

125è aniversari del naixement de l'escultor i acadèmic Borrell i Nicolau

Jorge Egea i Cristina Rodríguez Samaniego

Escultor i investigador del GRACMON. Universitat de Barcelona. egea.sculptures@gmail.com

Investigadora contractada Juan de la Cierva. Universitat de Barcelona. cristinarodriguez@ub.edu

Resum

En el 125è aniversari del naixement de l'escultor Borrell i Nicolau, l'estudi per a l'obra de l'escultor s'uneix a una reivindicació de l'artista. Un artista poc estudiat i escassament representat a les diverses exposicions del període, i que no obstant això va formar part activa del moviment cultural i artístic desenvolupat en el seu context vital. Borrell i Nicolau aconseguí deixar enrere les premisses de l'escultura del XIX, en les quals s'havia format, i avançar, amb llenguatge propi, tot integrant aspectes del Noucentisme i del nou classicisme francès, amb un interès creixent cap al naturalisme, tot creant un estil personal, clàssic i modern.

Paraules claus: escultura catalana / art del segle XX / Noucentisme / homenatges.

Resumen

125 aniversario del nacimiento del escultor y académico Borrell i Nicolau

En el 125 aniversario del nacimiento del escultor Borrell i Nicolau, el estudio para la obra del escultor se une a una reivindicación del artista. Un artista poco estudiado y escasamente representado en las diversas exposiciones del período, que sin embargo formó parte activa del movimiento cultural y artístico desarrollado en su contexto vital. Borrell i Nicolau consiguió dejar atrás las premisas de la escultura del XIX, en las que se había formado, y avanzar, con lenguaje propio, integrando aspectos del *Noucentisme* y del nuevo clasicismo francés, con un interés creciente hacia el naturalismo, creando un estilo personal, clásico y moderno.

Palabras claves: escultura catalana / arte del siglo XX / Novecentismo / homenajes.

Abstract

125th anniversary of the birth of the sculptor and academic Borrell i Nicolau

Celebrating the 125th anniversary of the birth of the sculptor Borrell i Nicolau, the article presents a study of his works and a vindication of the artist. He is a little-studied artist who is poorly represented in the exhibitions of the period, but he took an active role in the cultural and artistic movement developed within the context of his life. Borrell i Nicolau managed to leave behind the premises of the sculpture of the 19th century, in which he was formed, and advanced, with his own language, integrating aspects of Catalan *Noucentisme* and French *New Classicism*, with a growing interest in naturalism creating a classic and modern personal style.

Keywords: Catalan sculpture / 20th century art / Noucentisme / homage.

L'escultor Joan Borrell i Nicolau, en el 125è aniversari

Amb motiu del 125è aniversari del naixement de l'escultor i acadèmic Joan Borrell i Nicolau (1888-1951) s'ha realitzat l'exposició "Borrell i Nicolau, essencial",¹ al Comú de Particulars de la Pobra de Segur (poble de l'escultor, tot i que *de facto*, nasqué a Barcelona) i posteriorment al Centre d'Estudis Ilerdencs de Lleida. Comissariada pel nét de l'escultor, Enric Morera, juntament amb els qui subscriuen aquest article, ha estat també l'ocasió per realitzar un nou estudi de l'obra de l'artista des d'una perspectiva integradora amb l'estil i circumstàncies històriques que circumdaren la vida de l'autor.

Borrell i Nicolau és un escultor poc conegut i sovint mal estudiat. Tot i que féu monuments importants a Barcelona, visqué a París i tingué estudis a Madrid i Mallorca. Aquesta exposició ha servit per a la realització de dos catàlegs, un pròpiament de l'exposició, i l'altre, amb la vocació de ser el catàleg raonat íntegre de l'obra de l'autor. L'objectiu és que ambdues publicacions es complementin i que siguin eines útils per poder conèixer i estudiar tota l'obra de l'escultor.

L'exposició "Borrell Nicolau, essencial" va constar de quaranta escultures, majoritàriament retrats, una màscara mortuòria i documents de vitrina. Es va dur a terme gràcies a l'aportació desinteressada de molts col·leccionistes particulars, de la família de l'escultor, i també d'alguns museus que hi van col·laborar. Les obres que s'hi van presentar es van dividir en tres unitats temàtiques, tres àmbits, acompanyats d'un discurs biogràfic que les completava. El primer, sota el títol "Del Modernisme al Noucentisme", il·lustrava els dos grans referents estilístics entre els quals es va moure l'escultor. Borrell i Nicolau es va formar quan va arribar a Barcelona al taller de dos grans artistes del moment: primer al dels Vallmitjana i, més tard, al d'Enric Clarasó. Aquest darrer representava perfectament el que era el Modernisme a la Barcelona de finals del segle XIX. Però l'evolució de l'artista passà, entre altres coses, per les seves visites a París, on evidentment va conèixer a Aristides Maillol i Auguste Rodin, però on sobretot va treballar amb Antoine Bourdelle i amb Charles Despiau. L'empremta d'aquests escultors, tot i que només va residir a París temporalment, fou definitiva per a la construcció del seu llenguatge madur. Borrell seguí els corrents figuratius i classicistes del seu moment, sense mai vincular-se amb l'avantguarda que, d'altra banda, coneixia prou bé.

La primera part de l'exposició, doncs, presentava les peces que marcaren la seva evolució com a creador i tractava d'explicar com la seva producció s'articulà al voltant del Noucentisme i del Modernisme, tot superant les barreres cronològiques que sovint s'han emprat per acotar-los com a tendències artístiques. En aquest sentit, la mostra explorà l'obra que féu l'escultor a partir dels anys 30 fins als anys 50, encara marcada per aquests dos grans referents, però també per la guerra i per les seves conseqüències. No hem volgut passar per alt, per tant, l'efecte que tingué la Guerra Civil sobre Borrell, un esdeveniment que, com qualsevol conflicte bèl·lic, destrossa la carrera d'un artista, en desfà els referents i en marca l'avenir.

La segona part de l'exposició es consagrava a "La figura femenina". Per què la figura femenina és tan important en l'obra de Borrell i Nicolau? Resulta evident que es tracta d'un tema importantíssim pel que fa a les arts visuals del seu moment, un moment en què, a més, la imatge de la dona efectua un canvi molt significatiu en la plàstica catalana. Els paràmetres Modernistes afavorien la representació d'una dona sovint lànguida, delicada, curvilínia, mentre que al Noucentisme es consolida una dona ferma, una dona que en diem, avui en dia, mediterrània: és com una columna clàssica, és com la representació de la dona grega, una cariàtide, la dona ideal. És una dona de la terra, una matrona, una dona que representa aquesta Catalunya nova que Eugeni d'Ors anomenà "la Ben Plantada", i que plasmarà la seva Teresa.² Aquest és el context que va il·lustrar el segon dels àmbits de l'exposició. Entre les obres que s'hi recollien també hi havia retrats i bustos, que sovint són universals, atès que buscaven simbolitzar aquesta dona arquetípica que, per a l'artista, normalment era la seva model. En la seva majoria, per tant, no són retrats de persones que encarregaren aquesta tasca a l'autor, sinó que són retrats de les models que ell seleccionava per a què esdevinguessin l'encarnació d'un ideal escultòric. Algunes de les models de Borrell estan identificades avui, gràcies al

treball d'arxiu dut a terme per Enric Morera, nét de l'escultor. Entre elles, tenim la Lali, la Maruja... i també la Beatriu, a qui retrobem, entre d'altres, a l'escultura *Dona amb fruits* o a *Juventut*.

