

«LA RENAIXENSA» I LES BELLES ARTS

CAROLA DURAN TORT

Naixement d'un grup d'opinió

L'1 de febrer de 1871 apareixia a Barcelona la revista *La Renaixensa* amb el subtítol de «Periòdich de literatura, ciències y arts». La publicació era la mostra visible de la voluntat d'uns quants joves –universitaris la majoria– de crear un grup d'opinió capaç d'incidir en la societat coetània per tal de retornar la llengua catalana, i parallelament la cultura catalana, al lloc que històricament li pertocava. El nucli primigeni estava format pels joves que s'havien iniciat en el periodisme amb la finada revista *La Gramalla* –Pere Aldavert, Francesc Matheu, Josep Thomàs, Iu Bosch, Isidre Reventós, Joan Sardà, Agustí Trilla, Jaume Ramon i Vidales, Francesc Xavier Tobella– als quals cal afegir els amics, lleugerament més grans, que, pel seu costat, havien creat la societat catalanista La Jove Catalunya: Josep Roca i Roca, Antoni Aulèstia i Pijoan, Francesc Ubach i Vinyeta, Joaquim Riera i Bertran, Joan Montserrat i Archs, Pere Nanot Renart, Ramon Picó i Campamar i Francesc Manel Pau. La suma dels dos grups assegurava un públic potencial que fes viable la supervivència de la revista, després de l'escarment econòmic que va representar l'assaig periodístic de *La Gramalla*.

La finalitat de la revista no era altra que facilitar un vehicle de comunicació a tots aquells que escrivien en català, en un moment en què havien desaparegut del mercat les publicacions catalanes com a conseqüència dels esdeveniments polítics originats per la Revolució de Setembre. *La Barretina*, *La Pubilla*, *Lo Somatent*, revistes de caire humorístic i republicà, lligades a la persona d'Innocenci López Bernagossi, havien plegat. *Lo Gay Saber*, promoguda per Francesc Pelagi Briz, que es considerava «la primera veritable revista literària escrita en català»¹ i que sostenia la ideologia jocfloralesca, havia deixat d'apa-

1. J. GIVANEL MAS, *Bibliografia Catalana. Premsa*, Barcelona, Institució Patxot, 1931, pàgs. 93-94.

reïxer el desembre de 1869. Era evident, doncs, que calia un vehicle que aplegués les col·laboracions de tots aquells que escrivien en català i que estaven orfes de mitjans on publicar. Per això, *La Renaixensa* neix amb la voluntat explícita de ser el lloc de trobada neutral on publicar articles i col·laboracions literàries amb l'únic requisit d'estar redactats en català, amb independència de la ideologia dels seus autors. Per evitar conflictes innecessaris en un moment històric prou compromès –instauració d'Amadeu de Savoia, articulació del Partit Federal, moviments associatius obrers, inquietuds tradicionalistes– la revista obviarà dos temes candents: la política de partit i les creences religioses, amb la justificació que són sentiments que pertanyen a l'esfera privada i que no han d'interferir en el moviment de recuperació de la consciència nacional, que està per sobre de les creences personals. La volguda neutralitat permetrà que les pàgines de la revista acullin aportacions de molt diverses sensibilitats ideològiques, des del vigatanisme dels germans Masferrer i Arquimbau al progressisme de Josep Narcís Roca i Farreras.

Els propòsits confessats que animen la publicació són la lluita per retornar a la llengua catalana el perdut esplendor, la divulgació de la pròpia història i el foment i conreu de les ciències i les arts. Tots ells destinats evidentment a fer renéixer lingüísticament i culturalment Catalunya, com a pas previ per recuperar la perduda sobirania. Els redactors de la publicació, tots ells nascuts al voltant de 1850, s'allunyaven ideològicament del romanticisme i combregaven amb els mètodes positivistes que permetien analitzar els moviments culturals sota el prisma de la filosofia de la història, que considera que el progrés marca l'evolució de la societat, encara que hi hagin èpoques de retrocés i d'estanca ment fins que algun esdeveniment extraordinari torna a desvetllar els pobles que semblaven adormits i reinicien el camí cap a la seva plenitud. El despertar de moltes nacionalitats europees a mitjan segle XIX així ho confirma. Aquest desvetllament comença habitualment per la llengua i acaba marcant tots els aspectes culturals. Per això, des de la revista es procurarà afavorir el conreu de la literatura com a pas previ per a la recuperació nacional, però també les ciències i les arts com a passos obligats cap a la creació d'una cultura pròpia i homologable a les altres cultures europees, sota les premisses del realisme com a concepte estètic.

Les Belles Arts

Quan *La Renaixensa* apareix el 1871, el món artístic català no gaudia d'una posició gaire privilegiada.² Les institucions que tradicionalment havien fomen-

2. Per a la redacció d'aquest capítol, m'han estat de gran utilitat els treballs de Francesc FONTBONA, «Del neo-classicisme a la Restauració (1808-1888)», que forma el vol. VI de la *Història de l'art català*, Barcelona, Edicions 62, 1983 i «L'època del modernisme», inclòs al vol. VII de la *Història de l'art català*, Barcelona, Edicions 62, 1985, pàgs. 13-162.



tat les Belles Arts –l'església i el poder– estaven en crisi. D'una banda, s'havien acabat els encàrrecs que les institucions i estaments religiosos feien als artistes, la qual cosa havia provocat un descens en la qualitat i en la quantitat d'obres de temàtica religiosa. Els postulats dels natzarens, que havien significat una renovació del gènere, havien perdut vigència i les seves figures consagrades –Claudio Lorenzale al capdavant– esdevenien símbols de l'academicisme més buit.

Tampoc el poder estava en condicions d'ajudar les Belles Arts. La nació, empobrida per discòrdies internes des de la Revolució de Setembre i enfrontada en una nova guerra carlina, no podia dedicar cap despesa a la creació de beques i pensions per als joves artistes, ni destinar diners a les Acadèmies provincials, excepció feta de l'Academia de San Fernando de Madrid. A Barcelona, la Diputació continuava mantenint l'Acadèmia de Belles Arts, que no aconseguia connectar amb les aspiracions dels nous artistes.

La situació a nivell de la societat privada tampoc no era gaire afalagadora. En general, els barcelonins no es mostraven gaire interessats per les Belles Arts i, si algun individu volia invertir en la formació d'una col·lecció, els pocs coneixements artístics de què disposava l'impellien a reunir obres d'un dubtós valor estètic. Certament no és estrany que els ciutadans desconeguessin les produccions artístiques, perquè els pintors i escultors no disposaven de cap establiment on mostrar les seves obres, tot i que esporàdicament s'organitzaven exposicions col·lectives, i si algun client s'interessava per un determinat artista, havia d'anar al seu taller, situat la majoria de vegades en edificis d'accés incòmode.

Tots aquests contratemps exigien de l'artista que es volia dedicar a les Belles Arts una gran força de voluntat per superar les privacions que la professió comportava. En aquest ambient tan poc favorable, la revista, en els seus primers anys, es limitava a fer-se ressò dels èxits obtinguts per artistes catalans, a ressenyar les exposicions col·lectives de Belles Arts que tenien lloc anualment en un pavelló provisional construït expressament i a recomanar la visita a les botigues de marcs i articles per a artistes que exposaven obres d'art en els seus aparadors, actuant substitutòriament de galeries d'art, concepte mercantil que encara no havia nascut. Les botigues dels senyors Moner i Bassols, ambdues al carrer d'Escudellers són citades sovint.

