁴⁹ Los episodios escogidos fueron «La entrevista de la reina Isabel I de Castilla con Cristóbal Colón en Santa Fe (Granada), en cuyo lugar se firmaron las Capitulaciones de este nombre. Abril, 1492»; «El desembarco de Cristóbal Colón en la isla Guanahani (hoy Watling). 12 de Octubre de 1492»; «Entrevista de Hernán Cortés con Moctezuma, jefe de la Confederación Azteca, en Tenochtytlan (México). Noviembre de 1519»; y un diorama diptico que mostraba «La primera vuelta al Mundo»; en su primera parte representa la «Salida de Hernando de Magallanes del puerto de Sevilla en 10 de agosto de 1519»; en la segunda, «La llegada al puerto que se llamó de las Mulas (Triana) de Juan Sebastián el Cano con la nao Victoria, en 8 de septiembre de 1522»; y, finalmente, «La fundación de Buenos Aires, por Juan de Garay (11 de junio de 1580) según el cuadro de D. José Moreno Carbonero». Véase *Guía de la Exposición Histórica y Cartográfica del Descubrimiento y Colonización de América*, Sevilla, 1929, s. n.

⁵⁰ AMCB. Fondo de la Exposición Internacional del 1929. «Informe de la direcció-secretaria dels museus d'art i d'arqueologia relatiu a la secció d'art de l'exposició de Barcelona», caja 4180.

mos hallado más datos acerca de la suerte que corrieron. En el Museu Nacional d'Art de Catalunya no hay ni rastro de ellos,⁵¹ y tampoco tienen noticia en el Museu d'Història de Barcelona ni en el Museu Etnològic i de Cultures del Món, instituciones a las que, de haberse conservado las obras, por lógica habrían ido a parar. A falta de información, intuimos que los cuadros históricos quedaron relegados al olvido en algún almacén hasta ser destruidos, pues se trataba de composiciones efímeras y de materiales delicados, cuya exhibición perdió el sentido tras la clausura de la muestra. Lo mismo ocurrió con los mencionados cuadros históricos de Sevilla, que también acabaron destruidos, de acuerdo con algunos testimonios que vieron los pedazos.

Afortunadamente, gracias a la documentación, las fotografías y prensa de la época y a partir del ejemplo concreto de uno de ellos, hemos podido recuperarlos y darlos a conocer como un interesante y curioso testimonio de la museografía de una época, que no solo contribuyó a ambientar y explicar el exquisito contenido artístico de las salas, sino que también convirtió la visita de los asistentes a la exposición «El Arte en España» en una experiencia de arte total, un viaje en el tiempo difícil de olvidar.

⁵¹ El doctor Jordi Casanovas, responsable del departamento de registro y gestión de colecciones del MNAC, no tiene noticia de su conservación en el museo. Únicamente recuerda haber visto algunas fotografías en las que aparecían diversos fragmentos de las reproducciones de monumentos históricos, que también se ejecutaron para la muestra, esparcidos por el suelo.

HOYOS, ESTEVA I CIA, UN TALLER A L'OMBRA DE GAUDÍ

Teresa-M. Sala

Universitat de Barcelona

Xavier Jové

Investigador independent

Dels artistes oblidats de l'època del modernisme, volem recuperar la figura de Claudi Hoyos i Ayala, que va ser un personatge tan interessant com malauradament desconegut. La seva mort prematura el 1905, quan només tenia trenta anys, va dificultar el reconeixement que es mereixia i, sens dubte, el va privar d'arribar a les cotes d'èxit a les quals per talent propi i personalitat artística podia aspirar.

D'altra banda, i amb referència al títol d'aquest article, podem dir que Hoyos, Esteva i Cia va ser un dels tallers més importants del modernisme, que tanmateix, per diversos motius, ha passat pràcticament desapercebut en les publicacions d'història de l'art. Es va dedicar principalment a l'ebenisteria, a les reproduccions artístiques i a l'execució de motlures de tot tipus, producció que ens hem proposat estudiar i donar a conèixer pel fet de constituir una baula cabdal de l'època; una escomesa que no hauria estat possible sense l'existència del testimoni oral de la família, que en primera instància ens va permetre recompondre una part essencial d'aquesta crònica. A través de la història del taller, recuperem els personatges que el van fundar, descobrim algunes de les seves creacions i intentem clarificar, fins allà on ha estat possible, el joc de transferències, d'inspiració gaudiniana, que es van donar en aquell cercle d'amistats electives.

El passat en el present: una biografia recuperada¹

Sovint s'estudien les personalitats més destacades de determinades èpoques, els monuments, els documents, els fets i les imatges més memorables... i tot i així, sempre resten vestigis fragmentaris d'altres vides, indicis o experiències que mai no s'arriben a tractar. I alguns cops es desen en un arxivador sense que arribin a convertir-se en relat. A tot això, podem afegir-hi també l'ambigüitat de certes representacions que no es poden interpretar perquè se n'ha perdut la clau per fer-ho. Quan recollim materials per a la recerca històrica ens situem davant per davant de multitud de dades que es van acumulant, com ara les coses que al llarg de la pròpia vida anem guardant. Col·leccionem mirades esvaïdes, inventaris, reproduccions, documents, tot un seguit de fonts que testimonien el passat en el present. I amb una certa desesperació melancòlica ens adonem que no podem arribar a salvar-ho tot del naufragi, per la qual cosa només són susceptibles d'atenció algunes restes del que va ser, del que ha perdurat i que, per una raó o altra, són testimoni de «l'etern en el transitori», que diria el poeta Charles Baudelaire.

La biografia de Claudio Hoyos i Ayala (l'Havana, 1875 – Barcelona, 1905) és la història d'un dels artistes que va pertànyer a la generació del modernisme que va tenir una trajectòria curta però intensa. El fet d'interpretar les circumstàncies i el context on va viure, les seves relacions i el desenvolupament de la seva obra, ens ha permès també treure de l'oblit altres noms i espais barcelonins encara per descobrir. Perquè una recuperació és, en certa manera, una redempció, un alliberament. I aquest ha estat el desig que ens ha impulsat a escriure una aproximació a la seva biografia i al seu entorn, amb la intenció d'arribar a conèixer el personatge per salvar-lo de l'oblit, per explicar fragments d'una vida i d'una època.

¹ De vegades els llinatges deixen una empremta misteriosa que ens mena a l'essència d'una investigació. Així va ser com, anant a la recerca d'una pintura, on apareixia un dimoni assegut a la falda de la muntanya del Tibidabo, vam descobrir Claudio Hoyos i Ayala, que era un artista pràcticament desconegut. Gràcies al primer contacte amb el seu net, Claudio Hoyos i Catasús, es va poder recompondre una part d'aquesta història. A manera d'homenatge, dediquem aquest treball al primer d'ells, que va néixer a Cuba, i al seu descendent, que al llarg del temps n'ha guardat les traces.

Al compàs de les onades: de l'Havana a Barcelona

Las olas acudían, se abrían, para rozar nuestra estora; se cerraban, tras de nosotros, con tan continuado y acompasado rumor que su permanencia se hacía semejante al silencio que el hombre tiene por silencio cuando no escucha voces parecidas a las suyas.²

La història de dues ciutats unides pel mar com dues dames agitades per l'aire dels temps en constant moviment, l'Havana i Barcelona. Entre l'ahir dels avantpassats i el demà somniat, molts esperits aventurers creuaven les aigües transatlàntiques en una llarga i penosa travessia que durava uns dos mesos. Salpaven de molts ports diferents del litoral hispànic amb destí a les Índies, que en aquell moment eren colònies pròsperes i terres de promesa amb un horitzó ple de riqueses i un esdevenidor curull d'esperances.

Claudio Hoyos va néixer a l'Havana el 1875³ i va morir a Barcelona quan tot just tenia trenta anys, el 1905. Només sabem del cert que el seu pare, Severiano Hoyos, procedia de San Vicente de la Barquera i va salpar de Santander cap a Cuba⁴ per anar a provar fortuna. Allà va contraure matrimoni amb Clotilde Ayala, natural de l'illa.⁵ Aquesta era una història comuna de molta gent de mar i comerciants, que, després de la guerra del Francès, van marxar cap a ultramar. En molts dels anuncis que sortien a les publicacions de l'època es poden resseguir notícies de la península i de les colònies americanes. Així, per

² Alejo CARPENTIER, *El siglo de las luces*, Colòmbia, Espasa-Calpe, 2002 (1962).

³ Al *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, de J. F. RÀFOLS, ed. Míllà, vol. II, pàg. 6, així com en algunes de les poques notes biogràfiques existents sobre la seva trajectòria, s'indica de forma errònia com a data de naixement el 1870. Al Registre Civil del Districte de Llotja, per les certificacions de naixements dels seus fills, sabem l'edat que tenia. També a l'*Enciclopèdia catalana*, la veu que va escriure Josep Mainar és correcta (vol. 8, pàg. 511, any 1975).

⁴ Els intents per trobar documentació a l'illa de Cuba no han donat els fruits desitjats. Ens hauria agradat recompondre alguns passatges de la vida dels Hoyos en aquell període.

⁵ Al Registre Civil es conserva l'acta de naixement del seu fill José, on consten els noms dels avis.



Claudio Hoyos i Ayala
fotografiat per
Napoleon. Col·lecció
Claudio Hoyos i Catasús,
Barcelona. Fotografia:
Montserrat Fontich.

exemple, a *La Ilustración Española y Americana* hi consten els preus dels passatges des de Santander fins a l'Havana de la Compañía de vapores correos para Habana y New Orleans, que en primera eren 2.640 ptes. i en tercera 800, quantitats força considerables per aquell temps.⁶

Molts dels «indianos» o «americanos» que havien anat a buscar fortuna per aquelles terres era habitual que es casessin amb dones d'allà i, en retornar, orientaven els seus fills cap a estudis i professions liberals. De ben segur que en la manera de veure el món de Claudio Hoyos hi devien influir els seus orígens, on en l'àmbit domèstic s'enfrontaven dues cultures: la del sucre, el tabac i catòlica criolla de la mare amb les nostàlgies de l'emigració paterna. Només podem evocar o imaginar la perspectiva ambiental d'aquells paisatges llunyans perquè no tenim notícia de cap episodi de la vida familiar transcorreguda a l'illa de Cuba. La resposta la trobem pel testimoni de moltes històries similars. I com deixant-nos portar per una de les múltiples tonades, que significativament es deien havaneres, ens deixarem gronxar pel ressò d'una veu melodiosa com si fos el viatge entre dos continents:

Cada vez que me veo, rodeado de mar, cojo mi guitarra y me pongo a cantar, pregunto a mis penas, quien pudiera hallar el rostro divino, que un pobre marino no pudo alcanzar. Mil veces busqué la suerte, sobre las olas del mar.⁷

⁶ Núm. IX, any 1870.

⁷ «Mi madre fue una mulata» a *50 Habaneras*, recopilació de Ricard Balil i Bettina Lozoya, transcripció musical d'Isabel Rocha, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1979, pàg. 107. Patrimoni immaterial, com són les havaneres, que ens transporten als viatges d'un costat i de l'altre, d'una ciutat a l'altra.

Són cançons que expliquen històries viscudes o somniades, relaten sentiments compartits i serveixen com una poció miraculosa per superar adversitats i enyorances en molts d'aquells intrèpids que buscaven un món millor. Amb el ressò d'ultramar com a teló de fons, els viatgers que deixen Cuba i arriben a la ciutat de Barcelona semblen gronxar-se en el record que no els abandonarà mai en el nou destí. Hoyos pot retrobar en el vaivé d'aquestes melodies la millor acollida.

Els primers vestigis que hem trobat de la presència dels Hoyos Ayala, després del viatge de retorn del sensual i turbulent Carib a la llavors efervescent ciutat de Barcelona, són també escadussers. Encara que no podem indicar la data en què van decidir dirigir les seves passes cap a la capital catalana, els trobem domiciliats al carrer de Jonqueras, número 2, 3r. És probable que arribessin amb altres parents per iniciar noves formes de vida, però el buit documental existent fa que només tinguem notícia fins ara d'un tal José Antonio Ayala⁸ que residia al carrer de Pau Claris, número 36. D'altra banda, desconeixem quina havia estat la seva ocupació a l'Havana, que al darrer terç del segle XIX era una gran ciutat, amb un enorme potencial econòmic i comercial, amb un port estratègic d'arribada i sortida de riqueses, com l'or o la plata provinents d'altres colònies i també la caoba cubana. Així mateix, bona part del vi produït en terres catalanes es comercialitzava a les Antilles, transportat en vaixells que tornaven carregats amb mercaderies autòctones. També l'Havana era una ciutat amb una intensa activitat cultural i teatral que tenia un dels teatres més luxosos del món, el Tacón.

Podria ser que els Hoyos es relacionessin amb algunes de les famílies vinculades d'una manera o altra amb Cantàbria, lloc on els arquitectes i artesans catalans van deixar-hi una empremta important.⁹ I potser cridats pels aires de modernitat de Barcelona, van decidir

⁸ Apareix com a avalador de qui podria ser el seu nebot, el jove Claudio Hoyos, en un document conservat a l'arxiu de l'Escola de Llotja.