La tercera part de l'exposició se centrà en el retrat, que fou la pràctica escultòrica per la qual l'escultor Borrell i Nicolau va ser més reconegut a nivell social. Allò que el públic coneix de Borrell, després del monument a Mossèn Cinto Verdaguer de la Diagonal de Barcelona (fig. 1), són els seus retrats. Cal dir que la qualitat d'un retrat no s'avalua només per la semblança amb la persona retratada,



Fig. 1. *Poesia mística. Monument a Mossen Cinto Verdaguer*. Barcelona, 1916. Fotografia RACBASJ.

sinó per la seva capacitat de transmetre també altres valors com, per exemple, la psicologia de la persona que representa. Així, en els retrats de Borrell i Nicolau podem accedir al pensament, caràcter, dels seus retratats i, dintre del realisme, dintre d'aquesta captació de l'home o de la dona que estan plasmats, hi són presents els valors escultòrics. L'artista creà uns retrats plens de força, uns retrats que palesen aquesta vida del personatge però que, a més, continuen sent grans escultures. I això és, molt probablement, el tret més diferenciador i més difícil, a tenir en compte a l'hora de valorar la qualitat d'un bon retrat.

La vintena de retrats presentats incloïen tant persones relatives a l'àmbit familiar de l'autor, com a personalitats del món de la cultura del seu moment, tot passant per la clientela privada que acabà conferint-li la reputació de gran retratista. A l'àmbit familiar pertany el retrat de la seva néta, un esbós d'una sessió, el de la seva esposa i el de llur filla. Aquestes van establir un diàleg amb retrats de clients anònims i de personatges cèlebres, com el de la cantant d'òpera Mercè Plantada, de 1925, o el famós retrat en marbre del pintor Santiago Rusiñol, o el del president de la Generalitat Lluís Companys, de l'any 1926, (abans que fos nomenat), fins ara inèdit.

A més, l'exposició es va referir a aspectes complementaris als pròpiament escultòrics: d'una banda es trobaven dues vitrines on es recollien objectes i documents

de natura ben diversa, que ajudaven a contextualitzar l'artista: la seva partida de baptisme, fotografies de l'època, petites escultures, sobretot de la primera època, medalles, també alguna joia, etcètera; i, d'altra banda, una pantalla amb la pàgina web www.borrellnicolau.cat on es podia consultar més documentació sobre l'autor.

Un procés de recuperació

Quan Feliu Elias escrigué *L'escultura catalana moderna* el 1928, Borrell i Nicolau tenia 40 anys i era un artista reconegut. En aquesta petita enciclopèdia de l'escultura catalana Borrell apareix descrit com «*Nat a Barcelona en 1888. Estudià a Llotja i en l'obra dels Vallmitjana. Anà a París en 1909 i en 1913, però hi féu curtes estades. En 1917 anà a Madrid, on recentment a instal·lat un taller sucursal del que té a la Bonanova. El seu art és per regla general sobri, eurítmic i robust: sembla inspirat en la bona escultura hel·lenística de Melos i Atenes. Sent més aviat la realització en bronze que en marbre o fusta: D'aquest darrer material gairebé no ha fet res. Es dedica particularment al retrat en bust, i també a l'escultura monumental. Reix més en els tamanyos mitjans que els superiors i inferiors al natural. Els artistes que refereix són Rodin, Meunier, Llimona, Clarà i els grecs sobre tot. Els joves escultors Cuairan, Rebull i Viladomat són deixebles seus.*».³ El text palesa que en Borrell i Nicolau va tenir un considerable èxit, dins un país convuls per una guerra i una Europa que va viure en aquesta primera meitat del segle XX els dos enfrontaments bèl·lics més importants de la història contemporània. Uns moments, doncs, on la cultura no va ser una prioritat, com a mínim durant la dècada posterior a aquest fet luctuós. El reconeixement professional de l'escultor queda testimoni pel fet que, durant uns anys, va poder disposar simultàniament de tres tallers, a Barcelona, Madrid i Mallorca. Borrell i Nicolau no només va ser un escultor potent, sinó que, tot superant les premisses de la *fin de siècle* en les quals es va formar, va ser mestre de la generació següent i al seu taller es formaren altres grans escultors, com ara en Rebull, en Cuairan i en Viladomat, com informava Elies, però també en Llauredó i el que va ser el seu alumne-ajudant, Horacio de Eguia.

No obstant això, la fama de l'escultor va difuminar-se sobtadament després de la seva mort, tot caient en un dur oblit del que n'és prova la seva poca presència a publicacions posteriors, tret del text homenatge realitzat a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, de la qual ell n'havia estat membre,⁴ un estudi sobre l'escultura catalana,⁵ i unes darreres exposicions monogràfiques.⁶ Així doncs, podríem dir que aquesta manca de reconeixement ha continuat fins el dia d'avui. Aquest oblit d'en Borrell-Nicolau i d'altres escultors coetanis –que la història està recuperant amb gairebé un segle de distància–, no ha estat fruit de la seva qualitat artística, que queda fora de dubtes, sinó d'un ambient ideològic que ha considerat que aquells artistes que no eren d'una determinada ideologia o estil no havien de ser destacats en la historiografia de l'art contemporani.

Val a dir, també, que etiquetes estilístiques, com ara la del Noucentisme, que evidentment pertoca a l'escultor tant pel moment històric com per la seva preponderant mirada envers el clàssic, no han ajudat a la valoració objectiva de l'artista, l'obra del qual s'escapa del marc cronològic i estètic del nou-cents.

Sembla ser que Borrell i Nicolau va ser un home ponderat, que políticament no es va definir clarament. Ni d'esquerres ni de dretes, en els seus escrits i correspondència privada no denota una actitud polititzada. L'art era la seva preocupació *política* i en ell, principalment, la forma escultòrica.



Fig. 2. Retrat de Lluís Companys i Jover. 1926. Bronze, 34x12x20 cm. Col·lecció particular Mollet del Vallès.