Quan la situació general millorà i el país es va pacificar després del Sexenni democràtic i la reinstauració de la monarquia, les Belles Arts acusaren també la nova etapa i van entrar en un període de progrés. En una espècie de contrasentit, l'impuls als joves artistes catalans va néixer simultàniament a la mort de Fortuny a Roma el 1875. El pintor de Reus era una glòria nacional ja que la seva producció era apreciada a tot Europa i els seus quadres assolien cotitzacions elevades. La seva mort va ser considerada com una gran pèrdua i per honrar la seva memòria es tornaren a convocar pensions per anar a Roma a estudiar. Ferran Puig va crear una beca de pintura amb el nom de beca Fortuny, que va



ser guanyada per Joan Planella; la Diputació pensionà l'escultor Antoni Fabrès i l'Ajuntament hi va enviar Arcadi Mas. Després s'hi afegiren Enric Serra, Manuel Oms, Medard Sanmartí i d'altres, amb la qual cosa la colònia artística catalana a Roma era veritablement important.

Millors formals de la publicació

La Renaixensa, a partir també de 1876, reflecteix formalment la recuperació de les Belles Arts. D'una banda millora la seva presentació material que es justifica per la seva voluntat de vetllar per la promoció de l'art català. «La circumstància de ocupar-se també preferentment aquesta publicació del avens del art en nostra pàtria, qual despertament ha coincidit ab la de las lletres catalanas, nos ha mogut a posar especial esment en las condicions materials de la revista, las que han anat millorant gradualment fins al present any en què, no perdonant sacrifici de cap mena y disposant d'una tipografia elzeviriana enterament nova y d'un variat surtit de vinyetas fetas expressament ensemps que millorant lo paper, podem oferirla del modo que veuran nostres suscriptors per lo present número».³ Les vinyetes es divideixen en dos grups: un format per dos abecedaris de majúscules que corresponen als dos diferents cossos de lletra que formen la revista i que s'utilitzen com a caplletres per encapçalar els articles i l'altre grup compost pels frisos que apareixen en la part superior de la pàgina, sobre el títol de la col·laboració i que s'adeqüen al contingut dels diversos articles. Lluís Domènech i Montaner n'és l'autor indubtable de la majoria dels dibuixos. El canvi de format que s'havia portat a terme el 1875, amb la reducció de la mida de la pàgina, del tipus periòdic al format de llibre, fet que permetia el rellegat dels exemplars en un volum semestral o anual, comporta la necessitat d'una portada per encapçalar el tom. El dibuix de la portada és obra de Leonci Serra i la xilografia va ser gravada per Enric Gómez Polo. Representa una fornícula que ocupa tot l'espai de la pàgina i a l'interior el nom de la revista, el volum, l'any i l'adreça de l'editorial. La base és formada per un relleu amb l'elm del dragó alat al centre i un cap de sarraí a cada banda. Les columnes que emmarquen la fornícula són d'estil compost i suporten un fris on apareixen els escuts de València, Catalunya i Mallorca. Formant el frontó que corona el dibuix, les figures de la Fama i la Saviesa, assegudes sobre dos dofins.

3. «A nostres lectors», *La Renaixensa* VI (1876), pàgs. 1-2.

En el centre, els estris representatius de les lletres, les arts i les ciències. La presentació formal és molt acurada, gairebé de bibliòfil, i pot competir amb èxit amb qualsevol altre revista cultural de l'època.

I de l'altra banda, la publicació inicia, el 1878, el lliurament de reproduccions d'obres degudes a artistes catalans amb cada número de la revista, com una manera de caminar «vers l'ideal a què'ls escriptors del renaxement catalanista aspirem alhora: lo de veure en bella prosperitat agermanadas las varias manifestacions artísticas de la pàtria nativa. (...) Y ¿què fa *La Renaixensa* sinó espresarlo ab ferma y evident voluntat al acompanyar cada un de sos números d'un trasllat o reproducció d'obras artísticas las més variadas, mostras totas ellas de la destresa particular de compatricis distingits?».⁴

Coetàniament a aquests iniciatives, la vida artística barcelonina es va normalitzant. A les botigues de marcs del carrer d'Escudellers que servien d'aparador improvisat a les obres d'art, s'hi afegeix ara l'establiment del senyor Parés que es reinaugura el 1877 i que es converteix en la primera sala dedicada exclusivament a exposicions. La posterior reforma i millora de l'any 1884 –amb una inauguració solemne presidida pels prínceps de Baviera– la converteixen en el punt d'obligada referència quant a exposicions d'art.

Segons la revista, aquesta nova florida artística s'hauria de poder articular de manera semblant al moviment literari. «Volem dir que ha arribat lo moment de mirar que'ls esforços dels artistas catalans no sian ni semblin expressió de tendències completament deslligadas».⁵ És un intent per crear una expressió pictòrica que reflecteixi una identitat comuna; és la voluntat de donar caràcter propi a les produccions artístiques de manera semblant al caràcter que la llengua confereix a les obres literàries.

Les propostes per encarrilar el moviment artístic van adreçades als artistes i també a les corporacions. Els primers s'haurien d'agrupar en una Associació que unifiqués esforços, vetllés pels seus interessos i els defensés de les disposicions, sovint atemptatòries, dels organismes oficials. També se'ls demana que esmercin temps i treball en l'estudi, perquè no n'hi ha prou amb la inspiració i cal l'ofici. I a les segones, se'ls demana la millora de l'ensenyament artístic i la modernització de l'Acadèmia de Belles Arts ja que ara «el planter de joves artistas que de per tot arreu brolla en la nostra terra, no hi troba aquella instrucció artística, sentida, lliberal y delicada com ha de rebre lo qui fia de son saber y autoritat en la matèria; sinó que's respira per tot una atmosfera d'amanerament y de rutina que no pocas vegadas apaga las primeras guspiras d'una intelligència que ben dirigida en lloch de morir de raquitisme s'hauria mostrat esplendent y vigorosa».⁶ També s'interessa de les corporacions, l'organització

4. Joaquim RIERA I BERTRAN, «Motius d'una tendència», *La Renaixensa* VIII, 1 (1878), pàgs. 137-140.

5. J. RIERA I BERTRAN, «Motius d'una tendència», *art. citat*.

6. Carles PIROZZINI, «Breus consideracions sobre las arts catalanas», *La Renaixensa*, IX, 1 (1879), pàgs. 288-298; IX, 2 (1879), pàgs. 177-186.



d'un certamen anual, un Saló de Belles Arts, a imitació dels de Roma, Gènova, París o Lió, que acollís un concurs artístic que, a més de donar a conèixer nous valors al públic, possibilitaria l'adquisició d'obres d'art per part de les entitats oficials a fi d'anar creant el fons per a un futur museu de Belles Arts que és l'altra gran mancança de la ciutat.