⁹ Antonio López, primer marquès de Comillas, va encarregar el palau de Sobrellano a l'arquitecte Joan Martorell i els seus col·laboradors, entre els quals hi havia el jove Antoni Gaudí. Aquest, per la seva banda, rebria l'encàrrec de la casa unifamiliar anomenada El Capricho. També trobem la presència al Seminari Conciliar de l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner amb altres col·laboradors catalans. Antonio López era també cunyat d'Eusebi Güell i propietari de la Com-

fer-hi cap. Així, ens els imaginem embarcats en un dels vaixells de la Compañía Trasatlántica i arribant al port barceloní pels volts de l'Exposició Universal de 1888.

Els inicis d'una trajectòria

Sense notícies de la seva infantesa, el nostre punt de partida se situa quan tenia catorze anys. El 18 de març de 1889 apareix a *La Vanguardia* el nom de Claudio Hoyos esmentat com a subscriptor per a la medalla commemorativa del Premi de l'Acadèmia Espanyola a Frederic Soler, «Serafi Pitarra». Aquest destacat autor va ser guardonat per la tasca realitzada com a creador del teatre popular català, quan acabava de ser distingit pel drama *Batalla de Reynas* amb el premi de la reina regent, que consistia en 5.000 pessetes concedides a la millor obra estrenada en qualsevol teatre de la Península al llarg de 1887. Amb l'objectiu de deixar un record que testimoniés de forma solemne aquell acte, es va obrir una subscripció entre els nombrosos admiradors i amics de l'escriptor per tal d'editar tres medalles d'or (una per a la reina, una altra per a l'Acadèmia i la darrera per al dramaturg guardonat). De fet, aquesta cerimònia s'ha acabat considerant un acte simbòlic de consagració oficial del teatre català, del qual el jove Hoyos, tal com es fa palès, en fou copartípic; una afició, d'altra banda, que també formarà part del seu temps d'oci i entreteniment.

La següent referència que trobem és del 19 de setembre de 1891 a *La Vanguardia*, on apareix el seu nom en una llista d'empleats dels magatzems El Siglo amb motiu d'una col·lecta econòmica per als damnificats de les inundacions de Consuegra i Almeria. Allò que podria semblar una notícia sense importància és tot el contrari: ben significativa. Els fundadors d'aquests grans magatzems, Eduardo Conde i Pablo del Puerto, s'havien instal·lat a Barcelona procedents també de l'illa de Cuba. Primer van muntar una botiga de camiseria i roba blanca a la rambla de Santa Mònica i el 1881 van llogar els magatzems de la casa del senyor Taltabull, a la rambla dels Estudis, per situar-hi El Siglo. Sens dubte, van convertir-se en un dels exponents més moderns del

pañía Trasatlántica, que més endavant transportaria els vins dels cellers del Garraf a Cuba.

comerç a la ciutat, tant per l'oferta, amb una capacitat variada, que va suposar un fort canvi en les estratègies de venda, com pel tipus d'article que s'hi oferiria. El públic que hi anava, i que cada vegada era més nombrós, va iniciar una nova manera de comprar, mentre que el negoci havia encetat una forma insòlita de mostrar les mercaderies. Situats en uns locals amplis que van estendre's des de la rambla dels Estudis, números 5 i 7, fins al carrer d'en Xuclà, números 10, 12 i 14, i la plaça del Bonsuccés, número 1, s'hi podien trobar els productes ben distribuïts per seccions. Com si es tractés d'un gran basar ordenat, hi havia diferents apartats especialitzats, dedicats a la indumentària, a la roba blanca, a l'agençament de la llar, etc., alhora que es desplegaven tot un seguit d'espais de relació social, com eren el cafè-bar, una sala de lectura, un estudi fotogràfic o una barberia. I és que, de fet, es tractava d'un petit univers aïllat del tràfec del carrer, pensat per al consum, que es perfilava com el preàmbul dels usos i costums del que estava per venir. Aquests primers grans magatzems van esdevenir un centre de comerç d'articles de novetat que atreïen la majoria dels barcelonins. Així, no és d'estranyar que si de ben jove Claudio Hoyos havia pres contacte amb el sector comercial, a part de seguir la seva vocació artística, també es dedicués amb èxit al comerç de reproduccions artístiques.

A banda de les referències esparses que hem pogut anar recopilant, de la seva etapa de formació artística només en tenim alguns indicis, que tot i una mica contradictoris, ens permeten resseguir alguns episodis d'una trajectòria viscuda en uns temps d'agitació cultural, de gran turbulència social i política.

Després d'una consulta a l'Arxiu de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, sabem que Claudi Hoyos es va matricular el curs 1893-1894 al que en l'època es denominaven Estudios de Aplicación, és a dir, Arts i Oficis.¹⁰ Entre els seus companys de curs hi trobem alguns dels noms que prefiguraran el desplegament dels artistes-decoradors del modernisme: Joan Esteva i Casals, Joan Busquets i Jané, Pedro Domènech Roura, Adrià Gual i Queralt, Trinitat Llacuna i Estrany, Ramon Mañach i Jordi, Concepción Mestres i Muntadas, Antoni Mirabent i Soler,

¹⁰ Llibre de matrícula de l'Escola Oficial de Belles Arts. Ensenyaments d'Arts i Oficis, 1893-1894.

Francisco Mogas i Andinach, Ricardo Opisso i Sala, Lluçia i Miquel Oslé, Josep Pahissa i Gras, Joan Quer i Güell, Manuel Quer i Reig, Antoni Ros i Güell, Enric Tamburini i Gibernau o Manuel Tolosa i Jobber.

Entre ells n'hi hagué que van excel·lir en el terreny de les arts decoratives, com ara Joan Busquets o Francisco Mogas, que exerciren de moblistes-decoradors. Trinitat Llacuna treballà de projectista, perfil professional que inicia el que seran els futurs dissenyadors. Antoni Ros i Güell fou un pintor que també exercí de decorador, mentre que el paradigma de «l'artista total» el representa perfectament Adrià Gual, renovador del món teatral català però també pintor, poeta, actor, director de teatre, figurinista, dibuixant, grafista... Tots ells van seguir un tipus de formació a Llotja, on l'aprenentatge del dibuix constituïa la base de l'ensenyament: la geometria i la seva aplicació, la figura i la còpia d'estampats, les flors, l'ornament, el dibuix aplicat a les arts i a la fabricació, així com el dibuix lineal.

El testimoni de Francesc A. Galí, que esdevindria un dels deixebles destacats d'Hoyos, recull de forma significativa:

Quan nosaltres vàrem conviure amb ell, o sigui cap a les darreries de 1897, acabava de deixar la carrera d'arquitecte a que la família el destinava i es llençava de ple al conreu del dibuix i de la pintura. No recordem si havia passat per Llotja.¹¹

Tanmateix, Enric Jardí indicava que va tenir com a professors Claudio Lorenzale, Antoni Caba, Ramon Martí i Alsina, Lluís Rigalt i Benet Mercadé, encara que, pel que sembla, només guardava bons records dels ensenyaments rebuts pel professor Josep Pascó, que impartia Art aplicat a la indústria.¹² Tal com indica J. Bergós:

Tenien una personal predilecció sobre la base de naturalisme ruskinià, mentre a l'Escola de Llotja i a les acadèmies particulars, restaven momificades en la còpia de làmines, de guixos, i nus de Fortuny; l'única ex-

¹¹ Alexandre GALÍ, *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya, 1900-1936*, Barcelona, Fundació Alexandre Galí, llibre v – Ensenyament tècnic-artístic, 1982, pàg. 13.

¹² Enric JARDÍ, «Francesc Galí figura clave del “Noucentisme”», *Artes Plásticas*, setembre-octubre 1975, núm. 11, pàg. 59.

cepció la constituïa l'aula de Pascó, el qual, posava els alumnes enfront de la flora i la fauna vives, si bé els orientava vers un decorativisme fatigant.¹³

De totes formes, podria ser que Hoyos intentés seguir els estudis d'Arquitectura o els de l'Ensenyament Superior de Pintura, Escultura i Gravats. En aquest sentit, tot i que a partir de 1885 no es conserven els llibres de matrícula, hem trobat dos documents de sol·licitud de matrícula¹⁴ prou eloqüents: amb data del 16 de setembre de 1893, demana entrar a la classe de «talla, modelado y vaciado» (que era a càrrec de Venanci Vallmitjana), i el curs següent del 1894-1895 sol·licita fer una «prueba de colorido» (assignatura que impartia el director de l'Escola, Antoni Caba). No obstant això, a la monografia de Frederic Marés no apareix el seu nom entre els estudiants de Belles Arts del període.¹⁵ Potser no va arribar a acabar els estudis, encara que és a partir d'aquelles dates quan es dedicarà plenament al dibuix, la pintura i les arts decoratives. Aquesta etapa formativa devia estar plena de vicissituds, endinsat en un ambient on es barrejaven els aires de la bohèmia cosmopolita amb altres d'esperit franciscà més afins al seu caràcter. El curs 1895-1896, un jove Pablo Ruiz Picasso coincidiria amb Manuel Pallarès a les aules d'aquesta Escola de Llotja, que era allora un espai de formació i un de relació entre creadors.

El conreu de les arts i les tensions del modernisme. Del Cercle Artístic de Sant Lluc al servei de l'ideal

A les darreries de la dècada dels noranta l'activitat de Claudio Hoyos és notable. Les seves ocupacions es diversifiquen entre la praxis ar-

¹³ J. BERGÓS, *El pintor Galí. Catàleg Exposició Francesc Galí*, Barcelona, COAC, 1965.

¹⁴ Del curs 1893-1894, amb 19 anys d'edat, consta que viu al carrer de Montesion, número 18, 3r. El seu fiador és Antonio Rosés, del carrer d'Avinyó, número 6, pral. Del curs 1894-1895, amb 20 anys, consta que viu al carrer de Claris, número 86-88, 3r, i el seu fiador és José Antonio Ayala, amb la mateixa adreça com a domicili.

¹⁵ F. MARÉS, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1964.

tística i la pedagògica. El dibuix i la pintura seran primordials en la seva evolució, que vindrà marcada per una línia de pensament estètic que es relaciona amb l'apostolat del Cercle Artístic de Sant Lluç i la Lliga Espiritual de Montserrat. A diferència d'altres artistes del modernisme, Hoyos no va viatjar a París. Tanmateix, entre el 1890 i el 1891 van arribar a Barcelona els aires parisencs gràcies als pintors Santiago Rusiñol i Ramon Casas, a través dels escrits publicats a *La Vanguardia* i les notes pictòriques de la vida bohèmia, presentades a la Sala Parés. Els costums de Montmartre, la gent de mala vida i el cosmopolitisme inspiraven els artistes moderns, que de retorn mostraven quins eren els aires estètics que corrien per Europa.

El 1891, mentre Claudio treballava, com ja hem vist, al Siglo i participava en una col·lecta per als damnificats de Consuegra, Santiago Rusiñol recuperava uns picaportes que van esdevenir com dos exvots de la seva col·lecció.¹⁶ Mentre a l'Ateneu presenta *Mis hierros viejos* i celebra una cargolada a Montjuïc, amb un seguit de paròdies anticlericals i obscenes, també descobreix Sitges, que amb la fundació del seu taller-museu, el Cau Ferrat, esdevindrà la meca del modernisme. Amb tot, hi ha uns altres artistes que van optar per esdevenir «artesans de la bellesa» i es van constituir com a gremi, encapçalats per Joan i Josep Llimona. El 1893 es va fundar el Cercle Artístic de Sant Lluç,¹⁷ on trobem, entre d'altres, Dionís Baixeras, Antoni Utrillo, Alexandre de Riquer, Antoni Urgellés i Enric Galwey. El 8 d'abril de 1899 se'ls uniria l'arquitecte Antoni Gaudí.

L'ingrés de Claudi Hoyos al Cercle data del 17 de febrer de 1894, i la seva participació en aquesta entitat va ser sol·licita, tant en algunes activitats internes com en la intervenció en les exposicions col·lectives del Cercle a la Sala Parés. També el trobem prenent part en alguns dels certàmens artístics de la ciutat. En la III Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de 1896 va participar-hi amb la pintura a l'oli

¹⁶ Seran «los dos hierros mimados que guardaré com más cariño», a Santiago RUSIÑOL, *Mis hierros viejos* Sitges, Imp. del Eco de Sitges, 1900.

¹⁷ El darrer estudi monogràfic sobre l'entitat és la tesi doctoral de Maria Bàrbara MARCHI, *El Cercle Artístic de Sant Lluç 1893-2009: història d'una institució referent per a la cultura barcelonina*, presentada a la Universitat de Barcelona, 2011.

Pobrets nins,¹⁸ per la qual va obtenir la Menció honorífica.¹⁹ Això indica que ja exercia d'artista, endinsat en el que podríem anomenar corrent naturalista cristià.