Entre els seus bustos –que és quelcom semblant que dir entre la seva clientela–, trobem personatges de tot tipus, però més aviat relacionats amb gent d'una posició social benestant, com correspon a la majoria de la clientela privada. En aquest marc cal destacar, però, el retrat del president Companys realitzat en bronze, que ja hem esmentat (fig. 2). En aquells moments, Lluís Companys (1882-1940) tenia 44 anys, era advocat i estava a la Unió de Rabassaires, un sindicat/partit que aplegava i defensava els interessos del pagesos i que ell havia contribuït a fundar l'any 1922. Tot i que no tenim documentació del motiu concret pel qual es va realitzar l'encàrrec, no seria estrany que un advocat amb prestigi encarregués un bust a un dels escultors que més destacava en la retratística del moment.

A Barcelona, a la dècada precedent al conflicte bèl·lic, Borrell i Nicolau formà part d'un cercle d'artistes que es reunien a la terrassa de l'Hotel Colón, sota el mecenatge de Lluís Plandiura (1882-1956), un industrial i col·leccionista molt influent que aconseguí una gran fortuna amb la qual patrocinà diverses propostes

artístiques contemporànies, donant suport a iniciatives com ara la societat Les Arts i els Artistes. Els artistes d'aquesta colla, coneguts popularment com *La Penya Plandiura*, generaren certes enveges, com destaca Lluís Permanyer: «*Lluís Plandiura havia instituït el costum de fer penya cada dissabte al saló del bar, on convidava a dinar una colla d'artistes, que els envejosos qualificaven de la Voz de su Amo, ja que cap d'ells gosava de portar-li la contrària, ni que fos en opinions d'art; eren Xavier Nogués, Borrell i Nicolau, Dunyac, Labarta, Mompou, Ynglada, Porta, Xiró, Casanovas, Cabanyes, Mercadé, Junoy, Canals, Campmany, Llimona.*»⁷

Que Borrell volia que el seu art no quedés limitat a Barcelona i la seva esfera és obvi. Com tot artista cercava una major universalització de la seva obra i, en part, el fet de tenir taller a la capital li permetia obrir el seu mercat. Quan a Mallorca va treballar per a la família March, segurament era conscient que els negocis financers dels March estaven lligats al finançament del dictador. Però justament podríem dir que aquests treballs, aplicats a l'arquitectura, reflecteixen la recerca d'un clasicisme que té una component cent per cent esteticista, les implicacions ideològiques del qual estan més lligades a D'Ors i a un sentit serè de la mediterrània.

Sigui per aquest o d'altres motius, la figura de Borrell i Nicolau no va trobar durant la segona meitat del segle XX el seu espai en la història de l'escultura catalana. Espai que no cal ni tan sols reivindicar, perquè es legitima a través de l'observació directa dels treballs realitzats, que posseeixen una personalitat pròpia i alhora manifesten certa continuïtat respecte la tradició figurativa característica de l'art escultòric català.

Borrell Nicolau: el Noucentisme i París

El Noucentisme va ser un dels moviments culturals més importants del segle propassat a Catalunya des dels seus orígens, als primers anys de la centúria, fins a pràcticament l'esclat de la Guerra Civil, tot i que la força de la seva empremta es va fer sentir durant moltes més dècades, i també caldria tenir-lo en compte a l'hora d'analitzar algunes manifestacions plàstiques actuals. Malgrat la seva transcendència, el Noucentisme fou sovint deixat de banda pels historiadors de l'art de la segona meitat del segle XX i va ser mantingut en una situació de marginalitat fins a finals dels anys 80. En gran mesura, això es devia als canvis de gust operats en l'àmbit català des de la dècada de 1960, tot i que també era conseqüència de la recuperació del Modernisme, una tendència que també havia passat de moda en el seu moment i que en aquell punt experimentava una revifalla intensa que ha seguit fins als nostres dies. En ser considerats moviments oposats, la revalorització del Modernisme semblava voler implicar una discriminació del Noucentisme.

En aquest context, els processos de recuperació i de relectura del Noucentisme i dels seus protagonistes no es van consolidar fins la dècada de 1980. En particular en destacaríem *El Noucentisme*, d'Enric Jardí (aparegut el 1980 a Proa) i *Eugeni d'Ors i la ideologia del Noucentisme*, de Norbert Bilbeny (publicat per La Magrana el 1988). Iniciatives com l'exposició "L'època dels "artistes". Modernisme Noucentisme", el 1991, posaren les bases perquè el 1994 arribés la gran mostra retrospectiva "El Noucentisme. Un projecte de modernitat", comissariat per l'equip format per Mercè Vidal, Àlicia Suárez i Martí Peran, que va propiciar la proliferació de projectes científics centrats en el Noucentisme,⁸ i n'establí les seves bases teòriques i iconogràfiques, unes teories que es mantenen vigents a dia d'avui. En destacaven els seus factors principals, com ara l'interès per la tradició, tant la popular com la clàssica; i, de l'altra, l'adopció de certs elements propis de l'art d'avantguarda. Així, l'univers popular vernacular i l'herència grecollatina, conjugats amb un clar esforç cap al sintetisme serveixen, com veurem més endavant, per definir correctament la major part de la producció noucentista.

En el camp de l'escultura, aquest context conceptual es va traduir en un abandó de les formes típiques modernistes, del seu caràcter sentimental i poètic, en què sovint tenien un gran pes específic el decorativisme i la sinuositat. És en aquest context que podem incloure les escultures de Borrell i Nicolau i la seva preferència per un arcaisme basat en la plàstica grega, però amb voluntat de renovació formal (fig. 3). Allò tradicional en les escultures noucentistes es veu sempre emmarcat per una voluntat de síntesi que l'acosta a les propostes d'avantguarda coetànies. Així, a més de l'ús d'allò primitiu, el Noucentisme mantingué paral·lelismes amb l'avantguarda, gràcies a la simplificació formal que preconitzà. I no hi ha millor exemple per il·lustrar aquesta idea que la cèlebre *Méditerranée* d'Arístides Maillol.⁹

Contemporàniament, a tota Europa, tot partint del focus central de París, es fa experimentar una resposta a les formes modernistes que en escultura havien estat liderades per Rodin. Aquesta és la



Fig. 3. Pati de l'artista al carrer Vico de Barcelona, anys 40. Fotografia RACBASJ.

idea que es desprèn de les paraules de Maurice Denis quan afirma: «*El retorn a la tradició i a la disciplina són [ara] tan unànimes com, a la nostra joventut, ho foren el culte a l'individu i l'esperit de revolta. Vull posar de manifest el fet que, en el vocabulari dels crítics d'avantguarda, el mot "clàssic" és un l'elogi suprem i serveix, per tant, per designar les tendències "avançades". A partir d'ara, l'era dels impressionistes és considerada una època "d'ignorància i de frenesi", a la qual cal oposar "un art més noble, més mesurat, millor ordenat i més culte"*».¹⁰