I per vèncer la manca de sensibilitat del públic en general, el 1879, des de les pàgines de la revista s'endega el projecte d'influir en la societat a través de la promoció i del coneixement de l'art propi, ara amb una secció periòdica dedicada a la crítica artística, per primer cop en una publicació en llengua catalana. El motiu per obrir la nova secció és clar: «si nosaltres, ab prou sentiment nostre, hem de regonèixer qu'estem bregant per eixir d'una infantesa artística massa prolongada, procurem al menys estimulats per tan bons exemples com nos vénen de fora casa alentar a nostres artistes per a què ells ab sa perseverància y estudi, los potentats ab sos diners y nosaltres ab la publicitat y'l reclam, poguem avansar nostre renaixement que fóra una punible deixesa no ajudar quan nos sobran entussiasme y elements per a ferho honorable y profitós».⁷

Primeres crítiques d'art. Carles Pirozzini

Aquesta etapa inicial de crítica, que comença l'any 1879, acaba deu anys més tard, el 1888, en una data important per a la ciutat de Barcelona i per a les seves arts. L'elecció d'aquesta data per tancar el primer període de crítica artística no és debades. D'una part canvia la persona encarregada de la secció d'arts i de l'altra, a l'esdeveniment de l'Exposició, segueix l'inici d'una nova manera de veure la realitat que es fa palesa en la primera exposició Rusiñol-Casas del 1890.

Des de l'any 1879, Carles Pirozzini i Martí –germà de Felip, poeta que havia col·laborat en els primers anys de *La Renaixensa* i que havia mort el 1874– es fa càrrec de la secció de Belles Arts on puntualment ressenya les obres exposades a les diverses sales. Ell mateix, en una *captatio benevolentia*, es considera més un entusiasta propagador de les obres d'art que no un crític estètic, tasca per a la qual no disposa dels coneixements teòrics necessaris.⁸ I veritablement, les seves ressenyes al llarg d'aquests deu anys tendeixen més a fer evident l'elaboració

7. C. PIROZZINI, «Secció de Bellas Arts. Janer», *La Renaixensa*, X, 1 (1880), pàgs. 36-39.

8. C. PIROZZINI, «Breus consideracions sobre las arts catalanas», *art. citat*.

formal d'una peça que no a destacar-ne el criteri estètic que la concep. La seva pertinença a la publicació es trenca el 1887, en ser nomenat secretari general de l'Exposició Universal de Barcelona. La plena dedicació a aquest càrrec li devia ocupar massa hores per continuar les ressenyes, però potser caldria afegir una segona causa a la seva renúncia: l'adscripció del diari a la recentment fundada Lliga de Catalunya. Pirozzini, des d'un càrrec municipal no podia, ni volia, aparèixer lligat a una entitat catalanista i el cert és que mai no va figurar com a membre de la Lliga de Catalunya.

Els anys que Pirozzini s'ocupa de les exposicions mostren un creixement de les Belles Arts, lligat evidentment a l'enriquiment de la societat catalana i al període de pau que la Restauració va portar. Des de la revista es complementa la tasca de crítica artística amb el lliurament de reproduccions per formar un nou àlbum artístic en una acció de propaganda on les ressenyes crítiques tenen el seu correlat en les reproduccions i viceversa. Un repàs a les il·lustracions lliurades mostra clarament quina és la posició estètica de *La Renaixensa*. Quant a pintura, com no podia ser altrament, els pintors destacats són els joves que formen part de l'escola realista, aquella començada a Catalunya per Martí Alsina, seguint els dictats francesos de Courbet i que pren del natural i del quotidià els temes dels seus quadres; per tant no seran presents a l'àlbum ni l'academicisme d'un Rigalt o un Caba, ni el realisme oficial de teme històric –l'art pompier– tret del *Sant Jeroni* de Benet Mercader. Com una excepció als quadres de tema històric, apareixen reproduïdes tres obres de Ramon Tusquets que, tant per la temàtica –el príncep de Viana, Jaume I i Fivaller– com pel tractament realista, s'aparten de l'art històric convencional. Així, les reproduccions artístiques mostren obres de tots els artistes que comencen a ser coneguts: paisatges de Modest Urgell, Joaquim Vayreda, Arcadi Mas i Fondevila, Josep M. Marquès, etc.; dibuixos de tema àrab, reminiscències del corrent fortuneïa, deguts als catalans residents a Roma: Enric Serra, Antoni Fabrès, Llovera; o bé quadres de gènere de Romà Ribera, Simó Gòmez, Josep Lluís Pellicer, etc.

Si, a més de les reproduccions, s'analitza el contingut de la publicació, és fàcil adonar-se que les preferències pictòriques van adreçades a dos artistes, units per llaços d'amistat amb els components del grup: Enric Serra i Antoni Fabrès. Els dos guanyen sengles pensions per anar a Roma a engruixir «la numerosa colònia de artistes allí establerts que parlan la llengua catalana. De las noticias que hem puguat recullir, resulta que n'hi ha 19 de Catalunya, 5 de València, 4 de Andalucia, 2 d'Àvila, 5 de Castella la Nova, 4 de Castella la Vella y aixís seguint de las altras províncias en escàs número».⁹

Enric Serra es trasllada el 1877 a Roma, on tot seguit sobresurt, fins a l'extrem que l'any següent, 1878, pinta un retrat del papa Lleó XIII que li obre el reconeixement públic. I és el mateix papa qui li encarrega el dibuix del mosaic de l'altar major que el pontífex regalarà a Ripoll. El ràpid èxit aconseguit fa

9. *La Renaixensa*, IX, 1 (1879), pàg. 110.



creure que esdevindrà una nova glòria nacional com el mitificat Marià Fortuny. Obres seves són adquirides pels colleccionistes i la seva vida transcorre entre Barcelona, París i Roma. La seva pintura es consolida amb èxit els anys vuitanta i noranta i les seves famoses llacunes pontines, on la boira embolcalla ruïnes i vegetació que es confonen amb els reflexos de l'aigua morta el porten a ser considerat com un precedent del simbolisme de final de segle.¹⁰

Antoni Fabrès és l'altre gran artista que compta amb el suport de la publicació. Encara que inicialment va a Roma amb una pensió per fer escultura, canvia de gènere i es dedica a la pintura i a l'aquarella. El tutelatge de Goupil, de manera semblant a l'exercit sobre Enric Serra, va proporcionar-li renom europeu. La seva relació amb el grup de *La Renaixensa* es concreta entre altres actes –com àpats d'homenatge amb motiu de la distinció a l'Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid– en la il·lustració conjunta amb J. L. Pellicer del llibre que recull les poesies de Guimerà.¹¹

L'art escultòric, pel seu cost elevat, no podia estar a l'abast de les fortunes particulars i es nodreix principalment dels encàrrecs oficials que en aquests anys són molt abundants. Els escultors catalans, a partir del mestratge dels germans Vallmitjana, són els encarregats de bastir la majoria de monuments i estàtues que guarneixen els llocs públics, no solament de Barcelona, sinó també de Madrid i fins d'Amèrica. *La Renaixensa* aposta pels nous artistes, Jeroni Suñol, Medard Sanmartí, Joan Samsó, Manuel Fuxà, Rafael Atché, Josep Reynés, Rossend Nobas i en reproduïx, dins del seu àlbum, les obres més conegudes, totes elles incloses dins l'estètica realista. De manera semblant a la preferència de la revista pels pintors Serra i Fabrès, és l'escultor tortosí Agustí Querol qui gaudeix del favor del grup de *La Renaixensa*, que recull en el diari totes les seves activitats i dona a conèixer les obres més significatives com ara *La tradició*, que és reproduïda dues vegades en l'àlbum artístic.

