

# L'art català de la Restauració. El decenni 1880-1890

per *Eliseu Trenc*

*Els anys 1880-85: predomini de l'art «idealista»*

El panorama de l'art català canvia de manera important al principi del decenni 1880-90. En una ciutat on no hi havia cap museu d'art contemporani, ni tampoc exposicions oficials, la inauguració de la primera galeria d'art privada barcelonina, la Sala Parés, l'any 1877, va ésser un vertader esdeveniment. La inauguració de la Sala Gran de la mateixa galeria, l'any 1884, que permetia exposicions més importants i més completes, demostra que Barcelona va sortint, a poc a poc, d'un llarg període de letargia artística. La creació d'un cert nombre de revistes il·lustrades que reproduïen per mitjà del gravat o la litografia obres d'art, tant estrangeres com autòctones, i que donen un lloc important a la crítica d'art, és també un factor primordial per a l'expansió de l'art català. L'any 1880 neixen «La Il·lustració Catalana», que durarà fins a l'any 1894 (1era. època) i «La Il·lustración» (revista hispano-americana), de Lluís Tasso i Serra, editada fins a l'any 1891. L'any 1882 surt «La Il·lustración Artística», publicada per la gran casa editorial Domènech i Montaner. Molt il·lustrada, es mantindrà fins al segon decenni del segle xx. L'any 1883 veu la llum «La Il·lustración Ibérica», editada per Ramon Molina fins a l'any 1897. Es pot afegir a aquestes revistes «L'Avens» (1ra. època, 1881-84), poc il·lustrada, que publica, però, articles referents a l'art català; els principals diaris tenen també llur provi crític d'art, molt influent en algun cas, com Francesc Miquel i Badia, del «Diari de Barcelona» o, en menor grau, Carlos Pirozzini de «La Renaixensa», Frederic Rahola i José Lázaro Galdiano de «La Vanguardia», aquests una mica més tard. Tot això dóna a les arts plàstiques una importància que mai no havien tingut a Barcelona. Com afirma Alfred Opisso l'any 1883: «*Estamos en presencia de un hecho innegable: el arte adquiere una extensión no conocida antes de ahora en época alguna.*»<sup>1</sup>

Aquesta situació és evidentment una conseqüència de la primera època de prosperitat econòmica de la Restauració (1875-86) i de l'enriquiment de la bur-

1. Alfred OPISSE, *El arte contemporáneo*, «La Il·lustración Ibérica», núm. 41 (13-x-1883), p. 3.

gesia, principal clientela dels artistes catalans, ja que, al contrari de Madrid, capital de l'estat, les comandes oficials són escasses a Barcelona.

Condicionada per la naturalesa de la seva clientela, la pintura catalana s'orienta naturalment vers la pintura de gènere i el paisatge de format petit o mitjà. Nogensmenys, la crítica artística catalana dels anys 1883-85, en conjunt, es ressent d'aquest fet i, encara fidel als valors de l'art acadèmic, lamenta l'absència quasi total de la pintura d'història i de la pintura religiosa a Catalunya. A la ressenya de la primera exposició col·lectiva de la nova Sala París, pel gener de 1884, Carlos Pirozzini explica que la pintura d'història és particularment significativa per mesurar la instrucció artística i fins i tot social d'un poble i relaciona aquesta idea amb el nacionalisme de la Renaixença: «Las naciones que olvidan sa història, olvidan sa pròpia dignitat, camínan per l'indret de la ignorància y del servilisme y perden sa llibertat y sa independència perquè no las mereixen.»<sup>2</sup>