Els moviments de la fi de segle deixaren pas a una nova tendència que havia de ser primordial pel què fa a les manifestacions plàstiques del moment: l'esforç envers un classicisme mediterrani, que tingué els seus fruits tant a Catalunya com a França, donant naixement al Noucentisme i al Nou classicisme francès. L'Europa de la primera dècada del segle passat veié créixer amb força la nova línia estètica, que defensava un concepte de bellesa radicat en l'equilibri, l'ordre i l'harmonia, tot preconitzant l'adequació a l'ideal procedent de la tradició grecolatina sota el filtre de la modernitat. Això no obstant, tan sols un parell de dècades abans les grans figures de la cultura europea caminaven envers unes direccions ben diferents, fins que pels volts de 1890 a França i entorn del 1905 a Catalunya es començaren a produir una sèrie d'esdeveniments que feien presagiar el canvi, tant en el camp de la política i societat, com en el de la literatura i les arts plàstiques. El descrèdit progressiu del simbolisme, que donà pas als classicismes mediterranis a banda i banda dels Pirineus ha estat estudiat de forma tangencial des de principis de la dècada de 1990.¹¹

Els especialistes coincideixen a destacar la figura del poeta Jean Moréas i dels seus seguidors, agrupats en la denominada Escola Romana Francesa, com a responsables d'endegar el pas de les tendències simbolistes a les d'inspiració clàssica. La seva proposta, iniciada cap el 1891, acabà quallant entre una part considerable dels homes de lletres del seu país al cap de pocs anys. D'això en seria bona prova el renaixement dels estudis de llengües romanes i romàniques que des de la Universitat de París dugueren a terme Paul Meyer i Gaston Paris. Segons Marí, l'Escola Romana Francesa fou la font d'inspiració d'escriptors catalans com Josep Carner, Josep-Vicenç Foix i Carles Riba. A més, Marí apuntava als vincles d'amistat entre Eugeni d'Ors i Moréas, patents en les Gloses que el català publicà amb motiu de la mort del poeta, el 1910. Estudis apareguts posteriorment, com *Noucentisme, Mediterranisme i Classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*, publicat per Jaume Vallcorba el 1994,¹² repregueren i exploraren aquestes teories.

En el camp de les arts plàstiques, també ha aparegut un volum de bibliografia molt notable, que tracta d'analitzar els paral·lelismes existents entre les manifestacions noucentistes i les del Nou classicisme francès. Atesa la seva capacitat de difusió, ens agradaria destacar aquelles que foren fruit d'exposicions, com ara "On classic ground" (Tate Museum, 1990), la primera part de "ParisBarcelona" (itinerant, Museu Picasso de Barcelona, 2002) i la més recent "Barcelona and Modernity" (Cleveland Museum of Art, 2006).

El nombre d'autors catalans que es traslladaven a París per realitzar-hi estades més o menys llargues anà en augment des dels darrers anys del XIX, i a l'època de formació del Noucentisme era ja un fet molt comú. Ja des dels volts de 1850, l'atracció que tradicionalment havia exercit Roma sobre els creadors occidentals, passà a mans de París i paisatgistes com Ramon Martí i Alsina (a la dècada dels 50) o Joaquim Vayreda (a partir de 1871) hi viatjaven amb freqüència per estar al dia de les últimes novetats. I és que París va prendre el relleu a Roma com a capital de cultura europea i com a centre de difusió de nous corrents. Tanmateix, Santiago Rusiñol, Ramon Casas i Enric Clarasó foren els que més contribuïren a popularitzar a casa nostra el mite del París bohemí i de les oportunitats, gràcies a les estades que hi realitzaren a partir de 1889. Aquest mite fou el que atragué a desenes de creadors catalans, entre els quals hi descobrim Joaquim Sunyer, que hi residí de 1897 a 1905; o el mateix Torres-Garcia, parisenc d'adopció de 1926 a 1932, malgrat que hi havia realitzat estades curtes sovint des de 1910.

A París, els catalans de l'esfera del Noucentisme, com la resta d'autors estrangers que poblaven la ciutat, s'instal·laren preferentment al barri de Montparnasse, als actuals districtes 6 i 14 de la ciutat. Montparnasse ja havia pres el relleu al Montmartre de Rusiñol i de Picasso, i la seva preponderància com a barri amb colònies d'artistes es consolidà a finals de la Primera Guerra Mundial. Alguns dels catalans de Montparnasse es reunien periòdicament en tertúlies, com les que descrigué Josep Pla, corresponsal de *La Publicitat* a França, que agrupaven al cafè Versailles a gent com Enric Casanovas, Josep Dunyach o Xavier Gosé.¹³ I, des de Montparnasse, tractaven de donar-se a conèixer al públic i als crítics. L'èxit a París podia atorgar la fama a un autor arreu i, de fet, els casos de Josep Clarà i de Pau Gargallo són molt simptomàtics d'aquest procés. No tots els autors propers al Noucentisme que es traslladaven a París aconseguïen realitzar-hi exposicions individuals i signar contractes amb marxants tan ràpid com Sunyer, al cas del qual hem fet menció fa un moment. El pas més accessible era el de participar en els Salons que trufaven la ciutat. Els catalans optaren sobretot pel Saló de la Societat Nacional de Belles Arts i, a partir de la seva fundació el 1903, pel

Saló de Tardor. De la gran quantitat de participants catalans en aquestes exposicions col·lectives en testimonia l'*Inventari d'artistes catalans que participaren als salons de París fins l'any 1914*, un catàleg de Silvia Flaquer i M. Teresa Pagès, publicat el 1986. Les exposicions conjuntes foren poc freqüents, en destacarem el precedent amb motiu de l'Exposició Universal de 1900 i la sala dedicada als artistes catalans que es va organitzar en el marc del Saló de Tardor de 1920. D'aquesta mancança se'n deriva el fet que a París els autors catalans no fossin concebuts com a unitat, especialment abans de la Guerra Gran.

París tenia, doncs, un rol crucial en la professió dels autors del nou-cents. Podia consagrar o acabar d'enfonsar una carrera. Però la ciutat era també capriciosa. En aquest sentit, l'exemple d'Arístides Maillol resulta ben interessant. Maillol, inicià el seu camí com a pintor i es traslladà a París el 1882, on havia de completar la seva formació. Maillol fou, juntament amb Denis, una de les figures que més s'ha estudiat cara a l'aparició de les tendències clàssiques mediterrànies a l'Europa dels volts de 1900. És considerat una figura clau, perquè esdevé pont entre el nou classicisme francès i el Noucentisme, atesos els seus orígens geogràfics, la seva llengua mare i la meridionalitat que va saber convertir en un atribut comercial i difondre arreu del continent. Maillol va establir nexes amb col·lectius artístics de París i també de la Catalunya Nord. De fet, ja des de la seva època de pintor s'havia acostat als nabís, liderats per Maurice Denis, i d'aquest contacte havia sorgit una amistat profunda que durà molts anys i que donà lloc a innumerable col·laboracions. I amb creadors de la seva zona natal, establí també un Saló, el dels Artistes Rossellonesos, que es realitzà en cinc ocasions fins a la seva dissolució el 1912, i que va permetre que el públic català contemplés la seva obra, juntament amb la d'Esteve Terrús, Gustau Violet, Lluís Bausil, Emile Gaudissard i George-Daniel Monfreid.