La manca d'una associació d'artistes, tal com havia estat demanada des de les pàgines de la revista, fa que, seguint la política de suport als artistes catalans, l'espai de la redacció serveixi, en més d'una ocasió, de lloc de trobada dels escultors –que són els que treballaven amb els poders públics– per tal de solu-

10. Eliseu TRENÇ, «L'art simbolista a Catalunya» dins *Simbolisme a Catalunya*, Sabadell, Museu d'Art, 1982. I també A. CIRICI PELLICER, *El Arte modernista catalan*, Barcelona, Aymà, 1951, pàgs. 305-307, 324-326.

11. Àngel GUIMERÀ, *Poesias*, amb pròleg de Josep YXART i il·lustracions de J. L. PELLICER i A. FABRÉS, Barcelona, 1887.

cionar problemes relacionats amb l'Administració. Així es convoca una reunió per demanar que es concretin les dades de l'Exposición Nacional de Bellas Artes de 1882, o una altra per aclarir l'estat del monument a Colom on tots els escultors esmentats tenien peces encarregades. També *La Renaixensa* serveix de punt de reunió de la comissió del monument a Aribau, obra de Josep Vilaseca i Manuel Fuxà. En el sopar final, un cop acabat i pagat el monument erigit en memòria de l'autor de *La pàtria*, Antoni de Bofarull va proposar d'erigir un monument a Rafael Casanova al mateix indret on va ser ferit. La idea va ser entusiàsticament acollida i Rossend Nobas va ser l'elegit per l'ajuntament per realitzar l'escultura, que va ser aixecada el 1887 en un lloc lleugerament distant d'on es troba en l'actualitat. L'Exposició Universal de 1888 fou la consagració definitiva de tots aquests escultors que van sembrar de peces el Saló de Sant Joan i els jardins del parc. Molts d'ells després van traslladar el seu art a la capital de l'Estat i als països d'Amèrica.

Relleu a la secció d'art. Dr. Franch

El buit deixat per Carles Pirozzini el 1887 va ser cobert per un altre crític d'art amb una millor formació cultural, fet que es transparenta en les seves ressenyes. Ens referim al Dr. Franch, pseudònim que amaga Joaquim Cabot Rovira, que, des de l'any 1888 al 1891, es fa càrrec de la secció artística del diari. Encara que respecta tots els gustos i factures sempre que el resultat sigui bo, «particularment tenim simpatia al cuadro veritat, siga producte del realisme abstracte, o del realisme idealisat, y tocant a la factura preferim la espontània, de primera intenció, a la meditada, amant de retochs y correccions».¹² Dins del realisme idealitzat continua destacant evidentment Enric Serra, perquè la seva obra és el reflex de la realitat passada pel sentiment de l'artista. Així, el quadre *Latium*, que és l'aportació del pintor radicat a Roma a l'Exposició Universal de Barcelona, «revela al pintor y al poeta cap d'ala».¹³ També, és una mostra de l'evolució que tot artista ha d'experimentar davant els canvis de procediments i de factures, perquè, si no, s'encalla i es repeteix a si mateix. La convicció del crític a favor de la renovació contínua dels estils pictòrics i de la modernitat en l'art es fa palesa en la queixa respecte a les pintures de Modest Urgell, de Joaquim Vayreda i de Josep Masriera, que segueixen amb la mateixa temàtica i el mateix tractament, fet que ocasiona que s'identifiquin a primer cop d'ull. La repetició de temes és conseqüència lògica de l'èxit de públic que els ha portat a adaptar-se als gustos dels compradors i a perpetuar un estil que esdevé *manera*. Per això és interessant veure quina és la reacció de Cabot Rovira davant la primera exposició conjunta de Rusiñol, Casas i Clarasó que té lloc

12. DR. FRANCH, «Exposició Universal de Barcelona. Bellas Arts», *La Renaixensa*, 14-X-1888.

13. DR. FRANCH, «Exposició Universal de Barcelona. Palau de Bellas Arts», *La Renaixensa*, 26-X-1888.



a la Sala Parés el desembre de 1890 i que ha estat considerada com l'inici d'una nova manera de veure la pintura. Al crític, no se li escapa que s'inicia una revolució en el camp artístic; una revolució encapçalada per la independència de l'artista a l'hora de crear la seva obra. Si fins avui, els artistes eren deutors del públic i se sotmetien al seu dictat, ara és l'artista qui concep i treballa el quadre sense pressions de cap mena. De ser un seguidor dels gustos ha passat a ser el qui instrueix el públic sense preocupar-se pel resultat final. Aquesta posició es trasllueix en franquesa i espontaneïtat de les obres realitzades seguint el lema «copieu lo que vejeu tal com ho vejeu». I l'estada a París dels tres artistes ha estat la confirmació de «la escola d'art més moderna, de la escola naturalista». En utilitzar aquesta definició, Cabot Rovira situa els dos pintors al mateix nivell que els productes de l'escola literària homònima quant els temes tractats i la manera de ser plasmats. «L'esperit de'n Rusinyol que moltes vegades deu riure part de fora pera amagar alguna pena part de dins, busca d'esma fins que el troba, un objecte en què explayar los seus sentiments més íntims y dissimulats», cosa que comporta la tria i execució de quadres on els grisos donen la sensació de tristesa i soledat. «Nuesa y vaguetat que sempre impressionan». D'acord amb els dictats de l'escola naturalista, la denúncia de les misèries de la vida per mitjà de l'art vol portar el millorament de les condicions socials. La denúncia dels ambients sòrdids que van envoltar l'estada dels artistes a París l'any 1889 i 1890 intenta influir sobre la societat per tal de millorar-los. Aquest és el pensament no solament de Rusinyol, sinó també de Casas. «Enamorat també en Casas com en Rusinyol de tot lo senzill, pobre y fins de vegades rònech, troba assumptos arreu. La mania de cridar la atenció per medi del pinzell sobre de lo vulgar, la tenen en la massa de las sanchs». Els quadres de Casas, especialitzat en el retrat, no es complauen tant en els tons plans i grisos, cosa que els fa «més simpàtics als ulls de la gent». L'únic retret del crític als dos pintors, a partir d'una citació de Taine, és la necessitat que els temes tractats siguin interessants. En conjunt, doncs, la crítica de l'exposició no pot ser més afalagadora i els elogis als pintors es basen en la «personalitat més marcada, per varis conceptes y'l principal, perquè són los que ab més decidit empenyo y constància cultivan la escola naturalista, que avuy marxa triomfant per tots los camins del art».¹⁴

La fundació i posterior direcció del setmanari *La Veu de Catalunya* el 1891 van apartar Joaquim Cabot Rovira de les col·laboracions habituals a *La*

14. Totes les citacions d'aquest paràgraf són tretes de l'article «Saló Pares. Exposició Rusinyol, Casas y Clarasó», *La Renaixensa*, 26-X-1890.