Federico Cajal, en les seves crítiques de la segona exposició col·lectiva de la Sala Parés de l'any 1885<sup>3</sup> i de l'exposició de Belles Arts organitzada pel Centre de Aquarellistes,<sup>4</sup> es dol també de l'absència de la pintura històrica i religiosa. Davant de Madrid i de les principals capitals europees, on triomfa l'art acadèmic, la crítica barcelonina sembla patir d'un complex d'inferioritat. Nogensmenys, aquesta s'adona de la qualitat de l'escola catalana en dues modalitats artístiques més interessants encara menors, ja però conreades per Fortuny, la pintura de gènere i el paisatge. Es pot dir que els pintors catalans, menys R. Tusquets, l'únic pintor de temes històrics important, són més moderns que la crítica coetània. Comencen a evolucionar, en la pintura de gènere, del fortunisme més o menys costumista a una pintura més moderna, més realista. Per a la crítica i el públic del temps, el gran pintor de gènere és Francesc Masriera, artista acadèmic, pintor dotat d'una excel·lent tècnica, precisió i detallista, especialista de *bayaderes*, escenes d'harems, favorites del sultà, seguint així l'orientalisme de moda, i autor d'excel·lents retrats elegants i aristocràtics de l'alta burgesia barcelonina. De l'any 1875 a l'any 1885 Francesc Masriera és més apreciat que els seus col·legues Villegas, Tapiró, Casanovas i Estorach i que tres pintors més interessants que triomfaran després de l'any 1885, Romà Ribera, Francesc Miralles i Baldomer Galofre. Després de Fortuny, mort l'any 1874, el paisatgisme s'havia dividit en dues branques, l'escola del lluminisme de Sitges, directament influïda per Fortuny, amb Mas i Fondevila i Roig i Soler, i l'escola d'Olot, més autèntica i interessant, amb Joaquim Vayreda i Josep Berga, derivada del realisme de Martí i Alsina, sense oblidar dues personalitats independents, Modest Urgell i Eliseu Meifrén, excel·lent marinista. En tots aquests casos crec que es pot afirmar que aquesta pintura era un himne a la naturalesa encara empeltat de romanticisme, naturalesa reduïda al mar i a la muntanya catalans. Entre els paisatgistes purs i els pintors de gènere se situaven pintors que participaven d'aquests dos mons, D. Baixeras, Joan Llimona i Laureà Barrau, que pintaven pastors i mariners treballant, escenes completa-

2. Carlos PIROZZINI, *Exposició Artística (Galeria Parés) II*, «La Renaixença», núm. 1855 (24-I-1884).

3. Federico CAJAL, *Bellas Artes*, «La Ilustración», núm. 218 (4-I-1885), ps. 2-3.

4. Federico CAJAL, *Bellas Artes*, «La Ilustración», núm. 242 (21-VI-1885), ps. 385-387.

ment catalanes, lligades a l'esperit de la Renaixença per llur exaltació de la pàtria i del treball, d'una pàtria tradicional, arcaica en el sentit de conservar les arrels, antimoderna doncs, expressió plàstica de l'obra que Torras i Bages escrivia entre el 1886 i el 1892, *La tradició catalana*.

La crítica catalana, presonera encara de la jerarquia dels gèneres artístics, no apreciava els paisatgistes, els millors pintors de la època, com hauria calgut; aquests, però, havien trobat, malgrat això, una clientela, ja que, com havia notat el clarivident crític Alfred Opisso, la societat contemporània necessitava la naturalesa: «*Por otra parte la plomiza y prosaica existencia en esos grandes almacenes y jaulas de que se componen las ciudades modernas producen en el reactivo humano la necesidad y el entusiasmo por la naturaleza libre y espléndida. La naturaleza se ha convertido en consuelo de las almas fastidiadas. Las artes del siglo XIX son las primeras que han descubierto en la naturaleza vida, expresión, pasiones y poesía y la han idealizado.*»<sup>5</sup>

Si la crítica barcelonina no apreciava gaire la pintura catalana, considerava l'escultura més digna i més noble. Federico Cajal afirmava: «*En escultura nuestra capital ha logrado, hace algún tiempo, un sitio más envidiable que en pintura... Una prueba de este aserto son las estatuas colocadas recientemente en los jardines del Parque.*»<sup>6</sup>

Carlos Pirozzini escrivia a propòsit de l'escultura espanyola: «...és Catalunya y singularment Barcelona, la que sosté'l gloriós estandart de la moderna escultura nacional».<sup>7</sup>

Efectivament, els més grans escultors espanyols de l'època són valencians i catalans. El desenvolupament i la modernització de Madrid, de Barcelona i de les grans capitals d'Amèrica del Sud d'ençà dels anys 1860-70 són la causa de l'expansió de l'arquitectura i de l'escultura. L'escultura monumental i commemorativa esdevé el motiu decoratiu més important de l'urbanisme. A més a més, l'escultura funerària creix a la mateixa època, amb l'enriquiment de la burgesia. Ofereix als escultors força feina.

A Barcelona, els escultors treballen en el monument a Colom, molt ric en escultures, en la decoració del parc de la Ciutadella de l'any 1882 a l'any 1886, particularment a la cascada. Com a coronament de tota aquesta activitat, els preparatius de l'Exposició Universal de l'any 1888 també donen molta feina, en particular la decoració de l'art de triomf. A Madrid, els escultors catalans reben també nombroses comandes oficials. Durant aquests anys els més importants són Venanci i Agapit Vallmitjana, J. Sunyol, R. Nobas, Reynés, Fuxà i Puiggener.

Tota aquesta escultura commemorativa i monumental és encara molt acadèmica, tenyida de neoclassicisme o de romanticisme amb detalls més realistes alguna vegada; sempre és, però, històrica o alegòrica.