Entre el 1896 i el 1898, va col·laborar, juntament amb altres artistes com Riquer, en la pintura de la cúpula del cambril de la basílica de Montserrat, una de les obres de més envergadura de Joan Llimona, un programa iconogràfic que rendeix homenatge a la Verge de Montserrat com a patrona de Catalunya, amb personatges destacats que representen la Catalunya civil i eclesiàstica. En els olis sobre tela que s'enganyarien al mur de l'església del monestir, segons el testimoni familiar que ha perdurat al llarg dels temps, sembla que Hoyos hi retratà el seu amic Joan Esteva.

Amb motiu de la festa del patró sant Lluç de 1897, quan tot just feia quatre anys de la fundació del Cercle, dibuixa *La Formiga*, opuscle en clau d'humor on es recullen alguns dels pilars d'un ideari compartit. A la primera pàgina, la redacció expressa el seu punt de vista:

Avuy que precisament tan grossa influencia sobre la nostra Societat tenen las doctrinas *materialistas* y está en son esplendor lo mes fort *individualisme*, no es extrany que l'art s'en resenti y com que del mateix modo que no fabricarien las abelles bona mel si en lloch d'absorvir las puras esencias de las flors solsament xuclessin 'ls microbis d'un femé, ai-xís l'art materialisantse 's prostitueix infestant desseguit á la societat.²⁰

Aquesta síntesi d'intencions va acompanyada de les deliberacions del gremi dels pintors de 1450, una nota de Joseph de Riquer, una lloança a sant Lluç signada per Rubió i Bellver i el relat d'un somni escrit per Víctor Masriera que n'hi ha per sucra-hi pa. En aquest darrer text, Masriera descriu un viatge imaginari a un planeta ideal on s'arriba per la Via Làctia o la carretera de Santiago:

¹⁸ *Cat. III Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas*, Barcelona, J. Thomas, 1896, núm. 246, al preu de 400 pessetes, segons que consta en el catàleg, pàg. 68.

¹⁹ Una informació addicional que ens dona el catàleg de la mostra és que viu al carrer de les Magdalenes, número 6, lloc on podria tenir el taller.

²⁰ Exemplar núm. 50 de *La Formiga*, amb dibuixos de Claudio Hoyos, conservat al Cercle Artístic de Sant Lluç.

No s'en pot dar una idea de lo que's una carretera engravada ab estrellas, l'efecte es colossal, y tan bonich lo trobi que vaig arribar al planeta sens darmen conte vegén de sopte una grandiosa plassa aont tot era art. L'empedrat estava fet per camafeos y pedres estretes del fetje d'alguns no massa rics artistes y'ls edificis eran verdaderes joies artquitectoniques, moltitut d'estatuas, fons monumentals y mastils decorabent tan hermosa plassa y feyen en lo centre d'emblanquinadors Velazquez, Ribera, Murillo, Rafael, Goya, etc.

I el més divertit és que es dirigeix a Goya perquè li semblava que «gastava més bon humor que els altres» i estableix un diàleg amb ell. Li pregunta per aquella ciutat ideal, tan «fascinadora com desconeguda» i li explica que és soci del Cercle Artístic de Sant Lluc. Llavors Goya li contesta:

Ah vos teniu també la seva del art. Veniu, veniu que tot ho veurem, y agafanme per'l bras 'm digue: Aquí, estimat tanoca es una Ciutat que fundarem uns cuants artistas fugint del terrible comers qu'invaeix la terra. Aquí no podem fer res més que art. Figurat si u serem de felisos! Además com viviem an un planeta més perfeccionat que'l vostre totas las cuestiones científicas que posen vostre cap a la categoria d'una olla, nosaltres las tenim com á cosas molt natural y faciles, de manera que hasta'ls aliments son també obres d'art. Hem lograt disoldre y condensar la millor musica y ferne menjars y verduras, de modo qu'hare podras ab la mayor frescura pendre un granisat de la sinfonia de Beethoven que mes t'agradi, un aigua naf molt bona compost per Mozart ó una bola Wagneriana. M'admira... vaig exclamar, semblant descobriment, mes comprench que res com la música serveix per lo que diueu.

En un moment determinat es troben un lloro, que és la figura satiritzada del crític d'art. Després de preguntar-se sobre les Belles Arts i els artistes, la darrera pregunta no necessita comentaris:

¿Com se divideixen las bellas arts? — En bestials, vegetals y minerals. Bestial es l'art que fan alguns naturalistas trian la porqueria de la Societat. Vegetal es l'art que produeix preciosos flors y minerals, es l'art insipit que no diu res. ¿Qué és la inspiració? És l'acte de fer entrar aire en els pulmons.

El Cercle va esdevenir un espai de trobada i intercanvi. Entre el 1893 i el 1895, el segon domicili de l'entitat va ubicar-se al carrer dels Boters, número 6. Amb motiu de la festa extraordinària del president de l'entitat, Joan Llimona, i coincidint amb la seva onomàstica, va decorar-se l'interior com si fos una casa de pagès. En una fotografia apareix el jove Hoyos amb esclops assegut en un banc de la cuina que havien construït —escena que ell també pintaria en un oli de petites dimensions que encara es conserva—. En aquella celebració es van interpretar cançons populars, a la manera de les tradicionals caramelles, i es va fer un àpat col·lectiu, en un ambient d'esperit pairalista, propi del caràcter del catalanisme cristià de l'entitat.

També allà, en unes «còmodes otomanes que invitaven a la tertúlia, s'hi feien renyides partides d'escacs».²¹ Així mateix, una de les activitats lúdiques habituals eren les lectures dramatitzades:

Esta noche, en el Circulo de San Lucas, se celebrará una velada literaria en la que el socio don Claudio de Hoyos leerá un cuadro dramático original, titulado «La dida ó efectes d'adulació», y el socio don José Vives dará asimismo lectura á los estudios filosófico humorísticos «La clau perduda» y «¿Va per mí aixó?».²²

Tant les vetllades teatrals com el joc de pilota valenciana ocupaven gran part del temps d'oci compartit pels artistes agremiats. Tal com ens explica Enric Jardí, hi havia «pelotaires en el trinquet que va habilitar-se en un dels patis interiors de la casa on es disputaren animats torneigs amb Claudi Hoyos, Joan Llaverias i Joaquim i Dionís Renart com a principals jugadors».²³ Era un tipus de «distracció i recreo» que es diferenciava de l'ambient bohemi que regnava a les tavernes o els cafès barcelonins.

Aquell mateix 1897, en ple període del modernisme, s'obria la taverna dels Quatre Gats, mentre els «lluquets» proclamaven la necessitat d'un art al servei de la religió. És llavors quan Claudio Hoyos participa en la Tercera Exposició del Cercle Artístic de Sant Lluç amb el

²¹ Enric JARDÍ, *op. cit.*, pàg. 46.

²² *La Vanguardia*, 1899.

²³ Enric JARDÍ, *op. cit.*, pàgs. 46-47.

quadre *Sola en el món*, imatge melodramàtica de tendència simbolista-decorativa. També aquell mateix any, muntarà una acadèmia de dibuix i pintura a la Casa de la Canonja, plaça de la Catedral, número 2 bis, 2n 1a, que ampliarà el 1899 al seu domicili particular del carrer de Santa Llúcia, número 3, 2n 2a, després del seu casament.

D'altra banda, el dia de Sant Josep de l'any 1898, els socis del Cercle Artístic de Sant Lluç van lliurar al seu consiliari, el Dr. Josep Torras i Bages, llavors encara prevere de Barcelona, un àlbum amb dibuixos, aquarel·les, pintures i alguns poemes dels artistes de l'entitat.²⁴ És interessant analitzar el tipus d'obres del recull d'homenatge, ja que són una mostra representativa d'aquesta confraria d'artistes que conreen l'esperit cristià. El repertori d'imatges és molt variat i reflecteix els gustos dels socis. En una carpeta de cartó revestit d'una tela de color verd poma, amb el lloc de pergamí, hi trobem una seixantena d'obres, sobretot paisatges i alguns retrats, que van de l'estètica del naturalisme al simbolisme. Entre els dibuixos i aquarel·les descobrim una de les clàssiques imatges de Dionís Baixeras amb un pescador. Cal destacar, per la seva originalitat, el *Projecte d'un calvari*, d'Alexandre de Cabanyes, i sobretot *La mort mira a Barcelona*, d'Àngel Femenia. En el cas de l'obra escollida per Hoyos, amb el títol *La porquerola*, es tracta d'una pintura, com les que també realitzava el seu amic J. Llimona, que ens transporta a un estat afectiu de correspondència amb la pobra noia, en una pintura amarada de sentimentalisme, resignació cristiana, que emula la virtut del treball camperol. Per la seva banda, Joan Esteva i Víctor Masriera van triar, respectivament, *Vella amb un llibre d'oracions* i *La creu protegeix la indústria*, aquesta darrera composició mostra d'un suggeridor simbolisme. Entre les aportacions artístiques dels diferents membres del Cercle a aquest homenatge, podem destacar la participació dels tres membres que acabaran constituint la raó social Hoyos, Esteva i Cia. Tanquen el recull les poesies seleccionades *Primavera. Los frets de l'invernada...*, de Joseph de Riquer; *Simbolisme. Denegades, al vell cayre de l'abisme*, de l'orfebre, financer, escriptor i polític Joaquim Cabot i Rovira i, d'Antoni Oliva, *M'admira'n el home sos monumentals treballs...*

²⁴ Aquest àlbum va passar a formar part de les col·leccions de l'Arxiu Episcopal de Vic després de la mort de Torras i Bages, el 1916.

Les conferències i els escrits de Torras i Bages van exercir una gran influència entre els artistes de l'entitat i alguns intel·lectuals del moment. El seu pensament catalanista conservador i catòlic va esdevenir el fonament d'aquella «Catalunya que serà cristiana o no serà», segons expressió seva recollida a la seva obra *La tradició catalana*.²⁵

El 1899, mentre Claudio Hoyos feia de bibliotecari del Cercle, Torras i Bages era nomenat president honorari de l'entitat. És significatiu que Hoyos pintés un pergamí que va ser exposat «en los aparadors del acreditat establiment Cuspinera del carrer de Fernando, hi està exposat lo títol de President Honorari de la Lliga espiritual de Nostra Senyora de Montserrat, á favor del Ilm. Sr. Dr. Torras y Bages, Bisbe de Vich». Aquell mateix any, Torras i Bages fundava la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat, formada sobretot per membres procedents del Cercle i de l'Acadèmia de Llengua Catalana de la congregació mariana dels jesuïtes, amb seu al carrer de Ripoll, número 25. La Lliga Espiritual pretenia ser la secció de propaganda religiosa de la Lliga Regionalista. De fet, dins d'aquest cercle ideològic entorn del cristianisme lligat al catalanisme, les dues lligues, la de Montserrat i la Regionalista, tenien molt en comú i agrupaven nombrosos membres que compartien ambdues afiliacions i que en molts casos eren també membres del Cercle de Sant Lluç.

Claudi Hoyos, l'abril de 1901, consta com un dels fundadors de la Lliga Regionalista i col·laborador assidu de la Lliga Espiritual de Montserrat. I en l'ordre personal, Hoyos, fervent creient de la Verge de Montserrat, va posar aquest nom a dues de les seves filles, ja que la primera d'elles va morir de molt petita.

El caràcter d'associació pia disposa d'actes religiosos corporatius on es resa la *Visita espiritual a la Mare de Déu de Montserrat*, oració composta pel Dr. Torras i Bages.²⁶ De fet, la *Visita* va ser estrenada el diumenge 30 d'abril de 1899 a l'altar de la Verge de Montserrat de la catedral en una missa que va celebrar el ja bisbe electe, amb l'assistència de la Secció de Pietat de la Unió i l'Acadèmia Catalanista. Evi-

²⁵ Vegeu J. TORRAS I BAGES, *Obres completes*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984.

²⁶ Vegeu F. SOLÀ, *Biografia de Josep Torras i Bages*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993.

dentment, aquesta entitat no tenia res a veure amb els catalanistes federalistes republicans d'esquerres, seguidors de Valentí Almirall. Una acció corporativa, la de la Lliga Espiritual, que pretenia la unió de la devoció cristiana amb l'amor del país, en la pietat i l'ideal de la Fe en el moviment catalanista. L'òrgan de difusió és la revista mensual *Montserrat*, que apareix a les primeries de 1900, on Hoyos dibuixa a la ploma diverses portades i il·lustracions. Sens dubte, l'afinitat amb la patrona de Catalunya la trobem pertot arreu. Així, a la revista *Montserrat*, es fa referència a l'empresa Hoyos, Esteva i Cia, «treval·len ab entusiasme y bon acert per enlayrar l'art religiós y decoratiu en nostra terra».²⁷ Dins d'aquest tarannà catalanista i literari d'Hoyos, veurem més endavant com el local que ocupa la botiga de la societat Hoyos, Esteva i Cia acollirà la redacció de la revista *Catalunya*.

També a la Llibreria i Tipografia Catòlica del carrer del Pi, número 5, es venien edicions pròpies a un preu mòdic sobre temes religiosos. Una de les més venudes va ser la recopilació que P. Luis Ignacio Fiter va dedicar a sant Ignasi de Loyola, amb 10.500 exemplars venuts el 1897. La quarta reedició d'aquesta obra, *El agua de San Ignacio. Sus admirables efectos según testimonios antiguos y modernos*, es va publicar amb làmines de Paciano Ros i il·lustracions a la ploma de Claudi Hoyos.