Renaixensa. Bonaventura Bassegoda va prendre el relleu de la direcció artística i s'hi va mantenir fins el 1901, quan el diari intenta modernitzar-se amb la creació d'una societat anònima, que tampoc no va reeixir a salvar la publicació.¹⁵

Canvi d'estètica. Bonaventura Bassegoda

La primera crònica del nou col·laborador és la ressenya de l'exposició anual que Rusiñol, Casas i Clarasó celebren a la Sala Parés, el 1891. Malgrat que Rusiñol continuï presentant les pintures grises del Moulin de la Galette, correlats pictòrics de les cròniques escrites per a *La Vanguardia*, recollides posteriorment amb el títol *Desde el Molino*,¹⁶ comencen a aparèixer els cels blaus de la Cerdanya, preludi d'un canvi de lluminositat. La següent exposició de començaments de 1893 ja mostra el progressiu abandonament del color gris i l'aparició de la temàtica dels patis amb colors blancs i blaus i l'esclat lluminós del sol groc de Sitges, població que Arcadi Mas i Fondevila li havia fet conèixer. Ramon Casas continua essent un mestre del retrat i se'l valora sobretot per la victòria sobre els reptes pictòrics que accepta. El retrat d'Erik Satie és la peça cabdal d'aquest període. «És una obra magnífica com a expressió y com a factura. Lo tipo queda descrit de cap a peus, se veu que és digne d'un quadret de

15. L'obra crítica i arquitectònica de Bonaventura Bassegoda és tractada en el catàleg de l'exposició que es va dedicar a la família Bassegoda, on també es troba una primera bibliografia del crític. Francesc FONTBONA, «Bonaventura Bassegoda i Amigó, crític i historiadorel'art», dins *L'obra arquitectònica de Pere, Joaquim i Bonaventura Bassegoda (1856-1934)*, Barcelona, R. A. de Belles Arts de Sant Jordi, 1995, pàgs. 13-17 i 60-126.

16. La relació entre la pintura i la literatura de Rusiñol en aquest període ha estat estudiada per Maria Alejandra ZANETTA, «The paintings and stories of the naturalist decadent period of Santiago Rusiñol: A comparative analysis of the thematic code», *Catalan Review*, IX (1995), pàgs. 159-168.



costums, explica ell mateix son passat y son present, fa endevinar son pervenir; y en quant a forma, quina distinció en la cara, quina veritat en las robas y quin atreviment en aquella taca negra del barret alt que's destaca damunt del cel blanch!». ¹⁷

Per al crític, la discutida adscripció dels dos pintors «a l'escola gris, al realisme convencional, al verisme, al naturalisme (...) són falòrnias y res més que falòrnias». Una obra d'art ha de reflectir la veritat «que no és més que una» i que és plasmada pel trasllat a la tela del color i de la forma de l'original segons l'emoció de l'artista que ha de destacar sobretot «la idea artística», allò que Taine anomena el caràcter essencial. I si Rusiñol, a causa de la seva personalitat, capta la realitat més desolada i és capaç de destillar el moment poètic, Casas actua al revés. Els seus retrats sorgeixen d'una realitat fidedigna que és sublimada a fi de destacar-ne l'essencial. I evidentment, tant Casas com Rusiñol «són artistas de verdader talent y que produheixen obras de primer ordre». ¹⁸

Els elogis a Rusiñol es mantenen al llarg dels anys i es basen principalment en la seva independència com a artista i en la personalitat de la seva obra, qualitats que s'aprecien a la primera ullada. «És un dels pocs que pinta lo que veu y no més que lo que veu, oferintnosho ab tal fidelitat que nos fa participar de las pròpies impressions d'ell». ¹⁹

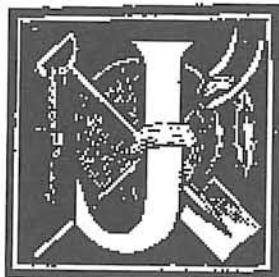
La consideració de Rusiñol com el millor pintor contemporani té una insòlita plasmació, visible en la sala de lectura de la Biblioteca Arús. La donació que Rossend Arús fa de casa seva per establir-hi una biblioteca a fi d'illustrar les classes socials més desvalgudes culturalment va ser fidelment portada a terme pel marmessor Valentí Almirall, que hi va esmerçar entusiasme i dedicació. Les obres d'adequació de l'habitatge a la nova funció de biblioteca van ser encarregades a l'arquitecte i crític d'art de *La Renaixensa*, Bonaventura Bassegoda, i la decoració a Josep Lluís Pellicer. ²⁰ En la part superior de la sala de lectura, en un fris que dóna la volta a l'estança, apareixen un seguit de noms de personatges il·lustres en una barreja difícil de classificar: Darwin, Servet, Horaci, Ramon Llull, Mozart, Homer, Shakespeare, Galileu, etc. Els pintors hi són representats per Miquel Àngel, Rafael, Fortuny i Rusiñol. Si tenim en compte que

17. B[onaventura BASSEGODA], «Saló Parés. Exposició Rusiñol, Casas y Clarasó», *La Renaixensa*, 13-XI-1991.

18. B[onaventura] B[ASSEGODA], «Saló Parés», *La Renaixensa*, 19-II-1893.

19. Bonaventura BASSEGODA, «Saló Parés. Jardins d'Espanya», *La Renaixensa*, 4-XI-1900.

20. Per a més informació sobre Rossend Arús, es pot consultar el llibre de Jordi GALOFRÉ, *Rossend Arús i Arderiu (1845-1891)*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1989.



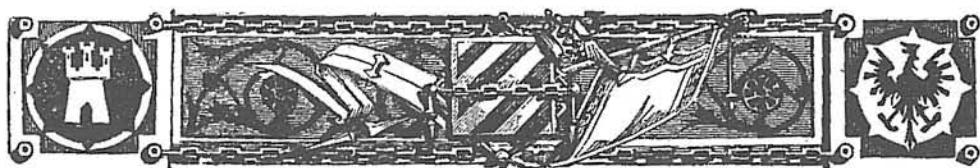
la biblioteca va ser inaugurada a finals de 1894, just després de les estades del pintor a París, caldrà preguntar-se qui va ser l'agosarat que va elevar Rusiñol al cim de la fama. Va ser el mateix Almirall, o potser l'arquitecte Bassegoda o el dibuixant J. L. Pellicer? Encara que la pregunta quedi sense resposta, és un bon indicatiu de la fama que Rusiñol havia aconseguit entre els seus coetanis, sobretot en aquells que tenien una visió progressista de l'art i de la cultura en general.

Si la pintura de Rusiñol i Casas és altament apreciada pel crític de la publicació, fins i tot, quan Rusiñol canvia la temàtica naturalista per la inspiració allegòrica, producte de la presa de contacte amb els primitius italians, no passa el mateix amb altres representants del moviment decadentista, batejat pels mateixos artistes com a pintura simbolista en l'exposició que va tenir lloc a Barcelona el 1896. Malgrat l'autodenominació de simbolistes, la intenció dels expositors és mostrar el rebuig a l'art realista, que havia estat el preferit de la societat en aquests anys, mitjançant la pràctica d'un neoespiritualisme. Però com diu Eliseu Trenc, «gran part de l'art "pseudo-idealista" de finals del segle XIX no és simbolista, ja que la moda va imposar nombroses composicions deliquescents, repetitives i convencionals, plenes de tòpics, cromos històrics o allegories pseudo-misterioses, neuròtiques o pietoses, inspirades en Wagner, Shakespeare o en la Bíblia, obres òrfenes de la més elemental poesia».²¹

Bonaventura Bassegoda aprofita la ressenya de l'exposició de pintura simbolista per oposar-se a aquest moviment que, en nom de la modernitat, ataca frontalment les opinions mantingudes pels sectors més clàssics, representats pel diari *La Renaixensa*.²² Les crítiques a la «modernitat» es basen en tres aspectes. El primer és el confusionisme de noms d'escoles que se superposen i es confonen: «Dels *naturalistas*, vingueren los *impresionistas*, los *realistas*, los *puntillistas*, los *pre-rafaelistas*, los *luministas*, los *vibrantistas*, los *armonistas*, los *decadentistas*, embolcallats tots ab l'acomodatíci mantell del modernisme, paraula usada tan generalment, com poch compresa dels que la usan».