Durant els cinc primers anys del decenni (1880-85) la burgesia intel·lectual, a través dels seus crítics més influents, Miquel i Badia, Carlos Pirozzini i Fede-

5. Alfred OPISSEO, *El arte contemporáneo*, «La Ilustración Ibérica», núm. 43 (27-x-1883), ps. 2-3.

6. Federico CAJAL, *id.*, nota 3.

7. Carlos PIROZZINI, *Exposició Artística (Galeria Parés), XII y último*, «La Renaixença» (30-III-1884).

rico Cajal, és encara influïda per l'estètica idealista de Pau Milà i Fontanals, com ho proven aquests curts extractes del període, escollits entre molts altres: «... sens olvidar may que l'Art, manifestació de la veritat y de lo bo, per medi de la bellesa, veu tots els objectes, naturals com són, escullint entre ells lo més perfecte...»<sup>8</sup>

«El arte no debe contribuir a errores: su destino es más elevado, debe siempre conducir a la verdad, una de las cualidades sin las cuales no puede existir la belleza.»<sup>9</sup>

L'única excepció és Alfred Opisso, director artístic de «La Ilustración Ibérica», influït per l'estètica relativista i sociològica de H. Taine, que cita a vegades textualment: «No hay que buscar en el producto artistico nada de belleza absoluta, sino una expresión, un síntoma experimental de la situación reinante.»<sup>10</sup>

Si Opisso demostra un ample eclecticisme en la seva crítica, nogensmenys mostra les seves preferències vers un art inspirat en la societat coetània i s'oposa a tota suposada ciència transcendental de la bellesa.

Cal afegir a aquesta posició progressista d'Alfred Opisso dos textos insòlits de dos artistes catalans, més moderns que la crítica artística.

El primer és un article doble de Josep Lluís Pellicer, pintor i periodista gràfic, enviat al «Diari Català» de París estant. Al primer<sup>11</sup> J. L. Pellicer defensa l'art realista a l'Exposició de Belles Arts de París, mentre que al segon,<sup>12</sup> escriu per primera vegada a la premsa catalana, i de manera bastant favorable, sobre l'impressionisme de Monet. És, malauradament, massa aviat, per a Barcelona (l'any 1880) perquè aquest article pugui tenir cap influència. El segon text és un article del pintor Josep Maria Tamburini a propòsit de la pintura de paisatge. El va publicar «L'Avens» l'any 1883.<sup>13</sup> Aquest article pateix de les limitacions inherents a la majoria dels tractadistes d'art del període, particularment pel que fa a l'acceptació de l'escala tradicional de valors dels gèneres artístics. Tamburini no situa el paisatge sobre el mateix pla d'igualtat que la pintura històrica o religiosa, s'acontenta de reivindicar per a aquest un lloc modest, però digne. Explica sobretot molt bé com el paisatge s'ha infiltrat en tots els altres gèneres pictòrics i per què ha nascut veritablement el segle XIX. Cita i admira Decamps, Rousseau, J. F. Millet, Courbet, Daubigny i Fortuny. Defensa també el realisme i la pintura a l'aire lliure: «La pintura moderna, ofegantse en lo reduhit espay del taller, busca a l'exterior, en la plena llum, camp ahont esplayarse y desenrotllar sas aspiracions naturalistes.»

En la conclusió del seu article, però, J. M. Tamburini revela ja allò que serà el credo de la seva futura pintura simbolista, és a dir la utilització del paisatge per expressar un sentiment, el cèlebre paisatge-estat d'ànima: «De l'idili a la elegia (el paisatge), pot recórrer tota l'escala cromàtica del sentiment.»

8. Carlos PIROZZINI, *Exposició Artística (Galeria Parés), I*, «La Renaixensa», núm. 1849 (20-I-1884).

9. Federico CAJAL, *id.*, nota 4.

10. Alfred OPISSO, *id.*, nota 5.

11. Josep Lluís PELLICER, *Revista de París. La Exposició de Belles Arts*, «Diari Català» (11-VII-1880).

12. Josep Lluís PELLICER, *Notas parisiens. Lo pintor Claudi Monet*, «Diari Català» (18-VII-1880).

13. Josep Maria TAMBURINI, *La pintura en lo gènere de paisatge*, «L'Avens», núm. 16 (juliol de 1883), ps. 4-9.

És a dir, que el paisatge pot aconseguir els mateixos objectius que la pintura de gènere sentimental, la qual cosa, segons Tamburini, el legitima.