Les exposicions de Belles Arts del Cercle continuen i, a la de 1899, també hi participa.²⁸ El quadre *Sopar* segueix la tradició iconogràfica del tema del Sant Sopar al llarg de la història de l'art. El retrat, les grans composicions murals de temàtica religiosa, el cartell i la il·lustració van ser camps en què Claudi Hoyos va destacar.

Fidel als seus principis, Claudi Hoyos, tal com havia fet en diverses ocasions, va continuar durant tota la seva vida compaginant l'art amb la col·laboració en actes benèfics. La darrera d'aquestes participacions que podem documentar la trobem el maig de 1904 quan, juntament amb altres artistes com ara Labarta, Francesc Amigó, Utrillo, Baixeras o Masriera, va col·laborar en una tómbola benèfica amb un artístic ventall pintat.

²⁷ *Montserrat*, març de 1901, pàg. 55.

²⁸ *Pèl & Ploma*, 10 de juny de 1899, pàg. 2.

El dimoni dominant la ciutat

La IV Exposició General de Belles Arts i d'Indústries Artístiques, organitzada per l'Ajuntament de Barcelona el 1898, s'anunciava amb un magnífic cartell ideat per Francesc Mirabent que imitava unes rajoles pintades. Entre els cartells presentats al concurs, també van sobresortir el d'Alexandre de Riquer, el de Joan Llimona i el de Claudi Hoyos, que va ser elogiat per l'orientació prerrafaelita, i finalment destacaríem el cartell d'Adrià Gual, on apareix una donzella coronada de roses enmig d'un jardí d'aquesta flor, fent ofrena d'una rosa als artistes que lluiten per assolir l'ideal, als quals invoca en forma de filacteri així: «Oh, vosaltres artistes de la terra! Rebeu lo meu petó. Vulga'l cel davos alas en la lluyta tal com li prego jo».

En aquest certamen Hoyos presenta un retrat, un estudi i l'obra *El Dimoni*, que és, sens dubte, l'oli més original de la seva producció artística. Poques visions del Mal com aquesta apareixen entre les obres d'artistes catalans del període. En sintonia amb la línia estètica seguida per alguns artistes simbolistes europeus, com ara el rus Mikhaïl Vrúbel (1856-1910), el suís Albert Welti (1862-1912) o el bavarès Franz von Stuck (1863-1928), Satanàs apareix representat com un àngel caigut:

[...] proclamat Lucifer príncep dels dimonis, en que van quedar convertits tots els de l'estol d'àngels superbiosos llençats de la Gloria, pera matar el temps, i fins per venjança del just castic que havian merescut de Nostre Senyor, resolgueren que alguns d'ells s'escampessin pel món a fer tant mal com poguessin.²⁹

Hoyos va plasmar una expressiva *Allegoria del mal*, on el diable regna per sobre de la ciutat de Barcelona, en un oli de grans dimensions (190 × 160 cm). De fet, l'etimologia de la paraula *diabolus* significa 'aquell que desuneix', i que molt bé podríem interpretar com la plasmació de la maldat encarnada en aquesta mena de monarca amb ulls de foc que ofereix el seu regnat a qui l'adori (des del TIBI-DABO, que en llatí vol dir literalment 'te'l donaré'). Sembla que la primera

²⁹ J. B. MARTÍ, «Els àngels caiguts», *Quatre Gats*, 25 de maig de 1899, núm. 15, pàg. 2.

intenció de l'artista era pintar-lo de vermell,³⁰ però que les impressions dels seus col·laboradors el van fer canviar de parer i va passar al color verd. No obstant això, no sabem per quin motiu, en alguns escrits de l'època es va anomenar «el dimoni blau». Les escames verdes o les ales blaves amb el cap vermell de foc són característiques de la seva imatge representada al llarg dels temps.

La crítica del moment va ser molt elogiosa, tant pel tractament de l'anatomia del cos —que esdevé una monumental figura alada— com per l'atmosfera creada en un contrastat paisatge nocturn. Segons el pintor de la Colla del Safrà, Marià Pidelaserra, una de les obres més horroroses és la número 55, que si el miren «potser somniaran malament».³¹ La presència del príncep de les tenebres, de la perversitat que plana i pertorba les ànimes i els inconscients en les profunditats de l'abisme on es troba insignificant Barcelona, esdevé una mostra del que passava en aquell moment convuls a «la ciutat de les bombes». Davant la imponent imatge demoníaca, com a forma dominadora que dirigeix una mirada ígnia cap a l'espectador, l'atracció per la destrucció s'imposa enmig d'un paisatge espectral. Amb aquesta obra, l'espectador se sent violentat i obligat a meditar sobre el poder maligne del diable. També Antoni Gaudí va situar una *Allegoria de la violència* a la capella del Roser de la Sagrada Família.

Casa i Acadèmia

El dia 1 de setembre de 1899, Claudio Hoyos va contraure matrimoni amb Concepció Domènech i Vendrell a la parròquia de Montserrat. A la participació de casament s'aprofita per anunciar l'obertura de l'ampliació del taller per a classes de dibuix i pintura per a senyoretes, una interacció entre el seu domicili particular i la vida professio-

³⁰ El vermell de foc de l'infern i del dimoni és la imatge tradicional en la seva representació iconogràfica. Probablement podria haver vist el fantàstic *Sant Miquel vencedor de l'Anticrist*, de Jaume Huguet, que es trobava situat a la capella del Gremi de Revenedors de l'església de Santa Maria del Pi. La figura de l'Anticrist apareix repintada de color vermell en el retaule del segle xv com un afegit que esdevé la imatge de Llucifer. Actualment es troba al MNAC.

³¹ Marian del Tupí [Marià Pidelaserra], *Il Tiberio*, 1 de maig de 1898, núm. 35, pàg. 6.

nal que recordaria els tallers-botiga de la Barcelona vella on l'obra-dor formava part de la casa. El matrimoni va tenir cinc fills, encara que una filla va morir poc després de néixer (Claudi, Josep, Ignasi i Montserrat). A la capçalera del llit de matrimoni, que probablement va ser dissenyat per ell mateix i tal vegada executat pel seu amic Joan Esteva, hi havia una pintura a l'oli amb un niu amb cinc ocelllets.³² En una fotografia que es conserva, realitzada per A. i E. F. Napoleon, hi apareixen la parella amb tres dels seus fills.

Tal com ens indica la premsa del moment:

La Academia Hoyos ha obert sas classes de dibuix, pintura y art decoratiu, donantse en ella lliçons especials pera senyoretas. Las targetes d'anunci d'aquesta Academia están redactadas en catalá, aixís com un hermos cartell policromat, dibuixat per lo senyor Hoyos y executat ab gran perfección en la litografia dels senyors Utrillo y Rialp.³³

La imatge simbòlica escollida per al cartell és la d'una alegoria de la pintura, amb tot un seguit d'ornaments decoratius vegetals que l'emmarquen, una dama-pintora amb pinzell i paleta en mà endinsada en plena naturalesa i dirigint la mirada cap a un horitzó on brilla el sol amb la paraula *ARS*. També ens informa que al taller que Hoyos tenia a la plaça de la Catedral, número 2 bis, 2n 1a, es feien classes de dibuix i pintura (figura, pintura i art decoratiu) de les 9 del matí a les 9 del vespre (amb classes especials de les 7 a les 9 del vespre). És evident que la disponibilitat horària per a les classes particulars era total, equiparable a les jornades laborals a l'ús dels obrers. Aquest cartell figurava en una exposició monogràfica celebrada a França.³⁴ De les propostes formatives que ofereix el text reproduït, en podem destacar, a banda de les arts pictòriques ja conegudes, la formació en art decoratiu, una de les activitats futures de l'empresa Hoyos, Esteva i Cia.

³² Segons el testimoni oral de Josep Hoyos, feia al·lusió als fills que va tenir el seu pare.

³³ *Diari de Barcelona*, maig de 1899.

³⁴ *Catalogue illustré d'affiches espagnoles*, Barcelona, L. Bartrina, 1898. Portada il·lustrada amb una obra d'Alexandre de Riquer.

L'ensenyament del dibuix per a nenes i adultes ja feia temps que es realitzava a Llotja, en el període de direcció d'Antoni Caba i sota els auspicis de la Diputació de Barcelona. Així, per exemple, el professor Juan Vacarisas, a les classes de dibuix del natural, cada mes feia una comanda de flors a la florista Madrona Font, segons que consta en la documentació. De fet, la pintura de flors era un dels gèneres conreats per les dones pintores, com ara Pepita Teixidor. La majoria, però, no tenien més aspiració artística que la del mer entreteniment personal. L'altra excepció d'aquesta regla seria Lluïsa Vidal, a qui el fet de provenir d'una nissaga d'artistes benestants va facilitar el camí normalment ple d'obstacles que trobaven al pas la resta de dones del seu temps. Existeix una targeta decorada per Claudi Hoyos amb estilitzats motius florals on es pot llegir:

Invito a V. a visitar l'aplech d'obras de pintura executadas durant el curs, per senyoretas deixebles de l'acadèmia... obert de deu a dotze del matí del dia 10 al 20 de juny de l'any 1900.

D'altra banda, entre els alumnes que durant els sis anys que va estar oberta l'Acadèmia van rebre formació de Claudi Hoyos, podem destacar dos noms avantatjats: Feliu Elies, pintor, dibuixant, humorista i crític d'art, conegut pel sobrenom artístic d'APA, i sobretot la figura d'un jove Francesc d'Assís Galí, que arribaria a sobresortir entre els pintors de la seva generació. Segurament es va establir una certa complicitat entre mestre i alumne pel fet que ambdós havien eludit els estudis d'arquitectura per dedicar-se a la pintura. Gaudí afirmava que «Galí és el millor cartellista i pintor mural que tenim, així com el millor pedagog de les arts plàstiques»,³⁵ cosa que segurament no només l'honora a ell, sinó que, de retruc i en certa mesura, també honora el seu mestre, Claudi Hoyos. Precisament, una de les pintures més ben resoltes que ens han arribat d'Hoyos és un retrat de Galí, realitzat a l'acadèmia de pintura del seu mestre.³⁶ Una mirada atenta en-

³⁵ Joan BERGÓS, «Antoni Gaudí, Arquitecte Genial, Vida i Obra», Biblioteca Popular catalana *Vell i Nou* obra 16, 1972.

³⁶ Quadre a l'oli 80 × 50 cm, conservat en una col·lecció particular, reproduït a *La Vanguardia* (25 de setembre de 1965).

vers la imatge ens fa descobrir el germen d'una vocació compartida, homenatge al deixeble que esdevindria un reconegut i extraordinari pedagog.

Entre el simbolisme religiós i el misticisme poètic

Els quadres de temàtica simbolista i religiosa que entre el 1898 i el 1900 va realitzar Claudi Hoyos tenen títols prou suggeridors: *Una noia trista*, *La música popular*, *Las primeras neus*, *Sopar*, *Tardor*, *La borrasca*, *Consumatum est* o *La tomba d'una verge*. Els contrastos poètics són vius, encara que desiguals, en unes composicions on es denota certa influència del Greco.

Després de la mostra dedicada als dibuixos originals de *La Revista Hispania*,³⁷ amb motiu de la XVII Exposició Extraordinària del Salón Parés, es van exhibir tot un seguit de quadres a l'oli que es van reproduir a la mateixa publicació «á guisa de catálogo ilustrado, á fin de que subsista como recuerdo gráfico, vivo, de tan interesante exposición».³⁸ I explícita: «Claudio Hoyos, traduce en pintoresco estilo una de las fases más conmovedoras de la música popular». El denominat «pintoresc estil» es refereix al simbolisme, ja que es tracta d'una imatge on l'allegoria de la música esdevé una figura alada amb una arpa adorada per una figura femenina agenollada. Pel que fa a *Las Primeras Neus*, és un jove pastor que apareix ajagut sobre la neu amb el seu gos d'atura amatent al costat. El *Diari de Barcelona* destaca de l'exposició de la Sala Parés les obres i els autors més representatius, amb el *Sopar* d'Hoyos impregnat de misticisme.³⁹

Altres pintures que paga la pena esmentar són el retrat de la seva dona, Concepció Domènech, «Conxita», asseguda en una cadira que per les formes recorda l'estil del taller Hoyos Esteva. Es tracta d'un oli pintat a partir d'una fotografia que també es conserva a l'arxiu de la família. Una altra de les pintures que volem comentar reflecteix una imatge femenina de trets japonesos, presa de mig cos i vestida amb

³⁷ Al núm. 23 del 30 de gener de 1900 es comenta la «XVII Exposición al Salón Parés», amb la reproducció d'alguns dels seus quadres.

³⁸ *Op. cit.*, pàg. 18.