Borrell i Nicolau no va ser aliè a aquesta atracció de la capital francesa ni a la influència de Maillol. El 1909 realitzà un primer viatge i hi tornarà el 1912. Varen ser, però, estades breus. Hi tornà l'any següent per estudiar els escultors francesos que admirava i es relacionà amb d'altres artistes com ara Picasso, Rodin, Maillol o Despiau. També va establir contacte amb Menieur i Bourdelle, de qui fou gran amic. Assistí als tallers de Bourdelle i de Maillol, com a alumne.

Borrell i Nicolau va admirar sincerament Maillol, així es desprèn de les seves paraules quan escriu «*En Francia, Rodin hundía con fuerza arrolladora el frío academicismo del siglo XIX, rompiendo los moldes caducos y efímeros de una escuela anecdótica y banal: su influencia se extendió por Europa renovando cánones casi extintos que mas tarde serian el preludio de una nueva sinfonía de serenidad equilibrada que poco después, Maillol, había de exaltar con su elevada ponderación mediterránea y profundamente latina*». ¹⁴ O, més endavant: «*[...] Arístides Maillol un poco más tarde, será el llamado para la definitiva renovación. Maillol, con su Plástica, influye en sentido total. Desaparece con el maestro indiscutible la anécdota y esa parte sentimental del anterior período. Las formas reviven de nuevo bajo un sol y cielo del todo helénicos. El insigne maestro rosellonés modela y construye los torsos y desnudos cara al Mediterráneo, cuyas aguas en la suavidad de su ritmo y movimiento, acarician el eterno renacer de Venus: la forma se impone y de la cadencia en los volúmenes se exprime la esencia de la belleza mediterránea*». ¹⁵

El concepte de serenitat en Borrell i Nicolau

La serenitat és l'aspecte que Borrell i Nicolau destacava com a perdurable a la plàstica, així ho declarà en el discurs del seu ingrés a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, el 1950, que esdevingué una sort de testament vital, degut al seu imprevist traspàs un any després. Tot i que no és una dissertació sobre la pròpia recerca creativa, sí que transmet una idea de la síntesi del seu pensament artístic.

En el sentit clàssic en què Borrell s'hi refereix, la serenitat és un símptoma de maduresa, de plenitud. I és en aquest aspecte en el qual l'autor es fixa. Serenitat no com a mancança de força, ans al contrari. Serenitat com a "quietud", el moment en el qual la nostra ànima s'asserena, s'atura en comunió amb la plàstica de l'escultura. Aquesta recepció del subjecte en l'escultura no fa referència només a les seves formes externes, sinó principalment, al sentit transcendent, interior de la forma, que ens dirigeix envers un coneixement sensible (tan important a la Grècia clàssica, en el complex concepte de la *sophrosyne*) de l'ideal.

La recerca d'aquest esperit clàssic en l'escultura de Borrell Nicolau, parteix del món grec: «*La estatuaría logra mayor altura estética en el orden moral de su desarrollo, cuando ella responde únicamente a un resultado de belleza logrado exclusivamente por la propia forma y ritmo en la armonía de sus volúmenes: es cuando asciende y perdura en valores eternos y se afianza, por lo tanto, y se «aquieta» en el Tiempo y en la Historia*».¹⁶ Aquesta quietud és l'espai ideal i utòpic de dissolució del temps i l'espai, i de separació del temps aquietat de l'art i del temps del decurs de la història. En aquest sentit, l'escultura és l'art que millor reflecteix l'ànima d'eternitat en el món clàssic, com destacà Hegel en les seves lliçons d'estètica.

El món grec, que és comú a tota una generació de la intel·lectualitat catalana, es veu també reflectit al pensament del professor Schaud-Koch, quan afirmava, a propòsit de Borrell i Nicolau, que «*la Cataluña ancestral se despertaba en él, griega y romana*»,¹⁷ de la mateixa manera que en molts dels seus contemporanis, els quals havien compartit els ideals noucentistes.

La serenitat en l'autor surt com a síntesi de l'observació de la natura –i això ho observem especialment als seus retrats– i de l'ideal de la tradició –pròpia de tantes figures que *re-figuren* Grècia–. La tensió de la vida en la recerca dels valors serens i perdurables fou font de preocupació estètica per a en Borrell, i així ho destaca en la seva visió del Partenó: «*Los mármoles del Partenón crepitan en un verdadero soplo de vida. Bellos y armónicos son ajenos a todo sentimiento pasajero: los preside la Serenidad, esa ley eterna que no fenece porque es la propia Naturaleza en su eterno y constante renacer [...]*».¹⁸

Podem també afirmar que la inspiració clàssica d'en Borrell i Nicolau no està exempta d'una dosi d'arcaisme. Una simplicitat, una síntesi que enllaça Borrell en aquesta tendència mediterrània, en la qual la dona és com una cariàtide de l'Erecteion. A la manera de la Ben Plantada orsiana, una dona «*tan fidel a la seva llei de simplicitat i de silenci, humil, harmoniosa, essencial com elles*».¹⁹

Com la semblança que Schaud-Koch fa de la Samaritana, aquesta dona «*es una greco-romana, concebida con sus jarras, su peinado partido en bandas iguales, trenzado, y vestida a la manera samatitana, recubierta con la corta túnica de Judea. Tiene el aspecto de una robusta aldeana romana que defiende la armonía de sus formas contra el desequilibrio que les imponen dos pesadas jarras, una de ellas puesta a la altura del hombro derecho con el brazo y antebrazo contraídos, y la otra sostenida con el brazo izquierdo extendido. [...] No es tan sólo el*

puro esplendor de la ejecución impecable lo que nos conmueve, sino también el recuerdo de lo helenístico, de la gran escuela de la Nike de Samotracia».²⁰

La influència del Renaixement

Si bé la influència ideològica del món grec és molt important per entendre l'univers d'en Borrell i Nicolau, cal dir que el Renaixement italià és, de fet, un referent formal molt evident en alguns aspectes de la seva escultura i especialment en la creació plàstica dels relleus. El relleu ha estat sovint tractat com a forma secundària de l'escultura, però la seva magnitud conceptual, en el sentit de la plàstica, és de primer nivell. A cavall entre la segona i la tercera dimensió, la propietat del relleu radica en un llenguatge autònom, abstracte, que genera una major il·lusió volumètrica que la realment existent. A mig camí entre el dibuix i l'escultura exempta, el relleu concedeix a l'escultor la possibilitat d'incloure conceptes espacials que la tridimensionalitat no permet.