21. Eliseu TRENC, «L'art simbolista a Catalunya», *art. citat*, pàgs. 11-22.

22. Bonaventura BASSEGODA, «La pintura simbolista en la passada exposició», *La Renaixensa*, 2-VIII-1896.



El segon aspecte negatiu és la poca consistència de les escoles que se succeïen sense temps de consolidar-se al ritme que marca l'esnobisme que les importa. Així, en pocs anys s'ha passat del naturalisme de l'escola grisa a l'esclat del lluminisme, que poc temps després ha estat considerat ordinari i titllat d'escola del safrà pels mateixos que l'havien lloat. El pas següent ha estat l'acostament a l'idealisme realista dels pintors del «quattrocento» italià i a les escoles simbolicodecoratives angleses i franceses, amb la qual cosa es torna als valors tradicionals de recuperar el passat tot adoptant-lo a la nova estètica. Ara sí que el crític alaba la nova escola que de la mà dels anglesos «Burne Jones, Morris, Rosseti y Wats» i dels francesos «Puvis de Chavannes, Flandrin y Willete» ha adequat la pintura naturalista als elements dels retaules medievals i ha creat una nova pintura decorativa i simbolista, adaptada als edificis per als quals ha estat pensada –«a Santa Genoveva y a la Sorbona de París, a la Union Club d'Oxford» etc.– en un nou concepte d'art civil que lliga íntimament continent i contingut. Es compleix, doncs, amb l'escola decorativista, el desig que Lluís Domènech i Montaner havia expressat vint anys abans amb motiu de l'Exposició d'Arts Sumptuàries: «La pintura de cuadros resta independent, mes en sa independència viu ignorada y desconeguda casi de lo poble en l'atmosfera artificial de un taller, de un museo o en la galeria del moltas voltas ignorant potestat. Y cuan sas millors, sas més admirables obras s'esplayan al públich en son verdader centre, com arts suntuàrias en los monumentos, a pesar de sas excelents qualitats pasan completamente desapercibudas».²³ El fet de complementar l'arquitectura amb la pintura fa que Bonaventura Bassegoda, arquitecte també, acosti posicions cap els pre-rafaelites perquè la seva pintura és «la unió de la veritat actual ab la veritat dels temps passats», o sigui és una coincidència amb els criteris que presideixen l'actuació del moviment políticocultural de *La Renaixensa*. «Veus aquí com los que may havem deixat d'estimar la tomba dels avis y ab ells tota la terra que ells engrandiren, los que en política y art havem procurat agermanar la edat d'or de Catalunya ab los temps moderns, los que havem pertenescut tant de temps als remats y a las rècuas tant motejadas y escarnidas per los modernistas, nos havem topat ab ells suara, tu per tu a mitja pujada, descansats per haver fet la via pausadament, ab la paciència d'un burro manso com nos diuhen ells, y ells en cambi, pantejant y cansadíssims de tant anar avant y enrera, fent lo que vulgarment se sol dir viatge de gos».

23. Lluís DOMÈNECH I MONTANER, «A propòsit de la Exposició d'Arts Suntuàrias», *La Renaixensa*, VII, 2 (1877), pàgs. 292-302.

El tercer retret, el més sentit, que el crític fa als autoanomenats simbolistes va adreçat al fals cosmopolitisme de què s'envaneixen, que els fa menystenir la cultura pròpia per emmirallar-se en la forana i importar no solament les coses bones, sinó especialment les dolentes com ara el flamenquisme o la «cançó de café-concert», alienes a la tradicional manera de ser. El malestar per les influències foranes ja és patent uns anys abans, el 1893, quan qualifica «aquesta època de disbauxa contínua, de *flamenquisme* y *parisienisme* tant en arts com en la vida social».²⁴ Un projecte integral de catalanitzar i moralitzar la societat contemporània no podia de cap manera acceptar les interferències pertorbadores que en nom de la modernitat s'introduïen tant en el camp artístic com en el social. Perquè allò que Bonaventura Bassegoda contesta en el seu article no és tant l'exposició simbolista en ella mateixa com les invectives que des dels sectors més decadents els són contínuament adreçades. «Res li venia de nou a aquesta generació desdenyosa que'ns arribava cada any després d'una peregrinació a París, ab la mateixa posa mofeta y compassiva de las modistas de sombreros y'ls camisers que fan lo seu viatjet anyal a la ciutat del Sena y tornan pensantse ja venir regenerats ab los ayres parisenchs». Malgrat que Bonaventura Bassegoda adreça els retrets als simbolistes en general, les invectives semblen destinades particularment al grupet Casellas-Rusiñol-Casas, que, d'ençà el viatge a París de 1893, s'havien convertit en fervents admiradors de Maeterlink i de l'estètica decadentista i havien dedicat l'anomenada Tercera Festa Modernista a la posada en escena de *La Intrusa*.²⁵ L'últim paràgraf del discurs de Rusiñol en l'esmentada festa ens mostra les discrepàncies evidents: «Treballem a cops de petons i de martells; i en tant que aquí tots junts, tots dels nostros sense por d'orelles forasteres a l'art i a la poesia, podem esbravar-nos cridant lo que no gosem dir moltes vegades rodejats del gran *ramat*; que volem ser poetes i que despreciam i planyem els que no sentin la poesia; que estimem més un Leonardo da Vinci o un Dante que *una província o un poble*; que preferim ser simbolistes, i desequilibrats, i fins bojós i decadents, a *decaiguts i mansos*; que el sentit comú ens ofega; que, de prudència, a la nostra terra en sobra; que no hi fa res passar per Don Quixots allí on hi ha tants Sancho-Panzas que *pasturen*, ni llegir llibres d'encantats allí on no se'n llegeixen de cap mena».²⁶ (La cursiva és meua).

Queda clar que l'actitud de la publicació respecte als decadentistes, com a grup que utilitza la desqualificació al contrari per donar suport a les seves idees, no pot ser més oposada. El rebuig del diari es basa principalment en l'estrangerisme i en la provocació volguda dels seus seguidors, que, en canvi, no

24. B[onaventura] B[ASSEGODA], «Círcul Artístich de Sant Lluç», *La Renaixensa*, 10-XII-1893.

25. Jordi CASTELLANOS, «Rusiñol i Casellas: la introducció del simbolisme a Catalunya» dins *Santiago Rusiñol et son temps. Actes du Colloque International, 14-15 Janvier 1993*, París, Editions Hispaniques, 1994, pàgs. 67-78.