³⁹ *Diari de Barcelona*, 1 de febrer de 1899.

quimono; el marc, de línies senzilles, presenta una ondulació en la part inferior que trenca la forma del rectangle i el situa en l'estètica modernista, alhora que ens permet apreciar la versatilitat i varietat de gustos artístics d'Hoyos, el qual, tal com veiem, també explora les essències del japonisme. Finalment, destacarem una pintura de 1899 on representa el Sagrat Cor, un tema recurrent del seu repertori que, en aquest cas, incorpora un tríptic de fusta tallada que s'obre i forma una mena de capelleta. Resulta molt interessant el disseny estilitzat del treball d'ebenisteria, amb una decoració a base d'arrels a la part baixa i de fulles a la part alta, que preludia estilísticament l'obertura del nou taller.

Hoyos, Esteva i Cia

La constitució de la societat Hoyos, Esteva i Cia va veure la llum a principis de setembre de 1900, quan la trobem inscrita al Registre Mercantil. Però no va ser fins al 15 de novembre de 1900 que va ser inaugurat el primer local, al segon pis del número 7 del carrer del Paradís, situat en una de les cases dels canonges, local on també tenien el taller que durant els mesos previs havia anat produint les peces que van ser posades a la venda el dia de la inauguració.

Entre els tres socis, el seu company d'estudis Joan Esteva i Casals (Barcelona, 1874-1957) tindrà un paper dins l'empresa que no podem precisar amb exactitud, més enllà de la seva funció de decorador i segurament especialista en diversos procediments artesanals. Just abans de constituir la societat, se li coneixen dos encàrrecs decoratius que li fan a títol individual: per una banda, la decoració d'una botiga oberta al xamfrà de la Gran Via de les Corts Catalanes amb la Rambla, corresponent al nou emplaçament del Faiança Català,⁴⁰ botiga dedicada a la venda de ceràmica catalana; i per l'altra, la decoració d'un establiment de camiseria⁴¹ que regentava Jaume Sans al carrer de la Boqueria, número 22. En ambdós casos la premsa en va elogiar l'originalitat, la imaginació i el bon gust.

⁴⁰ *Industria e Invenciones*, 11 de novembre de 1899, pàg. 7.

⁴¹ *L'Atlàntida*, 31 de març de 1900, pàg. 7.

Per a la constitució de la societat, Claudi Hoyos va aportar 2.000 pessetes, mentre que Joan Esteva n'hi posaria 1.000. Ara bé, per poder engegar el negoci, encara els calia que un tercer soci hi aportés 5.000 pessetes. El capitalista que es va associar amb ells era també membre del Cercle Artístic de Sant Lluc, Francesc de Paula Figueras i Sagués (Barcelona 1872-1948). Aquesta dada, fins ara no publicada, és fonamental per entendre millor la importància cabdal que van tenir determinats cercles de relació amb el món artístic del moment. De fet, Figueras era un pintor aficionat que amb els seus germans freqüentava el Cercle de Sant Lluc i mostrava un gran interès pel món cultural. La seva fortuna personal provenia dels negocis familiars. Ell s'encarregava personalment de la coneguda botiga de pastes Figueras, situada a la Rambla, número 83. La seva mare, Maria Sagués, era una de les clientes més destacades de Gaudí de la torre Bellesguard. Amb tot, en quedar vídua, com que era àgrafa, delegava en el seu fill Francesc de Paula els tractes amb l'arquitecte, segons les dades que ens relaten els descendents de la família.⁴² La botiga de farines de la Rambla era un negoci florent que permetia al propietari invertir en altres activitats, com va ser el taller Hoyos Esteva. A més a més, la decoració de la botiga, realitzada el 1902, va ser a càrrec del pintor i escenògraf Antoni Ros i Güell, també company de Llotja d'Hoyos i Esteva. Entre els artistes que hi van participar hi trobem el mosaïsta Mario Maragliano, Rigalt i Granell per als vitralls, Lambert Escaler i Josep Maria Barnadas en l'escultura i els germans Badia a la forja i la serralleria. D'altra banda, Josep Maria Figueras, net del propietari Francesc de Paula Figueras, afirma que les peces de coure que des de l'interior de l'establiment enllacen la part superior de les portes amb el sostre són un disseny d'Antoni Gaudí. També el canelobre de forja que a l'interior de l'establiment acompanya la Verge de Barnadas, obra dels germans Badia, presenta característiques gaudinianes. Com és sabut, els Badia eren col·laboradors habituals de l'arquitecte i podien fer gaudinisme pel seu compte. Un altre detall que cal destacar de la llista dels artesans que intervingueren en aquesta decoració és el nom de Do-

⁴² Així mateix, segons testimoni familiar, sembla que, a banda de la relació professional que mantenien a causa de les obres a Bellesguard, Francesc de Paula Figueras i Gaudí compartien aficions artístiques i una franca amistat.

mènech en l'apartat de metalls, fet que ens remet de nou a Claudi Hoyos, casat amb Concepció Domènech, la família de la qual es dedicava a diverses activitats relacionades amb els metalls, incloent-hi les aplicacions per a ebenisteria. Bé podem pensar, doncs, que, en bona lògica, aquest Domènech esmentat es tracta d'Octavi Domènech, propietari de la societat Domènech i Cia «Los Metales».

Claudi Hoyos i els seus socis, entre el setembre de 1900, quan registren la societat, i el 15 de novembre, quan inauguren la botiga del carrer del Paradís, van estar treballant en la producció que volien oferir al públic de Barcelona. La primera peça coneguda és un espectacular calendari de paret en estuc que conté un relleu de sant Jordi. Aquest calendari de formes gaudinianes es va regalar amb intencions promocionals a les redaccions de determinats mitjans de la premsa. La revista *Joventut* en fa la ressenya següent:⁴³

La casa Hoyos, Esteva y C.^a, especial en art decoratiu, reproducció é imitació del antich, etc., ha posat á la venda unes magnificas tarjas per a'l Calendari Català del any vinent, en las que s'hi combinen els tons daurat i platejat, ab un escayent patina de vellúria. Al mitj hi figura un hermós relleu que representa á Sant Jordi, y en un dels extrems superiors l'escut de Catalunya. El trevall revela en conjunt excelent gust artistic, per lo que no podem menys de felicitar els senyors Hoyos, Esteva y C.^a

I la publicació *Lo Pensament Català* hi afegeix: «Essent d'un estil modern i no vist». Al seu torn, *La Veu de Catalunya* en fa un comentari semblant que en destaca les formes ondulades.

Si bé el calendari de paret correspon a la peça número 23 del seu catàleg de producció, va ser l'objecte que primer es va donar a conèixer i constitueix tota una declaració d'intencions artístiques, ja que aquestes formes gaudinianes esdevindran la línia de producció que més caracteritzarà la casa acabada de crear.

⁴³ *Joventut*, 8 de novembre de 1908, pàg. 624.

*Calendari Català*⁴⁴ era una publicació editada per la impremta La Catalana, amb una portada en color impresa per Utrillo y Rialp, i si ens regim per la cal·ligrafia del text, probablement dibuixada per Claudi Hoyos. Comprenia un bloc de calendari de paret i un llibret amb poemes i articles, una publicació de caràcter marcadament independentista.⁴⁵

Tornant a la creació de l'establiment, trobem com *La Veu de Catalunya* ens fa una descripció del dia de la inauguració:⁴⁶

Ahir a la tarde, va obrirse l'Exposició d'articles d'art decoratiu que'ls senyors Hoyos, Esteva y C.^a han instalat al carrer del Paradís.

L'Establiment és verdaderament notable, no solzament per la varietat d'objectes que conté, tots ells construïts per la casa, sinó per l'avens que representen dintre'l ram de la decoració.

La casa Hoyos, Esteva y C.^a se dedicarà á la decoració d'iglesias, palaus, establiments de luxu, construcció y decoració d'altars, imatges, motllures, mobles, etcètera, etc.

Més, allà hont sobresurt, al nostre entendre, l'industria de la casa es en la reproducció d'objectes antichs, que imita ab tanta perfecció qu'es precis son detingut examen pera distingirlos dels originals.

El material empleat en tals reproduccions, aixís com en altres objectes artistichs, es una mena de pasta, composició dels senyors Hoyos, Esteva y C.^a, que á las seves condicions de solidesa, reuneix la d'admetre tota mena de banys sigan d'or, brunyit ó mate, bronze, etc.



Calendari Hoyos Esteva del 1900. Col·lecció particular. Peralada.

⁴⁴ *Calendari Català*, per a l'any 1901 (any IV), colleccionat i publicat per Joan Baptista Batlle, L'Arxiu, carrer de la Tapineria, núm. 48. La Catalana, Imp. de J. Puigventós, C. Dormitori de St. Francesch, 5, BCN.

⁴⁵ Hoyos firmava les seves obres indistintament amb el nom de «Claudio» o «Claudi» i estava plenament integrat en el teixit catalanista i, tal com hem vist, era molt proper a la Lliga Regionalista. Al seu torn, Francesc de Paula Figueras, per posar un altre exemple, mantenia una estreta amistat amb Àngel Guimerà.

⁴⁶ *La Veu de Catalunya*, 16 de novembre de 1900, pàg. 2.

En totes las construccions es de veurhi un gust deliacadissim tant de projecte com d'execució, en el que s'hi endevina l'encertada direcció del reputat artista senyor Hoyos que ha trobat en els seus companys uns intel·ligents col·laboradors.

En aquest darrer paràgraf, destaquem l'esment que es fa de Claudi Hoyos com a director del taller.

Una descripció complementària la trobem a *Lo Pensament*:⁴⁷

La societat Hoyos, Esteva y C.^a establerta en la casa n.º 7 del carrer Paradís, va obrir al públic lo passat dijous un local destinat a exposicions del seus articles referents á Art decoratiu en totes ses manifestacions. Està decorat aquell loch apropósit pera fer resaltar los diferents obgetes allí colocats. Per alguns mobles y motllures, se veu que'l gust predominant, sinó exclusiu de la casa, pera decorar Iglesias, palaus, habitacions y establiments luxu, axis com també per los obgetes pera regalos, es lo d'aqueix estil que's distingeix per los recargolaments de les línies quan se presenta planer y per lo indefinit de la forma quan ofereix relleus y que alguns presentan com la última expressió de les Arts gràfiques. També hi ha esposades varies imitacions del antich en fusta, marfil y metalls que son ben fets y recordan be les que d'alguns anys á aquesta part s'han vist esposades en diferents llochs. Tots los treballs esposats se recomanan ab justicia per la bona execució y pulcritud, per lo que felicitem á la casa. Acudí distingida concurrencia á visitar la tal esposició felicitant als Srs. Hoyos, Esteva y C.^a

Seguint el lliurament absolut a les respectives feines de l'època, el local obria tots els feiners fins a les vuit del vespre i fins a la una del migdia els dies festius.

El taller va romandre al carrer del Paradís uns quants mesos, però aviat van traslladar la botiga a un nou local amb més possibilitats comercials, de manera que amb data de 27 de juny de 1901 s'obria la nova botiga al carrer del Cardenal Casañas, número 4. Segons que destaca la premsa:

El nou establiment es un model de bon gust decoratiu. Ostenta una fatxada ab gran varietat de tons, essent sos materials rajolas de coloracions

⁴⁷ *Lo Pensament*, 29 de novembre de 1900, pàg. 240.

molt vivas ab reflexos metàlichs, y adornos de ferro repujat. L'interior es també elegantíssim: cubreix las parets un llens de tonalitat clara, destacanthi un fris ab quatre plafons, d'estil dit modernista, pintat pel senyor Hoyos, en el que s'hi veuen diferentas alegorías artísticas.

Entre las obras que figuran en el nou local, n'hi vegerem dels més reputats artistas antichs y moderns, catalans y extrangers.⁴⁸

La ressenya que en paral·lel publica *La Veu de Catalunya* ens complementa la descripció:

La fatxada, sobre tot, respira un bon gust i una sumptuositat extraordinària. Està construïda de fragments de rajola de tons metàlics que destacantse sobre unes aplicacions de ferro repujat d'artístich dibuix, produeixen un efecte admirable.⁴⁹

Observem que l'article esmenta que la façana estava construïda amb fragments de rajola, és a dir, un trencadís. Podem imaginar, doncs, l'efecte que devia causar la façana decorada amb un trencadís de tons variats amb reflexos metàl·lics.

L'activitat creativa i comercial

La producció de la casa Hoyos, Esteva i Cia. era extensa i variada. Fent un repàs a la propaganda comercial de l'època, sabem que es dedicava a l'art decoratiu en totes les seves manifestacions, és a dir, bustos, columnes, rellotges, miralls i altres objectes per a regals; originals motllures i marcs de tots els preus i dimensions per a quadres i fotografies; construcció de mobiliari, decoració i agençament d'interiors o d'establiments; ferros forjats, làmpades, ceràmica, imatges, altars, oratoris o ornaments per al culte; reproduccions i imitacions antigues o reconstrucció d'obres d'art arqueològiques.

I, tal com apareix referenciat a la revista *Hispania*, a banda del repertori propi també s'acceptaven tot tipus de comandes:

⁴⁸ *Juventut*, 27 de juny de 1901, pàg. 458.

⁴⁹ *La Veu de Catalunya*, 29 de juny de 1901, pàg. 3.