Fig. 4. *Ave Gratia plena*. 1940. Marbre, 45x33x13 cm. Col·lecció particular Barcelona.

Borrell prengué aquesta lliçó de la plàstica del relleu no directament del referent grecoromà, sinó de com el Renaixement italià llegeix aquesta antiguitat. La *refinatezza* del *quattrocento* influeix en la seva manera d'aproximar-se a uns relleus *schiacciati*, seguint el model sobretot de Donatello, d'Agostino di Ducio, i de Miquel Àngel –a qui Donatello també influencià fortament–. Del relleu italià en recuperà dos aspectes que no només queden palesos als seus relleus, sinó que també aplicà a l'escultura exempta: la planimetria del volum i la composició harmoniosa, present sobretot en les poses tan particulars de les mans a les seves escultures. Ambdós aspectes són característics a l'escultura d'en Borrell Nicolau. En obres com ara *Ave Gratia Plena* (fig. 4) o *Matera Admirabilis*, el deute és literal, explícit: la preferència del perfil, la deli-

cadessa de les formes, la composició exquisida i l'expressivitat de la mà femenina. Només cal observar obres com ara la *Mare de Déu dels Núvols* de Donatello –actualment al Museum of Fine Arts de Boston–, o la *Mare de Déu del Carme* de Donatello –al Bargello de Florència–, per detectar aquest paral·lisme, recollit també a la florentina *Mare de Déu de l'Escala* de Miquel Àngel.

Aquesta configuració dels seus relleus sovint crea incomoditat i misteri, concentració d'un *pathos* arcà, que configura –seguint la proposta de Warburg– una memòria de la imatge, una *mnemosyne*. L'estructura delicada però impactant de les mans d'aquestes dones ens recorden el *non so chè* de l'art italià i la plenitud del grec, una revisió del clàssic des de l'experiència interior del volum i de la forma. El clàssic en Borrell i Nicolau és una manera de sentir que ens agermana a una poètica arcaica.²¹

Però quan passem a l'àmbit de l'escultura exempta aquesta lliçó continua essent aplicada en composicions on el cos de la dona sembla emergir planimètricament, com en un relleu. Aquesta característica és palesa en moltes escultures d'en Borrell i Nicolau que ens sorprenen. Una d'elles és la molt significativa *Mare de Déu de Ribera*, que en l'obra de l'escultor té una gran importància, atès que va esdevenir el símbol de la seva població natal. La *Mare de Déu de Ribera* ens atreu perquè és estranya, formosament estranya: és un tipus de bellesa que tot i ser molt clàssica no és clàssica del tot. Presenta una mena d'estranyament de la bellesa i això és una cosa que els grecs i els renaixentistes també buscaren: la bellesa enigmàtica que ens recorda constantment els efectes formals amb la influència renaixentista. La mateixa sensació en la configuració del volum de l'escultura la trobem molt present a obres com ara *El Naixement de Venus*, que és fruit de la síntesi rotunda que sovint identifiquem com un aspecte arcaïtzant, tan present en aquest moment de l'evolució de l'escultura figurativa catalana. Síntesi que trobem en el Manolo Hugué de la *Venus del mirall*, o en algunes obres de Fidel Aguilar, i que afegeix a la lliçó italiana l'experiència avantguardista de París.

El concepte de natura a l'obra de Borrell i Nicolau

Sempre en aquesta dialèctica entre serenitat i natura –és a dir, entre ideal i real–, aquesta es presenta de manera molt fidedigna en l'aproximació que l'autor fa del retrat escultòric. Si a les seves figures Borrell i Nicolau apareix com un artista que rep el missatge grec –d'un grec sever i no hel·lenístic– que tendeix a la imatge del cos femení com una dona universal, en la pràctica de la retratística l'atenció a la realitat l'apropa envers un naturalisme que, sense caure en l'anècdota superficial, utilitza la particularitat del rostre per aprofundir en una inusual psicologia. El detall del subjecte retratat queda subordinat a una estructura de contundència escultòrica mitjançant la qual descobrim els trets interiors dels personatges que modela.

Tot i així, la trajectòria artística de Borrell i Nicolau en el retrat com a gènere propi sofreix també una evolució en paral·lel a la pròpia evolució de l'artista. Podríem mencionar una primera aproximació al retrat en la qual assumeix algunes formes procedents de la seva formació, dels modernistes, dels simbolistes i de l'admiració per Rodin. Es tracta d'algunes obres en les quals la testa sorgeix d'una massa compacta, utilitzant aquest recurs de la matèria pètria desbastada parcialment, de la qual només una part configura el retrat, mentre que la resta del volum continua rudement inacabat. Així ho apreciem en obres com ara *l'Enigma* (1904) o *l'Esfinx* (1915-16). Aquest recurs serà utilitzat fins i tot en època més avançada, com en el retrat d'Ignasi Iglesias (1928), o de Santiago Rusi-

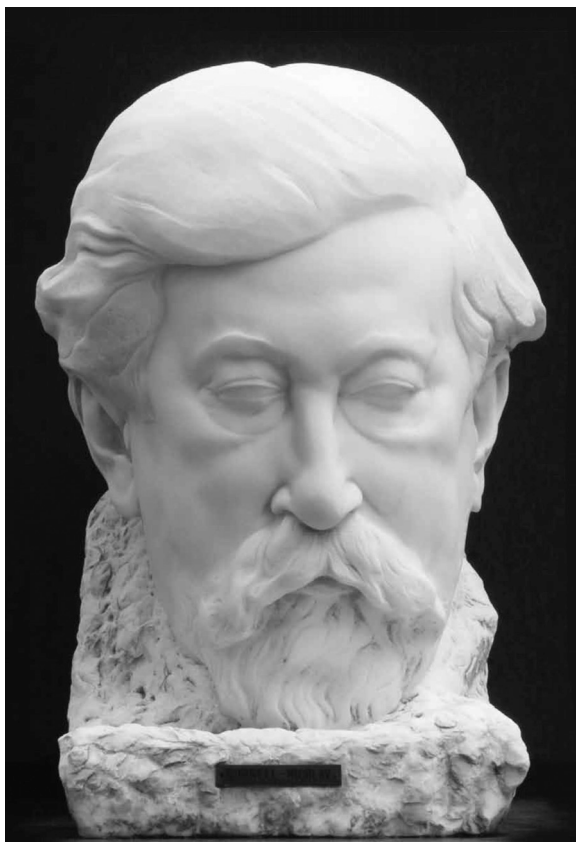


Fig. 5. Retrat de Santiago Rusiñol. Marbre, 1930. Col·lecció particular.