26. Santiago RUSIÑOL, «Discurs llegit en el certamen literari de Sitges, 4 de novembre de 1894» dins *Obres Completes*, Barcelona, Selecta, 1956, pàgs. 734-736.



demostraren cap mena de valor artístic segons el crític. Perquè les grans figures com Rusiñol i Casas són sempre respectades en les seves creacions. Només cal llegir la ressenya elogiosa de l'exposició cronològica de Ramon Casas que la revista *Pèl i Ploma* munta a la Sala Parés. Bonaventura Bassegoda destaca els evidents progressos del pintor que l'ordenació cronològica de les peces fa més evidents i recalca que en aquestes obres «s'hi troba quelcom d'aquell perfum parisench que tant arrastra sense volguer y un vernís de distinció y de modernisme que dóna molt d'interés al conjunt».²⁷ O l'article dedicat a l'exposició que amb el títol de *Jardins d'Espanya* Rusiñol presenta a la Sala Parés, després d'haver estat exposada a París. Malgrat el títol, no hi ha cap quadre a l'exposició que pugui recordar el més mínim detall de flamenquisme «perquè'ns parla d'aquella altra Espanya que no és la dels cromos de caixó de pansas de Màlaga o la dels cartells de toros». I a més, la poesia que es desprèn de totes les obres permet copsar l'estat d'ànim del pintor, cosa que juntament amb la varietat de tons verds, però no monòtons, dóna per resultat una exposició molt notable.²⁸

El Cercle de Sant Lluç

Coetàniament al sorgiment d'una colla d'artistes que segueixen els postulats simbolistes, es crea un altre grup artístic que remou l'ambient de la ciutat. És el Cercle Artístic de Sant Lluç, la fundació del qual va ser molt comentada pel seu caràcter volgudament confessional. Amb motiu de la primera exposició pública que té lloc a la Sala Parés el desembre de 1893, Bonaventura Bassegoda explica la seva posició, suposadament compartida per la redacció, davant del nou grup. Seguint el criteri present des de la fundació de la revista que la religió pertany a l'esfera més íntima de la persona i que no ha de ser objecte de discussió, el crític demana d'enfrontar-se a la mostra artística «despresos de tot *parti pris* perquè aquest és l'únic motiu de las repulsas respirant fel y dels xistes de mal gust que, vingan o no a tom, s'han fet y s'han dit sobre las obras de la mateixa». I reclama respecte pel fet que «s'ajuntin alguns joves de bona voluntat que senten l'art com a veraders creyents y, no volentlo divorciar de sas creencias, s'apleguin en fraternal associació y's comprometin tàcitament a desterrar de sas obras lo segell de la concupiscència ó de la pornografia que en

27. Bonaventura BASSEGODA, «Carta oberta al amich Miquel Utrillo», *La Renaixensa*, 7-VI-1900.

28. Bonaventura BASSEGODA, «Saló Parés. Jardins d'Espanya», *La Renaixensa*, 4-XI-1900.



nom del progrés nos ha invadit las lletres y las arts». ²⁹ La ressenya no fa cap referència a les orientacions del consiliari, Josep Torras i Bages, ni abona decididament l'orientació catòlica del grup a qui alguns sectors integristes voldrien molt més carca encara, tal com deixa veure la ressenya a la segona exposició que té lloc el mes de maig de 1895. «Tal volta molts que esperaven las obras dels artistas de Sant Lluch com una reacció artística en lo sentit de fugir de la banalitat del assumpto y'l naturalisme desenfrenat, y dirigirse a las serenas regions del misticisme ja que no de la pintura decididament religiosa, tal volta'ls que això esperavan se mostraran descontents d'aquesta segona exposició; mes reflexionant fredament no tenen rahó 'ls que hajan esperansat que'l Círcul de Sant Lluch seria una escola pre-rafaelista o religiosa dins de la pintura en nostra ciutat, ja que sos organisadors no han promès res d'aixó, y per lo tant no se'ls pot acusar d'haver defraudat esperansas que tothom és lliure de forjar-se sense motiu». ³⁰

Els elogis cap a les obres del Cercle de Sant Lluch es basen, sobretot, en el bon gust dels temes tractats i, evidentment, en l'exclusió de les influències flamenquistes i estrangeres que són patrimoni dels mal anomenats «modernistes». Un altre motiu d'elogi és la titulació catalana de la major part de les obres exposades. Així es fa evident que l'acceptació del Cercle es produeix més per la seva fidelitat a la terra i al tractament naturalista dels temes escollits que no pas per la seva orientació religiosa.

El fet de poder parlar de diverses escoles catalanes d'art demostra ben clarament que aquell desig expressat als anys setanta de la necessitat d'un moviment artístic amb característiques pròpies s'ha complert amb escreix. Alexandre Cortada des de les pàgines de *L'Avenç* ja ho constata amb motiu de l'Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. «Els pintors d'aquí han anat fent a poc a poc una escola de pintura amb caràcter propi, original i característic. (...) Informada la nostra pintura catalana amb el caràcter sobri, realista, íntim, líric, i sobretot, amant de la naturalesa, propi del sentiment artís-

29. Bonaventura BASSEGODA, «Círcul Artístich de Sant Lluch», *art. citat*.

30. Bonaventura BASSEGODA, «Círcul Artístich de Sant Lluch. Segona Exposició de Bellas Arts», *La Renaixensa*, 19-V-1895.



tic del català, xoca completament i de ple amb el modo de sentir i de comprendre l'art de les demes províncies d'Espanya i especialment del de les castellanes». ³¹

Les arts menors

Acomplerta la formació d'una escola pictòrica i escultòrica catalana, ara, des de les pàgines del diari, es podrà cridar l'atenció sobre les altres arts menors, les arts decoratives o sumptuàries, sotmeses fins ara als criteris que les indústries franceses i alemanyes imposen al sector. En aquest sentit cal recollir l'important article de Josep Puig i Cadafalch sobre el que han de ser les arts decoratives. ³² L'article té el seu origen en la propera convocatòria de l'Exposició d'Arts Decoratives, prevista per a finals de 1892, i és un manifest de les característiques que ha de tenir l'activitat que després s'ha anomenat disseny industrial. Per al jove arquitecte les arts decoratives són les pitjor tractades i les més malaltisses de totes les arts, a despit dels considerables avenços de la indústria, cosa que les hauria d'haver afavorit. I avança una definició que no dubtarien a subscriure actualment els més coneguts dissenyadors: les arts decoratives o sumptuàries han de consistir en la germanor de la forma més bella amb la més útil, «agermanant la forma del art ab la forma de la indústria, la obra del cor y la del cap, la del sentiment y la de la intel·ligència, fent aixís obras veritat que en la forma traslluheixin lo fons y no l'amaguin y a las que un realisme ben entès las hi dongui la naturalitat que tant temps las hi negà l'art acuat d'ulls de las fórmulas y dels principis apriorístichs». I aquestes característiques, que la saviesa dels artesans havia transmès al llarg dels segles amb l'arrelament a les pròpies necessitats i al propi país, les màquines no han sabut donar-les, sinó que, contràriament, han estat la causa de la decadència de les arts decoratives. Cal, doncs, fer un tomb a la situació i tornar a posar les arts industrials al servei de les formes artístiques i no al revés. No ha de ser «la industria aplicada al art», sinó l'art aplicat a la indústria. Per això, només cal una redescoberta de l'art català decoratiu que estava present en tots els estaments socials i recuperar «tant de saber oblidat, tant de gust malversat, tant de bon sentit perdut

31. Alexandre CORTADA, «Els pintors catalans a Madrid», *L'Avenç*, IV (1892), pàgs. 315-317. La citació ha estat treta del llibre *Els modernistes i el nacionalisme cultural*, antologia a cura de Vicente CACHO VIU, Barcelona, La Magrana, 1984, pàgs. 80-84.