Hoyos, Esteva y C.^a —Arte Decorativo— Muebles, Bustos, Columnas, Re-
lojes, Espejos y demás objetos para regalos, Molduras para cuadros. Hie-
rros forjados. Lámparas, Cerámica de todas formas y dimensiones. Imá-
genes, Altares, Oratorios y adornos propios para el culto. Reproducciones
imitación del antiguo y construcción de obras de arte arqueológico. La
casa, a fin de proporcionar todas la facilidades posibles, proyecta dibu-
jos a gusto del comprador y desarrolla toda idea dentro del arte deco-
rativo.⁵⁰

A banda de les activitats comercials, el local del carrer del Car-
denal Casañas, número 4, va acollir la redacció i administració de la
revista mensual *Catalunya*, en la qual també participava Jaume Figue-
ras, germà del soci fundador de l'empresa. De fet, coincidien ideolò-
gicament, fins al punt que els que treballaven a la revista eren coneguts
popularment com la colla dels Caloyos.⁵¹ És significatiu que a la
mort d'Hoyos el 1905, i després del canvi de local que va comportar,
s'extingís aquesta relació.

Tornant al repertori de la casa, no ens ha estat possible identi-
ficar moltes de les peces que es van vendre sense etiqueta, com serien
làmpades, rajoles, objectes per al culte, oratoris i, amb alguna excep-
ció, ferros forjats. Amb tot, ens podem acostar a les principals bran-
ques de producció del taller Hoyos Esteva a través de tres anuncis
apareguts a la premsa, el juny de 1903, que van acompanyats de tres
fotografies ben representatives. En primer lloc, a *Il·lustració Catala-
na*⁵² reproduïen una tauleta extensible destinada al joc, ornamen-
tada amb marqueteria d'ocells com a mostra d'«Art Inglès», amb refe-
rència a la línia neta i senzilla del disseny, seguint el que també feien
Joan Busquets i altres ebenistes del moment. Tanmateix, la seva pro-
ducció era molt variada, i juntament amb la línia anglesa anunciada,
també feien mobles de jonc o originals produccions japonitzants, de-
corades amb pintura o marqueteria, que incorporaven aplicacions de
ferro forjat, o grans realitzacions de la més alta qualitat i originalitat,
com ara els mobles destinats al pis del soci Figueras amb motiu del

⁵⁰ *Hispania*, febrer de 1903.

⁵¹ *Juventut*, 5 de febrer de 1903, pàg. 102.

⁵² *Il·lustració Catalana*, 21 de juny de 1903, pàg. 47.

seu casament el 1902 o el mobles del Salonet Ibarz, dels quals parlarem més endavant.

En la segona imatge publicitària, publicada a *La Veu de Catalunya*,⁵³ veiem un catàleg de motlures de marcs amb formes orgàniques de caire gaudinià. El text fa referència als «Preus molt baratos y bon gust» i que «Se construeixen marcs ab dibuix especial a indicació del comprador». Segons Cirici Pellicer,⁵⁴ aquest tipus de marcs més escultòrics eren modelats per Josep Llimona, el qual va esdevenir un assidu col·laborador. Aquesta línia de producció de motlures, destinades a miralls, quadres o fotografies, són dissenys que van tenir molt d'èxit, amb formes senzilles o complexes. Fins a finals dels anys vint va ser una de les fàbriques exportadores més importants de l'estat en aquest sector.

I, finalment, també a *Il·lustració Catalana*, trobem un altre anunci fotogràfic⁵⁵ on apareix la reproducció en estuc de la *Nena pobra* de Llimona. Es tracta d'una de les dues figures que conformen la famosa *Comunió*, que també seria reproduïda sencera i que aporta un acabat excel·lent i una encertada policromia que l'original en marbre no podia tenir. Aquest tipus de decoració de colors apagats, la premsa coetània la qualificava de «tons silenciosos».

D'altra banda, de l'escultor Llimona es comercialitzava un bust de patge florentí, extret d'una seva coneguda escultura de cos sencer amb gànguil. La reproducció d'aquest bust va aconseguir una tercera medalla a l'exposició de Belles Arts celebrada a Madrid el 1901. Del mateix autor encara, cal destacar el ressò obtingut amb el seu Crist sobre dosser neogòtic, que esdevindria una de les especialitats decoratives de la casa, remarcable per l'ús dels daurats, les pàtines de gran qualitat i efecte visual. També van fer fortuna les reproduccions del *Dant* de Jeroni Sunyol, ja sigui la figura sedent o simplement el bust, o imatges religioses, de les quals tenim també referències, com una puríssima d'Enric Clarasó. No obstant això, una de les obres modernistes de més èxit que es van vendre a la botiga va ser un bellíssim mirall amb

⁵³ *La Veu de Catalunya*, 30 de juny de 1903, pàg. 4.

⁵⁴ Alexandre CIRICI PELLICER, *El arte modernista catalán*, Barcelona, Aymá, 1951.

⁵⁵ *Il·lustració Catalana*, 7 de juny de 1903.



Etiqueta de l'estendard de l'Orfeó Feliuà. Museu Municipal Can Xifreda, Sant Feliu de Codines.

la figura d'una noia amb lliris de Pau Gargallo, que va ser reproduït per les postals que editava l'establiment amb litografia d'Utrillo. Sabem que Gargallo va col·laborar en altres ocasions amb ells, amb un repertori d'objectes difícils de precisar, ja que no sempre firmava les peces, per bé que hem pogut establir que és l'autor d'alguns plafons amb el bust de Beethoven i de Wagner. Però no només Gargallo i Llimona van passar per «Ca l'Hoyos», també ho van fer altres escultors que aportaven el seu treball lluny de tot protagonisme. Entre ells, Lambert Escaler, artista polifacètic que va participar en múltiples activitats teatrals, autor de diorames a la Sala Mercè i al Poble Espanyol, fabricant de gegants i altres objectes en el negoci familiar a El Ingenio. Alguns dels bibelots i plafons que va reproduir per a la casa Hoyos apareixen signats, d'altres no.

No podem oblidar tampoc l'èxit assolit en la reproducció de l'estàtua de Rafael Casanova de Rosend Nobas, aleshores ja difunt. La societat Hoyos Esteva va adquirir en exclusiva els drets de reproducció a la vídua de l'escultor, i l'escultura es va presentar en dues mides diferents, la més gran de les quals feia un metre vint d'altura. Es regalava o es venia, amb importants descomptes, als subscriptors de la revista *Joventut*. Ens consta que una d'aquestes còpies va ser adquirida per l'Orfeó Català.

En definitiva, els bibelots i les reproduccions artístiques van representar una de les principals línies de producció del taller, amb multitud de models que ompliren els salons de les cases barcelonines.⁵⁶ No en va, en una targeta de propaganda comercial dibuixada per Hoyos, sobre un fons arbrat, apareix representada una dama modernis-

⁵⁶ Després d'haver realitzat un seguiment de les diferents peces que han anat apareixent en el mercat o que es conserven en museus o col·leccions particulars, podem constatar que, tret de petites excepcions, es desconeixen els autors reals dels modelats. Així, en la secció d'escultors de l'*Anuario del Comercio* apareixen referenciats Hoyos, Esteva y Cía, els únics que hi apareixen corporativament sota la denominació social, a diferència de la resta, que hi figuren a títol personal.

ta contemplant un bibelot que porta a les mans. En alguns casos, aquestes peces són còpia de models d'èxit a Europa o s'hi inspiren, com per exemple el bust d'un nen que riu, que és una obra del segle xv, copiada del florentí Desiderio da Settignano. És significatiu que una versió d'aquesta obra, realitzada en estuc per Hoyos Esteva, la trobem decorant l'interior de la casa Milà.

La botiga era un espai que, a través de les descripcions, sabem que causava gran impacte en els visitants. Allà hi podien trobar la producció pròpia combinada amb la venda de quadres pintats pels més reputats artistes de l'època, com ara Joan Llimona o Miquel Utrillo, juntament amb altres firmes estrangeres que les cròniques no ens han permès de precisar. Amb tot, no seria fins al 1905, després de la mort d'Hoyos, quan es van començar a organitzar exposicions, tant monogràfiques com de pintura d'autors variats.

Pel que fa als encàrrecs decoratius de cases particulars i establiments comercials de primera època, van treballar en el local fotogràfic que Rafael Areñas tenia al carrer de l'Hospital, número 27, la botiga del Cosmos Fotográfico de la Rambla, la decoració del despatx d'una sederia, on hi havia un interessant mobiliari que podem apreciar en una foto publicada a *Arquitectura y Construcción*,⁵⁷ i la decoració d'una fàbrica de ventalls, ombrelles i paraigües que J. Cardús tenia a Porta-ferrissa.

Finalment, cal assenyalar que també van dedicar-se a la restauració (aplicant el criteri de reconstrucció que imperava en aquells anys) de mobles, pianos artístics o restes arqueològiques, una moda que llavors estava en auge.

Sens dubte, l'activitat⁵⁸ d'Hoyos Esteva va ser molt intensa, i la botiga, un indret de pas molt animat, on coincidien clients de tota condició i una llarga llista d'afamats artistes. Participaven en exposicions, com la de Bellas Artes de Madrid de 1901 o la d'art decoratiu del Cercle de Sant Lluç, celebrada a la Sala Parés el 1902, així com la de 1904.

⁵⁷ *Arquitectura y Construcción*, agost de 1903.

⁵⁸ També oferien objectes decoratius com a premi de diferents concursos. Entre el 1901 i el 1902 van vendre entrades per als actes organitzats per la societat Aplech Catalanista.

Tres estudis de cas singulars

L'any 1902 va ser el moment més àlgid en la producció de la casa Hoyos i Esteva, amb la decoració del carrer del Carme, els mobles del saló Ibarz i l'estendard de l'Orfeó Feliuà. Aquell any, coincidint amb la restauració de les Festes de la Mercè, que formava part de les polítiques renovadores i d'acció cultural impulsades per la Lliga, Barcelona va posar-se de gala com mai. Molts dels carrers més centrícs van ser decorats per reconeguts artistes i arquitectes.⁵⁹ Francesc de Paula Figueras, a més de la botiga de farines i pastes de la Rambla, tenia també, no gaire lluny, una segona botiga al carrer del Carme, número 11. No devia ser casual que Hoyos Esteva s'encarreguessin de la decoració d'aquest carrer, amb un originalíssim arc gaudinià que s'obria a tocar de l'església de Betlem. Atesa la relació professional i d'amistat entre Figueras i Gaudí, hauríem pogut creure que el disseny era de l'arquitecte, però si tenim en compte les formes orgàniques amb què s'expressava amb freqüència la firma Hoyos Esteva, també podem pensar que es tractà d'un disseny propi de la casa.

Entre la varietat de formes i estils que decoraven cada carrer, sens dubte, el del carrer del Carme era un dels més vistosos, extravagant i original. No només les formes eren gaudinianes, sinó que també ho eren el sentit del color, la il·luminació, les transparències i segurament la simbologia que no podem arribar a comprendre del tot, però que intuïm que té a veure amb la Verge de la Mercè. Crida l'atenció el fet que el degradat de la pintura que relaten les cròniques s'assembla molt al que decorarà la Sala Mercè, no gaire lluny d'aquell indret i dedicat igualment a la patrona de Barcelona. La visió més global d'aquest «Arch de Foch» que només va obtenir un diploma de mèrit per part del consistori, ens l'ofereix *La Veu de Catalunya*:

Tota la importància de la decoració de aquest carrer estriba en l'arch construït a l'entrada del mateix, que's recomana per la seva originalitat.

⁵⁹ T.-M. SALA, «Les festes de la Mercè» dins «L'art i l'oci al carrer a principis del segle XX» a S. PALOU (coord.), *Història del turisme a la ciutat de Barcelona*, Barcelona, Efadós / Arxiu Històric de la Ciutat, 2016, pàgs. 183-184.

La direcció i execució del mateix ha anat a càrrech dels senyors Hoyos, Esteva y C.^a, quina manera de fer y especial materia de construcció's descobreixen perfectament en l'obra indicada.

L'arch esmentat arriba una considerable altura, ja que'l remat del mateix sen va al quart pis.

L'arch es de superfície irregular y tosca, afectant forma rocosa; està pintat d'un morat fosch desde la base que va aclarint-se per amunt fins a morir en un tó rosa.

L'arch presenta grans obertures o nínxols que están recoberts d'una tela transparent, en la que hi ha pintades variadas figures que esdevenen lluminoses per medi d'uns potents focos d'arch vol-tàic de quinze ampers.

En el frontispici hi ha l'escut de la ordre mercedaria, y en una gran obertura del capdamunt hi ha colocat un gran globo lluminós.

Remata l'arch una teyera d'un metre de diàmetre que fa joch ab altres quatre situadas en diferets punts de la part superior de l'arch.

Aquestes teyeras están alimentadas per 150 bechs de gas.

A l'exterior de l'arch i sortint entre palmas daurades, d'artística combinació, hi están distribuïdas igual número de bombetes de incandescència.