ñol (1930) (fig. 5). Aquesta influència majorment present en els primers anys, nascuda del contacte amb artistes com Bourdelle, la trobem en caps com la *Testa de Cortesana* (1912) o el *Cap de Noia Asiàtica* (amb possible data 1930), que beu de la mateixa font que l'anterior, mentre encara trobem algunes reminiscències modernistes al bust anomenat *Testa de Dona* del MNAC, realitzat el 1918.

En general, entre els anys 20 i 30 Borrell i Nicolau desenvolupa un estil molt més personal. No només ho veiem en la manera de modelar i interpretar el volum, sinó també en la morfologia del cabell, en l'expressió global de les faccions i en el caràcter que és capaç de transmetre a cada un dels seus rostres. La tensió entre serenitat i natura, que li és tan pròpia, podríem establir una doble tipologia, una més lligada al classicisme noucentista, i una altra més realista, que sembla trobar ressò en conceptes como el de "raça" molt tractat a l'època.

Així, per exemple, el bronze anomenat *Cap de Dona* (ca. 1922) demostra ja aquest canvi i aquesta personalitat estilística que aporta a la síntesis clàssica una dosi de sensualisme i har-

monia pròpies. Quan aquests caps recerquen l'ideal, apareixen imatges tan belles com el conegut *Mare Nostrum* (1927) on es desenvolupa la forma de la deessa clàssica mediterrània que donarà lloc al diversos caps de *Pomona* i, vint-i-un any més tard, a la *Deessa Juno*.

Contemporàniament, l'observació fisonòmica aproxima alguns retrats de l'escultor a les experiències d'en Julio Antonio, com ara en el bust de Regino Sainz de la Maza (1929) o en el retrat en fusta de Rosa Farrés i Blasi (anomenada també *Figure en Bois*, 1930). També d'aquest any, és l'obra *La Ricarda*, realitzada en marbre, però aquí apreciem una major llibertat artística, on s'expressa la independència estilística d'un Borrell i Nicolau que ha desenvolupat una manera pròpia d'interpretar la forma.

La fi de la guerra porta també l'artista a una certa evolució en la seva personal aproximació al retrat. La col·lecció de bustos per al palau dels comtes d'Aiamans, realitzats a l'entorn de l'any 1940, enceten un llenguatge madur, solemne, que acompanya la darrera època de la seva obra fins el 1951. En ocasions aquests retrats reflecteixen un to ampul·lós, segurament marcat pel caràcter de la clientela, com el retrat de Lluïsa Serra, marquesa de Castell-Florite (1949). Però la seva serena sobrietat és present en la majoria de retrats d'aquest període, on les característiques particulars dels retratats es fonen en un rotund sentit escultòric del retrat. Bon exemple són, entre d'altres, el retrat d'Alexandre de Cabanyes (1941), el *Cap d'Home* en terracota (1946) o el retrat de Casimir Martínez i Tarrassó (1947).

125 anys més tard...

Un repàs per l'obra de Borrell i Nicolau no pot acabar sense fer una reivindicació de l'artista. En primer lloc, per elogiar-ne la qualitat: estem davant d'una col·lecció d'obres de primer nivell. Voldríem destacar la qualitat d'un autor que és capaç, d'una banda, de fer coses subtils, delicades i alhora plenes de força, qualitat present tant als retrats com a qualsevol de les seves figures. Són figures delicades, són figures harmòniques, però són figures que no han perdut l'energia de l'escultura. De vegades ens trobem amb plans brusc i estranys, suposadament inacabats, que són, però, el resultat de la intenció escultòrica de l'artista. La característica dels seus cabells, dels seus gestos... són aspectes que Borrell i Nicolau va aprendre al llarg de la seva carrera i que ens indiquen que és un autor modern, que és un autor contemporani a la seva època i que és un autor que vol innovar sense canviar de llenguatge, mantenint-se en el món clàssic de la figura.

Reiterem la idea que Borrell i Nicolau és un artista poc estudiat i gairebé oblidat i escassament representat a les diverses exposicions del període. No obstant això va formar part del moviment cultural i artístic desenvolupat en el seu context vital: membre del Cercle de Sant Lluç, de l'associació les Arts i els Artistes, del Cercle Artístic, va ser promogut pel col·leccionista barceloní Plandiura.

Com hem vist, dues poden ser les causes d'aquest mal tracte històric: la primera, política. Desgraciadament, la Guerra Civil fa canviar el panorama social. Com dèiem Borrell i Nicolau era un escultor sense afiliació política, tot i que sovint catalanista o progressista. Durant els últims anys de la seva vida treballà per a la família March a Mallorca –que foren els creadors de la Banca March, financers de la dictadura franquista–. Això feu que, un cop acabat el període de la dictadura Borrell fou mal vist per algunes persones del món de la nova intel·lectualitat. La segona causa és de caràcter artístic. La nova intel·lectualitat catalana de la postguerra ha estat sovint crítica amb els clàssics: defensora dels moviments d'avantguarda i retractora d'aquests autors que proclamaven un nou classicisme al segle XX.

Gairebé tots els artistes de l'esfera d'en Borrell i Nicolau havien viscut a París, i coneixien els moviments moderns com ara el cubisme, l'expressionisme... però formaven part d'un esperit, la voluntat del qual és la transmissió del classicisme al llarg del segle XX. Aquesta doble situació fa que molts artistes d'aquesta generació, tot i tenir un estil característic i potent, tot i representar el bo i millor del moment, van ser titllats simplement com a artistes "Noucentistes". La paraula Noucentista, com dèiem al començament, significava modernitat, però després de la guerra va ser utilitzada fins i tot pejorativament.

En Francesc Fontbona sintetitza de la següent manera els trets diferenciadors de Borrell, Clarà i Casanova: «Els seus estils, dintre del classicisme de base, eren diferents: Clarà més solemne, Casanovas més essencial. Tots dos, però foren sumats a l'esforç comú del Noucentisme des de bon principi. Joan Borrell i Nicolau, un altre escultor magnífic de l'època, participava també d'un classicisme germà del que practicava Clarà».²² Borrell i Nicolau aconseguí deixar enrere les premisses de l'escultura del XIX, en què s'havia format, i avançar amb llenguatge propi tot integrant aspectes del Noucentisme i del nou classicisme francès, amb un interès creixent cap al naturalisme que es posà de manifest sobre tot a partir de la dècada de 1930. Aglutinà al seu voltant un grup de deixebles que haurien de continuar fent evolucionar l'escultura figurativa catalana, i que, assentaren les bases per a la pràctica actual de la disciplina. L'art de Borrell i Nicolau, coetani a l'esclat de les avantguardes històriques, no va voler buscar mai

l'estridència ni la novetat per se, sinó que se centrà en la serenor, l'equilibri i l'èmfasi en la forma. La seva no va ser una tasca de renovació del llenguatge escultòric, sinó que el seu objectiu fou el de dir coses noves des de la tradició clàssica, tot i afegint els seu tarannà personal. Per això, 125 anys després ens trobem en un procés de redescobriment; per això, ens sembla molt apropiada aquesta exposició commemorativa de l'obra de Borrell i Nicolau.