32. Josep PUIG I CADAFALECH, «Art català. La Exposició d'Arts Decorativas», *La Renaixensa*, 20-III-1892.

pera recorre a las obras vingudas de Fransa o d'Alemània, aqueixas obras cosmopolitas y, com tot lo que no té pàtria, bordissencas».

Encara que l'Exposició no aportés grans novetats en aquest camp, no hi ha dubte que l'atenció cap a les arts menors es desvetlla, com ho demostren la creació del Centre d'Arts Decoratives de Barcelona el 1894, sota la presidència de Josep Fiter i Inglès, col·laborador habitual de la publicació i propietari d'una de les fàbriques de puntes amb més prestigi de l'època; o l'exposició d'indumentària retrospectiva de 1893; o la recuperació dels oficis en el taller de Domènech i Montaner al Castell dels Tres Dragons, etc. Aquesta recuperació de les tècniques artesanals aplicades a l'obra arquitectònica tindrà el seu esclat més visible en l'anomenat «modernisme arquitectònic» del qual són cappers els dos arquitectes esmentats.

També el perfeccionament de les arts gràfiques provoca l'aparició d'un nou tipus d'art menor que obtindrà en aquests anys un gran auge: el cartell anunciador, o sigui l'estampació per qualsevol procediment industrial d'una producció seriada amb finalitats propagandístiques. El 1895 es convoca a Barcelona el primer concurs de cartells per anunciar l'Exposició General de Belles Arts i Indústries Artístiques de l'any 1896; entre les obres presentades destaca un cartell d'Alexandre de Riquer. Després d'aquest tímid inici cartellístic, la convocatòria per a l'Exposició de 1898 ja esdevé un èxit per la quantitat d'obres presentades. El crític Bonaventura Bassegoda en destaca la quantitat d'originals presentats –33– i la justifica per la moda d'aquesta nova expressió artística. «Nos trobem davant d'un síntoma de la època. La obra d'art que més expontàneament crean nostres artistes are com are, és lo cartell d'anuncis, l'*affiche* de nostres vehins, en quin gènere en Cheret y en Guillaume, en Godefroid y en Grasset y tants d'altres, hi brillan ab esclat enlluernador. Aquest és lo gènere imperant en las esferas del art pictòrich decoratiu, l'únic gènere que's sent avuy dia; que retrata a pler la movilitat de las corrents, la falta de fixesa en los criteris, la carència d'enlayrats ideals, la poca solidès en la factura y la divagació en las concepcions. Avuy la glòria té d'assolirse de cop y volta, la flama del geni és foch d'encenalls que com més crema més prompte mimva, y qui no aprofita lo quart d'hora del arborament pera aturar un instant la atenció del públich distret, no cal que cerqui altrás vías, donchs en cap més s'hi pot fer farrolla. Som al sigle del *Cartell d'anuncis*, de l'*affichisme*, aquest *isme* resultant d'una mena de condensació dels vapors simbolistas, realistas, puntillistas y pre rafaelistas».³³ Al triomf d'aquesta expressió artística, hi col·laboren dos factors essencials. D'una banda, la indústria de les arts gràfiques, que a casa nostra havia ja assolit nivells de qualitat excepcional, com ara els tallers de Josep Thomàs i Bigas, el fundador de *La Gramalla* i de *La Renaixensa*, que portaran a terme les millors obres gràfiques d'aquest període i,

33. Bonaventura BASSEGODA, «Concurs de cartells», *La Renaixensa*, 10-X-1897. A aquest article segueixen «Exposició de cartells», 8-XII-1897; «Concurs de cartells. Saló Parés», 3-IV-1898; «Los cartellistas extrangers del Saló Parés», 15-V-1898.



d'altra banda, els empresaris, que començaran a creure en el poder de la publicitat cartellística. D'aquí la convocatòria del concurs feta per Vicenç Bosch i el seu «Anís del Mono» el 1898 o la posterior convocada per Josep Fiter i Inglès per a les seves blondes el 1900.³⁴ Tots aquests esdeveniments són puntualment ressenyats des de les pàgines del diari que demostra la voluntat, en els últims anys de segle i començament del següent, de connectar amb la gent més jove i més avançada, un cop s'ha produït la sortida de *La Renaixensa* dels elements més pragmàtics que constituïran la redacció del diari *La Veu de Catalunya* de tendència més conservadora que la del vell diari.

Per això cal destacar, com a petites mostres d'aquest desig de modernitat, la crítica de l'Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid que Hortensi Güell tramet des de la capital de l'Estat³⁵ —a remarcar que Hortensi era el fill de Josep Güell i Mercader, que durant molts anys va exercir la corresponsalia política del diari a Madrid—; o els articles «Cartells y cartellistas»³⁶ i «Bourne-Jones» (sic)³⁷ d'Alexandre de Riquer; o la interrelació del diari amb els redactors de la revista *Juventut*, paradigma del modernisme, on es publiquen col·laboracions polítiques de Pere Aldavert o de Domènec Martí i Julià, mentre que, al diari *La Renaixensa*, hi apareixen articles dels redactors de la revista, especialment en el camp artístic, Sebastià Junyent i Josep Pujol i Brull, que porten la crítica artística de la publicació diària en l'agònica etapa de 1904, un cop Bonaventura Bassegoda ha abandonat el diari, temps després d'haver estat convertit en societat anònima.

En resum, es pot afirmar que *La Renaixensa* va lluitar per aconseguir una escola catalana de pintura i escultura amb personalitat pròpia, mitjançant la creació d'un estat d'opinió entre els seus lectors amb contínues referències als artistes i a les exposicions. Els seus criteris, basats sobretot en la realitat com a referent, plasmada a través de la sensibilitat i personalitat de l'artista, s'acaben oposant, els últims anys del segle XIX, als postulats simbolistes pel que tenien d'estrangerisme, d'hibridisme i, molts cops, d'imitació barroera i no sentida dels estils més de moda. La publicació, en aquests trenta-cinc anys de contacte amb el públic ha seguit amb atenció les novetats artístiques, les quals han estat

34. Bonaventura BASSEGODA, «Cartells de J. Fiter», *La Renaixensa*, 6-V-1900.

35. Hortensi GÜELL, «Exposición de Bellas Arts. Madrid», *La Renaixensa*, 27-V, 3 i 15-VI-1899. Poc temps després, el mes d'agost, Hortensi Güell se suïcidaria a Salou.

36. Alexandre de RIQUER, «Cartells y cartellistas. Conferencia al Cercle Artístich de Sant Lluç», *La Renaixensa*, 13-V-1899.

37. Alexandre de RIQUER, «Bourne-Jones», *La Renaixensa*, 19-VIII-1899.

valorades, principalment, pel bon gust del tema escollit i la perfecció de l'execució. Contràriament al que es podia esperar, el diari en els últims anys es converteix en la plataforma expressiva dels més joves, aquells que s'acabarien oposant a l'ortodoxia pragmàtica del grup liderat per Prat de la Riba, Puig i Cadafalch, etc. En definitiva, el diari en els últims anys esdevé l'oposició als elements més conservadors, agrupats en la Lliga Regionalista, i el portaveu de la joventut més innovadora.