El tó de llum es vermell fort, lo que fa que'ls constructors del arch el bategessin ab el nom de «Arch de foch». [...] La enlluminació (del carrer) s'ha fet per medi de globos d'arch voltàic, quin número total es de 25.

A més, en tota la llargada del carrer hi ha gran número de banderes catalanas senzilles y ab l'escut de la La Veu de Catalunya al mitg, pendons de la ordre de la Mercé y banderes y gallarets de fantasia.⁶⁰



Vitrina del salonet Ibarz-Marco realitzat per Hoyos Esteva, Casa-Museu Gaudí. Fotografia: Ramon Manent.

⁶⁰ *La Veu de Catalunya*, 22 de setembre de 1902.

En segon lloc, és rellevant el conjunt del saló Ibarz-Marco (actualment exposat al MNAC), que tal com recollia F.C. a *La Publicidad* (30/9/1902), «entre el pintor Alejo Clapés y los mueblistas tapiceros Hoyos, Esteva y C.^a, han confeccionado el mobiliario y las tapicerías de un salón de gusto moderno». Coincidint també amb les Festes de la Mercè de 1902, a la Sala Parés es va exposar, tal com explicava *La Vanguardia*, «un mobiliario de extremada riqueza ejecutado por la casa Hoyos, Esteva y C.^a, juntamente con una admirable colección de tapices pintados por el señor Clapés, de los cuales hablaremos con mayor espacio».

A partir de les fonts consultades, veiem com el pintor Aleix Clapés es va limitar a la confecció dels tapissos que acompanyaven el conjunt.⁶¹ Podem resseguir la crònica al *Diario de Barcelona* (27/9/1902):

En el Salón Parés hay expuesto un suntuoso mobiliario destinado á una acaudalada familia de esta ciudad. Consta de un sofá, varios, sillones, una vitrina y un peinador, todos de estilo modernista, como se ha dado en llamar actualmente á este arte importado del Norte de Europa. Hay que confesar que los señores Hoyos, Esteva y Comp.^a, que son los autores del mobiliario, lo han compuesto con una elegancia de líneas y una lógica muy recomendables, como se echa de ver de una manera especial en la hermosa vitrina. Las tapicerías son de tonos claros, lisos, con aplicaciones de terciopelo de distintos colores recortado según formas estiladas en la flora. Competan el suntuoso conjunto unos tapices pintados por el reputado artista D. Alejo Clapés, dos de los cuales son de asunto religioso sacado de los Evangelios y otros dos retratos de familia, perteneciendo el último al género decorativo. El pintor ha hecho gala en ellos de su manera personalísima de sentir la pintura, obteniendo deliciosos efectos de armonía de colores, así como de un gran valor decorativo, constituyendo un magnífico complemento de mucha riqueza, para el decorado general del salón de que tratamos.

Merecen plácemes los artistas que en estos trabajos han hecho, una vez más, patente la fuerza de su talento, y también los merece la familia que lo ha encargado, por haber dado con ello pruebas de su buen gusto.

⁶¹ Teresa-M. SALA i Xavier JOVÉ, «Fusteria artística. De la moda tapissera al modernisme, dos casos d'estudi singulars del modernisme», Associació per l'Estudi del Moble, agost de 2018 (en premsa).

El crític de la revista *Juventut* (09/10/1902) fa esment dels «artístichs mobles qu'han de decorar la sala principal d'un conegut comerciant d'aquesta ciutat. Consisteixen dits mobles en un sofà, cadiras, un armari y un mirall. La sillería es adomassada, ab espléndits floreigs sobre fons groch, essent el march de noguera, daurada a trossos, y d'un dibuix original y serio, produhint molt efecte per sa riquesa y bon gust. Lo que més ens agrada es l'armariet, per sa originalitat y elegancia, y no tant l'alfombra». (Era de color vermell i devia ser molt cridanera!) «Acompanyan al mobiliari y completan la decoració quatre bonicas imitacions de tapisos degudas al senyor Clapés, resultant un conjunt sumptuós, que, sens enfarfechs ni extravagancias, fa honor á nostre art decoratiu modernissim.»

Per la seva banda, *La Veu de Catalunya* (27/9/1902) ens dona la clau definitiva:

Han quedat exposats a càn Parés el decorat d'un saló, pintat pel distingit artista don Aleix Clapés, y'l mobiliari que deu acompanyarlo, obra de la casa Hoyos, Esteva y C.^a, fet tot per encàrrech del acaudalat comerciant d'aquesta ciutat don *Miquel Ibars*. [...] *El mobiliari projectat i executat per la casa Hoyos i Esteva* consisteix en cadirat, cortinatges, vitrines i altres accessoris propis per a un saló de recepció. Concebut dins del modern-estil, tal com l'entén l'esmentada casa, se fa notar per la seva fastuositat. El cadirat, de línia molt mogudas y complicadas, va tapissat de reps groguench, ab aplicacions de flors moradas y fullas verdas. Una catifa vermella completa l'habillatge del saló, notable sobretot per l'exuberancia y la sumptuositat.

Haver trobat en les fonts no només les descripcions del mobiliari, sinó sobretot el nom de Miquel Ibarz com a client de l'encàrrec, resulta, doncs, definitiu. Sobre el tema de l'autoria del conjunt, atribuït durant molt de temps a Aleix Clapés, ha regnat fins ara un cert desconcert, que ha vingut determinat pel fet que en algunes publicacions de l'època s'esmentés el nom del pintor juntament amb el de la casa Hoyos Esteva, sovint amb una certa ambigüitat. En canvi, a partir de la consulta exhaustiva de la premsa coetània, hem pogut clarificar la participació específica de cadascú. Tanmateix, el fet que el mobiliari s'exposés, suposem que per raons d'espai, a la Sala Parés en lloc del

local propi, segurament va contribuir a crear una certa desorientació. D'altra banda, en l'autoria dels mobles també s'ha atribuït la participació total o parcial de Gaudí. Aquest fet, que hom justificava per la seva coneguda amistat amb el pintor Clapés, ara sabem que, independentment del fet que Gaudí col·laborés o no en el disseny, l'arquitecte estava tan a prop d'Hoyos i de Figueras com ho podia estar de Clapés.

El més destacable del conjunt és l'original treball amb una fusta càlida de qualitats rogenques com és la noguera, que es combina amb daurats i talla, i que el converteix en un dels conjunts més representatius de l'emergència de l'Art Nouveau a Catalunya. El moble paraigüer amb mirall presenta una guarnició vegetativa exuberant, mentre que la vitrina és inèdita en la seva concepció orgànica, que converteix l'estructura en ornament, alhora que en els vidres gravats a l'àcid hi apreciem l'aplicació d'un animal com el paó reial, a la moda en els repertoris decoratius de l'Art Nouveau. Pel que fa al «cadiratge», la varietat de formes escollides en les cadires, les butaques, butaquetes i canapè fan que també tinguem de nou un marcat moviment de línies sinuoses que es desenvolupen en el disseny, que es complementa amb les tapisseries. Es tracta d'un «teixit acanalat (de fet és una tela groguenca per efecte de trama, de seda o llana forta i ben teixida que s'usa en obres de tapisseria), amb un ordit de seda, un ordit de cotó i trama de cotó. Brodat aplicat, amb vellut d'Utrecht, vellut de seda i de cotó merceritzat, perfilat amb cadeneta de fil metàl·lic entorxat i amb fil de cotó merceritzat».⁶²

El tercer cas d'estudi que cal considerar és l'estendard de l'Orfeó Feliuà.⁶³

Per tradició oral, es coneix la vinculació de Gaudí amb Sant Feliu de Codines, on havia sojornat a casa de Francesc Ullar, primer fugint d'una epidèmia de còlera i després, en altres ocasions, de vacances. L'Orfeó Feliuà, sorgit a la localitat el 1899, aviat va agafar volada; així,

⁶² El Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, amb Sílvia Carbonell i Josep Casamartina, va publicar les recerques dutes a terme en el llibre *Les fàbriques i els somnis. Modernisme tèxtil a Catalunya* l'any 2001. Allà exposaven fragments de la tapisseria original del saló de la casa Ibarz, conservats al CDMT. La restauració va ser a càrrec de Morata-Masdeu.

⁶³ Ramon CASALÉ i Francesc GARRIGA, *L'estendard de l'Orfeó Feliuà*, Sant Feliu de Codines, Museu Can Xifreda, 2002.

el 1902, la marquesa de Castellar va animar el seu nebot, Emili Carles-Tolrà, a finançar la creació d'un estendard. Gaudí, tal com hem vist, relacionat com estava afectivament amb la població, acceptà l'encàrrec de dotar d'una senyera l'Orfeó Feliuà acabat de crear.⁶⁴

A la part del darrere de l'estendard hi figura una original placa metàl·lica amb el nom del taller Hoyos, Esteva y Cía. Està compost per una roda de molí representativa de Sant Feliu, on figuren unes lletres daurades, fetes d'estuc, amb el nom de l'entitat, que es despleguen damunt d'un pentagrama. A la part superior hi ha una creu tallada en suro de formes innegablement gaudinianes, decorada amb metall retallat, que la cobreix parcialment, i rematada per unes pinyes daurades que fan referència al nom popular de la població, Sant Feliu del Pinyó. De la part alta en pengen unes cintes de cuir i seda que juguen amb el groc i el vermell, decorades també amb aplicacions de metall en forma de sanefes, que contenen un vidre tallat al centre; complementen el conjunt més pinyes daurades i unes fulles de palmera en metall, igualment daurades. Per tal d'alleugerir el pes d'una estructura tan voluminosa, Gaudí va fer la roda de molí i la creu amb suro, un fet molt innovador però que afegia fragilitat al conjunt.⁶⁵

L'ombra allargada de Gaudí

Més enllà d'interessos crematístics d'antiquaris, colleccionistes particulars o museus, no tenim constància que els objectes més organics de la producció Hoyos Esteva siguin deguts a la intervenció de Gaudí. No obstant això, en veure'ls es poden resseguir les maneres de crear de l'arquitecte. Certament, aquest tipus d'objectes sorgeixen en un entorn compartit com és el Cercle Artístic de Sant Lluc, la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat, amb Josep Llimona, Francesc de Paula Figueras i Claudi Hoyos, que per les seves característiques i conviccions són propers a la sensibilitat de Gaudí.

⁶⁴ Aquesta formació no tingué gaire activitat ni durada, cosa que segurament va permetre que l'estendard, malgrat la seva fragilitat, arribés als nostres dies.

⁶⁵ Finalment, l'estendard va ser donat a l'Ajuntament de Sant Feliu, que el feu restaurar en diverses ocasions, la principal el 2002, i va ser a càrrec de Gomis Art i Disseny SL de Vilassar de Dalt.

Hem vist com els artistes del Cercle de Sant Lluc actuen gremialment, ajudant-se mútuament, compartint filosofies espirituals, morals i artístiques, en confluència amb la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat. El 1900, Gaudí rebia l'encàrrec de la Lliga Espiritual de Montserrat de bastir el primer Misteri de Glòria, obra en què va incorporar el seu íntim amic Josep Llimona. Recordem que alguns dels promotors i vocals d'aquesta institució eren Claudi Hoyos i els germans Figueras. Com podem veure, el cercle de relacions era molt estret i es va repetint en diversos àmbits. Ja hem vist que Gaudí era client dels Figueras a Bellesguard, formava part del Cercle de Sant Lluc, simpatitzava amb la Lliga de Montserrat i, tot i no haver entrat mai en política, també era afí a les idees d'Enric Prat de la Riba i la Lliga Regionalista. Recordem que Prat va proposar infructuosament a Gaudí que entrés en política. Anys més tard, el president de la Mancomunitat de Catalunya exhibia, en un lloc preferent del seu despatx, un plafó de cresteria neogòtica amb un sant Jordi pintat, obra creada en vida de Claudi Hoyos entre el 1903 i el 1904.

Els millors amics de Gaudí van ser Josep Llimona i el seu germà Joan; una amistat que va durar tota la vida, amb diferents projectes en comú, com seria el cas del monument al Dr. Robert. Recordem també que els germans Llimona van ser vocals vitalicis de la Junta de direcció i administració de la Sagrada Família i van mantenir, per tant, una relació molt estreta i continuada amb l'arquitecte.

Pel que fa a Francesc de Paula Figueras, a més de formar part activa dels cercles que hem esmentat, s'encarregava, per delegació de la seva mare, de tractar freqüentment amb l'arquitecte en les obres de la torre Bellesguard que just en aquells anys s'estava bastint (1900-1909) i que Gaudí dirigia personalment. Per la seva banda, Claudi Hoyos era un membre actiu del Cercle de Sant Lluc, de la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat i de la Lliga Regionalista. Aquesta confluència d'ideals comuns entre integrants, col·laboradors i gent propera al taller Hoyos, que es manifestava en l'afinitat de pensament en temes religiosos, ètics, polítics i artístics, explica que pogués sorgir entre ells una bona, duradora i fructífera relació creativa i d'amistat. Un exemple significatiu de la vinculació amb algunes figures representatives de la cultura catalana és que, a principis de 1905, la casa Hoyos, Esteva i Cia. col·laborà econòmicament en l'ho-

menatge a Joan Maragall, figura de les lletres catalanes i amic íntim de Gaudí.