NOTES

1. Jorge EGEA, Enric MORERA; Cristina RODRÍGUEZ SAMANIEGO, *Borrell i Nicolau, Essencial*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2013.
2. Eugeni d'ORS, "De la figura i condicions de la Ben Plantada", *La Ben Plantada*, Barcelona, Selecta, 1946, p. 23-26. [Primera edició: Barcelona, Joaquim Horta, 1912].
3. Feliu ELIAS, *L'escultura catalana moderna*, Vol. II, Barcelona, Barcino, 1928, p. 35
4. E. SCHAUB-KOCH, *Borrell Nicolau, un escultor estatuari*, Barcelona, RACBASJ, 1953.
5. J.-M. INFESTA, *Un siglo de escultura catalana*, Barcelona, Aura, 1974.
6. Joan Borrell i Nicolau: *exposició d'escultures*, Museu Arxiu de Sant Andreu de Llavaneres, 2008.
7. Lluís PERMANYER, *Biografia de la Plaça de Catalunya*, Barcelona, La Campana, 1995, p. 133.
8. Dècada de 1990: M. Mercè VIDAL, *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1991; *L'època dels "artistes". Modernisme/Noucentisme*, Girona, Ajuntament de Girona, 1991; Martí PERAN; Alicia SUÁREZ; M. Mercè VIDAL [dir.], *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana-Generalitat de Catalunya-CCCB, 1994; Jaume VALLCORBA, *Noucentisme, Mediterraneisme i Classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994; Vinyet PANYELLA, *Cronologia del Noucentisme (Una eina)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996; Pere GABRIEL [dir.], *El Noucentisme 1906-1918, Història de la cultura catalana*, Barcelona, Edicions 62, 1997 [1996].
9. *Méditerranée* no en fou el títol oficial fins el 1923. Vegeu Ursel BERGER; J. ZUTTER [dir.], *Aristide Maillol*, París, Flammarion, 1996, p. 134. R. Puig, veí de Banyuls, evocà la tria del nom d'aquesta escultura emblemàtica per part del mateix Maillol: «*Jeune fille au soleil c'est le nom que j'avais songé d'abord à lui donner [...] Puis un jour de belle lumière, elle m'apparut si vivante, si rayonnante dans son atmosphère naturelle que je la baptisai Méditerranée. Non pas La méditerranée, une mer que nous connaissons bien. Ce n'est pas cela que j'ai cherché. Mon idée, en la sculptant, était de créer une figure jeune, lumineuse et noble. Tout cela n'est-ce pas l'Esprit méditerranéen? C'est pour cela que j'ai choisi son nom et que je veux le lui garder*». René PUIG, "La vie misérable et glorieuse d'Aristide Maillol", *Tramontane. Revue du Roussillon. Lettres et Arts*, (Perpignan) (1965) núm. 483-484, p. 26. D'altra banda, J. Cladel afirmà que la successió de títols anà de la manera que segueix: *Femme accroupie*, *Statue pour un jardin ombragé*, *Pensée*, *Pensée latine* i finalment, *Méditerranée*. Judith CLADEL, *Aristide Maillol. Sa vie-Son oeuvre-Ses idées*, París, Grasset, p. 74.
10. «*Le retour à la tradition et à la discipline est aussi unanime que l'étaient, dans notre jeunesse, le culte du moi et l'esprit de révolte. Je citerai ce fait que, dans le vocabulaire des critiques d'avant-garde le mot "classique" est le suprême éloge, et sert par conséquent à désigner les tendances "avancées". L'impressionnisme est désormais considéré comme une époque "d'ignorance et de frénésie" à laquelle on oppose "un art plus noble, plus mesurée, mieux ordonné, plus cultivé*». Maurice Denis, "De Gauguin et de Van Gogh au classicisme", publicat per primer cop a *L'Occident*, (maig de 1909) núm. 90, p. 187-202. Reprès a *Théories*. Extrait de *Le Ciel et l'Arcadie*, Maurice Denis. *Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon*, París, Hermann, Collection Savoir Sur l'Art, 1993.
11. La teoria de Marí, que sí que va fer fortuna, fou la que apropiava el nou-cents català als moviments clàssics francesos. En concret, Marí afirmava que la literatura catalana noucentista devia molt als primers poetes francesos de finals del XIX que apostaren per un retorn a les fonts clàssiques. Antoni MARÍ, "L'esperit clàssic i el retorn a la Mediterrània", a *La voluntat expressiva*, Barcelona, Versal /Tendències, 1990. (p. 65-82) p. 80.
12. L'autor fins i tot anà més enllà, atès que afirmà que la dependència no es va donar tan sols en l'àmbit de les lletres, sinó que calia també assimilar-la en el camp de les arts plàstiques, tot i que no pas en el de la política. Per a Vallcorba era evident l'admiració que D'Ors sentia per Moréas i pel seu moviment, com també li semblaven òbvies les arrels franceses del seu pensament polític i, en concret, citava com a referent *L'action Française* de Maurras. VALLCORBA, *op. cit.*
13. Josep PLA, *Vida de Manolo. A: Obra completa*, vol. 14, Barcelona, Destino, 1970, p. 107-108.
14. "Joan Borrell" a Tito CITTADINI, *El Hombre y el Artista*, article publicat a *Baleares* (30 de gener de 1944), Palma, Mallorca.
15. Joan BORRELL I NICOLAU, *La Serenidad, Valor perdurable en la Plástica*, conferència publicada a la *Memoria de la Sesión Pública celebrada el día 15 de abril de 1950. Memoria leída por el académico electo D. Juan Borrell Nicolau en el acto de su recepción*, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona, 15 d'abril de 1950.
16. *Idem*.
17. SCHAUB-KOCH, *op. cit.*, p. 13.
18. *Idem*.
19. D'ORS, *op. cit.*, p. 26.
20. SCHAUB-KOCH, *op. cit.*, p. 32-33.
21. «*Clásico no es más que una manera de sentir [...] Borrell Nicolau es un lírico sereno. Tanto en la poesía como en el arte, el gran lirismo es interior*», *Ibid.*, p. 30.
22. Francesc FONTBONA, "L'art català i Grècia" a *Fascinació per Grècia: L'art català als segles XIX i XX*, Girona, Museu d'Art de Girona, 2009, p. 28.