Fins aquí les principals relacions personals i institucionals que uneixen Gaudí amb Hoyos, Esteva i Cia. Tanmateix, només hi ha constància documental d'una sola col·laboració entre ambdós: la realització de l'estendard de l'Orfeó Feliuà, l'únic dels estendards dissenyats per Gaudí que es conserva. Qualsevol consideració que es vulgui fer sobre les correspondències entre Hoyos i Gaudí haurien de partir d'una anàlisi morfològica de l'obra gaudiniana. Així, cap al 1888, al Palau Güell hi podem trobar el precedent més antic en les formes que prenen les corones dels elegants llums de gas que il·luminen el saló central, on es desenvolupen unes estilitzacions flamígeres en llautó. Més endavant, entorn del 1900 o 1901, trobem l'espill, tiradors i miralls de la casa Calvet. Aquests coincideixen en el temps amb les primeres produccions del taller Hoyos. Cap al 1906, seguiran les manetes de la casa Batlló, amb el retaule i l'anagrama de l'oratori, que conté les inicials dels membres de la Sagrada Família, elements que també es reproduirien per al temple. El relleu escultòric del retaule és obra de Josep Llimona; en canvi, el marc s'atribueix a Gaudí, per bé que segurament executat també per Llimona. En aquest marc hi descobrim una mena de solcs que descriuen camins sinuosos que semblen realitzats amb el dit i que es repeteixen en objectes d'Hoyos Esteva. De fet, com ja hem esmentat, Alexandre Cirici recull, en tres ocasions, que determinats marcs de la producció del taller Hoyos Esteva són obra de Josep Llimona: «Marcs [...] d'ondulacions abstractes dins de l'estil de Gaudí, d'una gran suggestió plàstica».⁶⁶ Per tant, cal preguntar-se si Llimona es limita a executar un disseny de Gaudí o bé si crea per si mateix, aplicant procediments i llenguatges de l'arquitecte que ha interioritzat. I també cal demanar-nos si hi ha algú més de l'entorn del taller capaç de dur a terme i desenvolupar aquest particular llenguatge creatiu.

Una imatge⁶⁷ de l'abril de 1910 ens mostra un objecte gairebé desconegut de Gaudí, l'expositor utilitzat a la Colònia Güell per exhibir distincions atorgades pel Sant Pare i el govern central. El rector de la Co-

⁶⁶ Alexandre CIRICI PELLICER, *op. cit.*

⁶⁷ Col·lecció Manuel Medarde, secretari de la Comissió Internacional de la Cripta de la Colònia Güell.

lònia, els treballadors i els fills d'Eusebi Güell, com a donants de pell, van salvar la vida d'un nen obrer que havia patit un accident a la fàbrica tèxtil. La part visible de la superfície de l'expositor perfila amb el rastre d'una ditada les formes abans esmentades. En principi, en aquells anys a la Colònia Güell, Gaudí no comptava ni amb Llimona ni amb Jujol.

Finalment, entorn del 1912, trobem les formes orgàniques més conegudes de l'obra gaudiniana, com són les columnes esculpides, els marcs de les portes i els sostres de la casa Milà. Alguns d'aquests cel rasos són atribuïts directament a Gaudí, d'altres a Jujol sota les directrius estètiques del primer. Realment la proximitat d'algunes formes de les peces Hoyos Esteva amb les de la casa Milà pot resultar força evident, amb la particularitat que les del taller són fetes amb anterioritat, bona part entre el 1900 i el 1901. En conseqüència, cal reconèixer el mèrit del taller Hoyos Esteva pel que representa avançar-se a allò que sempre s'havia identificat com l'avantguarda de l'art decoratiu a la casa Milà. Per això, fent una falsa associació d'idees i de formes, ha estat malauradament freqüent llegir que aquests objectes els va crear expressament Gaudí per decorar la Pedrera.

Dins d'aquesta producció orgànica, gairebé sempre sota una pàtina daurada, ens preguntem quanta gent podria haver-se fet càrrec de l'execució i/o del disseny de les diferents peces. Hem vist que Llimona encapçala els candidats, per bé que entre les peces hi trobem recursos estètics diferenciats que podrien correspondre a interpretacions personals d'altres col·laboradors.

A més de la intervenció de Llimona, s'obren altres possibilitats, començant pel mateix Gaudí, amb reconegudes habilitats manuals, per bé que resulta difícil pensar que ho fes ell personalment, i encara menys que produís o dissenyés la totalitat i varietat d'objectes que el taller Hoyos Esteva va produir amb aquestes característiques.

Una altra possibilitat que no passa de ser una mera especulació, la trobem en la figura de Jujol, de qui desconeixem la data d'admissió al Cercle Artístic de Sant Lluc, però mai posterior a principis de 1907, quan, en representació d'aquesta entitat, figura com a decorador de la sala setena de la «V Exposició Internacional de Belles Arts e Indústries Artístiques», organitzada per l'Ajuntament de Barcelona.⁶⁸

⁶⁸ Maria Barbara MARCHI, *op. cit.*

Per l'estètica orgànica d'algunes peces de la factoria Hoyos Esteva, que presenten ressons anticipats de l'art que s'hostatjarà a la Pedrera, podem considerar el nom de Jujol. Potser no en l'arrencada del taller, però tal vegada sí en algunes peces produïdes abans de 1905. Sabem que el 1902, un jove Jujol participava en la decoració del carrer de Ferran en les Festes de la Mercè com a ajudant de Gallissà, que practicava un estil solemne davant l'estil gaudinià amb què Hoyos Esteva decoraven, tal com hem vist, el carrer del Carme.

Recordem que l'especialitat de Jujol en el camp docent va ser el modelat. El maig de 1910, només quatre anys després d'obtenir el títol d'arquitecte, esdevé professor auxiliar interí de l'Escola Superior d'Arquitectura de Barcelona, i el 1913 obté plaça de professor numerari en les modalitats de «Copia de Detalles» i «Flora y Fauna», que a partir de 1914 s'anomena «Modelado y copia de detalles» i el 1921, «Modelado en barro y copia de detalles». El 1924, Jujol va arribar a exercir de professor d'escultura del departament d'Oficis Artístics de l'Escola del Treball, que depenia de la Diputació de Barcelona.⁶⁹ Per tant, veiem que Jujol, especialment dotat per a les arts decoratives i tridimensionals, gairebé sempre es va dedicar a la docència en el camp del modelat i l'escultura.

Més enllà dels escultors Gargallo i Lambert Escaler, que van col·laborar amb el taller, a vegades anònimament, cal valorar la possibilitat que Claudi Hoyos hagués pogut dissenyar totes o algunes de les peces que tant caracteritzen la casa. Recordem la dada que aportàvem al principi que feia referència al fet que Claudi Hoyos va presentar una sol·licitud per cursar classes de «Talla, modelado y vaciado» amb Venanci Vallmitjana. I en devia rebre alguna formació, ja que a la seva acadèmia ofereix als alumnes aprenentatge en el camp de l'art decoratiu, que diferencia del dibuix i de la pintura.

Gràcies a un programa-invítació dibuixat per Claudi Hoyos l'abril de 1901 per al Col·legi del Sagrat Cor de Jesús, descobrim detalls reveladors. Per una banda, trobem dibuixat al programa el desenvolupament d'una pota del taulell i també la sanefa que decora el text, que ens permeten entendre que Hoyos dominava un llenguatge orgànic espe-

⁶⁹ Documentació consultada gràcies a Manuel Medarde a l'arxiu de l'antiga Casa de la Maternitat.

cífic, molt proper als dissenys més gaudinians de la casa. Per l'altra, les lletres J.H.S. que encapçalaven el dibuix, per la seva semblança, ens remetien directament a les que figuraran en l'estendard de l'Orfeó Feliuà, que per la cal·ligrafia podrien ser perfectament obra de Claudi Hoyos, atès que Gaudí solia deixar marge de creativitat als col·laboradors.

Sense renunciar a cap de les possibilitats que queden obertes, Claudi Hoyos i Josep Llimona podrien ser els dissenyadors i autors d'aquest seguit d'objectes que engloben mènsules, rellotges, columnes, marcs, miralls, objectes d'escriptori, mobles com els de la casa Ibarz o experiments únics com l'arc del carrer del Carme. No podem saber qui intervingué en cada fase productiva d'aquests objectes, ja sigui en el disseny, la inspiració, els procediments o la manufactura. Tot fa pensar que es tracta del fruit d'una simbiosi coral i participativa que s'enriqueix amb diferents lectures i aportacions personals, un art que cristal·litza en un intercanvi entre els artífexs propers a Gaudí i els ideals del Cercle de Sant Lluç.

Esteva, Figueras i successors d'Hoyos

En plena joventut creativa, el dia 3 d'abril de 1905, catorze dies després del naixement de la seva filla Montserrat, Claudio Hoyos moria de forma sobtada a causa d'una pneumònia. Una «penosa enfermedad» se'l va endur, i va deixar vídua i quatre fills molt petits, dels quals es va fer càrrec el seu soci i amic de l'ànima Joan Esteva, que sobreviuria fins al 1957.

Mort Claudi Hoyos, l'activitat de l'empresa va continuar, produint models actualitzats o reproduint els models d'èxit del passat, però, malgrat tot, s'apagava lentament, tal com ho va fer el modernisme. El 1906, la casa Esteva, Figueras y Sucesores de Hoyos va seguir la seva singladura al carrer de Santa Anna, número 6. En aquesta etapa, Francesc de Paula Figueras, el soci fins aleshores anònim, prenia protagonisme dins de la raó social, mentre que els successors d'Hoyos, és a dir, la vídua i els quatre fills, seguien dins de l'empresa. Concepció Domènech, tot i mantenir separada la seva part del negoci, va casar-se amb el seu soci Joan Esteva.

Al nou local, més ben condicionat, van passar a organitzar-s'hi exposicions pictòriques individuals a l'estil d'altres salons dedicats a la

pintura, com la Sala Parés. Hi passaren tant artistes consagrats com novells. Utrillo s'erigeix com l'artista més assidu d'aquesta etapa. També podem esmentar les pintures de Roig i Soler, Graner i Brull, fotografies artístiques d'A. Pisaca, gravats d'Anglada-Camarasa, paisatges i retrats de F. Sardà o els paisatges de Blanes, Lloret i Tossa, realitzats per Llaverias el 1908. Per «Ca l'Esteva» hi passarien molts artistes amb noves propostes. Pocs mesos després d'un gran incendi que, a finals d'agost de 1907, destruï el taller que tenien a l'antiga cantonada dels carrers Universitat i Indústria (actuals Granados-París), el soci Figueras abandonà l'activitat, de manera que el 1908, l'empresa passa a anomenar-se Esteva y Cía.

El 1912, Joan Esteva es traslladarà a un nou local del passeig de Gràcia que obtingué l'èxit de ser distingit per l'Ajuntament de Barcelona com un dels millors establiments de l'any. I quasi com una ironia del destí, Joan Esteva, perseguint la modernitat, s'havia instal·lat al local que prèviament havia ocupat el mític Bar Torino, decorat per artistes de la talla de Josep Puig i Cadafalch, Pere Falqués i Antoni Gaudí. La decoració original del famós bar, que també havia estat distingit com a millor establiment l'any 1902, doncs, va sucumbir, engolida per l'inexorable pas del temps i de les modes. L'aire del nou local, molt més noucentista, permetia veure des del carrer els ventalls de disseny propi que omplien bona part dels aparadors del nou establiment, cosa que palesava una orientació comercial potser més versàtil. Amb tot, de mica en mica, l'activitat de l'empresa es va anar reduint cap a la gairebé exclusiva fabricació de marcs i motlures. L'esdeveniment més destacat de la seva activitat artística en aquesta etapa arribà el gener de 1936, quan amb la represa de les exposicions pictòriques en un nou i flamant local del carrer de Casp, número 21, Joan Esteva va aconseguir de l'ADLAN l'exclusiva exposició d'obres d'un dels seus antics companys⁷⁰ de l'Escola de Llotja, l'aleshores ja consagrat Pablo Ruiz Picasso.

La foscor de la Guerra Civil ja era a les portes i, amb ella, també l'oblit.

⁷⁰ Amb un curs de diferència.

El reconeixement dels artistes i de les seves obres és un tema central i recurrent en la història de l'art. Ara bé, les condicions de l'oblit a què alguns creadors són relegats hi tenen un paper igualment preponderant. Amb un enfocament que abraça des de la sociologia de l'art fins a la reconstrucció històrica, aquest volum recupera tant autors oblidats o poc coneguts com creacions que han perdut la fama que van tenir fa una centúria, entre els quals trobem un edifici ocult del centre de Barcelona, una personalitat del teatre del segle passat —que avui, malgrat figurar al nomenclàtor de la ciutat, pràcticament ningú no sap qui és— o un pintor ignorat que va formar part del cercle íntim d'una de les personalitats més prestigioses del país. El perfil dels artistes estudiats confirma la necessitat de reconsiderar el cànon de la història de l'art, alhora que matisa i enriqueix el recorregut d'altres de més reconeguts.