*Els anys 1886-90: implantació del realisme*

Eduard Valentí ha explicat de manera convincent que el modernisme literari de la primera etapa de la revista «L'Avenç» és naturalista,<sup>14</sup> sobretot d'ençà del gener de 1884 amb la col·laboració dels crítics Yxart i Sardà, completada pels escrits del novellista realista Narcís Oller. La revista «L'Avenç» començà, doncs, la lluita, que tingué lloc essencialment entre el 1886 i el 1890 a Barcelona, entre un art idealista, defensat pels conservadors, i un art realista, defensat pels lliberals. El naturalisme hispànic no era l'equivalent del naturalisme francès; no fou mai immoral i podia abastar tant el positivisme de Zola com el catolicisme de la novellista E. Pardo Bazán. Consistia essencialment en un culte a la naturalesa i a la veritat. Malgrat el fet que la crítica de l'època donés el mateix sentit als dos termes de realisme i de naturalisme, em sembla més exacte per a les arts plàstiques i per a aquests anys de parlar només de realisme.

«La Ilustración Ibérica» publica l'any 1885 la ressenya de Clarín de l'obra d'Albert Savine *Le naturalisme en Espagne*. L'any 1886 la mateixa revista publica un important article de Rafael Altamira, *El realismo y la literatura contemporánea*,<sup>15</sup> mena de bibliografia comentada de l'estat de la qüestió del 1874 ençà, data en la qual es publica a Madrid el primer article que hi fa referència, seguit després per les fortes polèmiques dels escriptors espanyols del 1882 al 1884.

A Catalunya el corrent realista fa una breu aparició al teatre l'any 1884 amb la representació de *La taberna*, drama d'Eduard Vidal i Rosend Arús, adaptació escènica de *L'assomoir* de Zola.<sup>16</sup> De fet, cal esperar els anys 1890 i 1891 per tal que el teatre català realista s'afermi amb dues obres de J. Pin i Soler, *Sogra i nora* i *La tia Tecleta*.

Malgrat algunes innovacions, utilització de la prosa i pintura de la vida urbana, Pin i Soler està força allunyat del naturalisme de Zola, la seva moral roman tradicional. Els seus drames constitueixen la consagració d'un teatre burgès, més modern i més realista que el teatre regionalista i folklòric anterior. Al mateix temps, Àngel Guimerà abandona la tragèdia històrica l'any 1890 per dedicar-se al drama modern, més realista, amb *La sala d'espera* i *La boja*. En poesia també és a la mateixa època (1889) que Apelles Mestres publica *Els sardinalers*, considerat el millor poema del realisme català. Les seves altres obres de mateixa tendència, *Los dos Cresos* i *Margaridó*, demostren que es tracta d'un realisme molt tímid, amb fortes influències romàntiques, comparat amb la novellística de Narcís Oller, l'únic gran escriptor realista català. Al llarg del

14. Eduard VALENTÍ, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos* (Barcelona 1973), ps. 160-163.

15. Rafael ALTAMIRA, *El realismo y la literatura contemporánea*, «La Ilustración Ibérica», núm. 173 (24-IV-1886), ps. 262-266.

16. Lily LITVAK, *Naturalismo y teatro social en Cataluña*, «Comparative Literature Studies», núm. 3 (1968), p. 282.

decenni Narcís Oller publica les seves novel·les més remarcables *La papallona* (1882), traduïda al francès, amb un pròleg de Zola, que precisa perfectament les diferències entre el seu naturalisme i el realisme tenyit d'idealisme de l'escriptor català, *Vilaniu* (1886) i sobretot *La febre d'or* (1891), on Oller aconsegueix el realisme social en aquest excellent retrat de la burgesia de negocis barcelonina.

Aquesta implantació del realisme a la literatura repercuteix en les arts plàstiques. És significatiu, en aquest respecte, que sigui el mateix Narcís Oller o Josep Yxart, el millor crític literari de l'època, els qui defensin la pintura realista. L'any 1886, a propòsit d'una exposició de Baldomer Galofre a la Sala Parés,<sup>17</sup> Narcís Oller publica una de les primeres crítiques compromesa, favorable al «naturalisme» i contrària a la pintura d'història, un veritable himne a favor de la modernitat:

«Mireu los quadros avuy exposats en la Galeria Parés ... Ni un quadre d'història, ni un tipo arrancat dels llibres, ni una escena d'altres temps o de pahissos desconeguts del pintor: en cambi, quina abundor y maravellosa varietat no hi ha de bellas naturals qu'han sorprès son esperit! ... y tota aquesta munió d'assumptes d'hont l'ha tret, sinó de la realitat vivent?»

»Pintor essencialment modern, [Galofre] és, sobretot y abans que tot, un enamorat de la veritat viva. Com lo poeta, com lo novelista del dia, observa'l món que'l rodeja, tot lo d'ell l'interessa, 'l commou, l'entusiasma y li fa agafar lo llapis o'l pinzell pera fixarnos tot lo que té de bonich e interessant aquell fragment de la realitat, tal com l'han vist sos ulls, tal com ha atravesat per son pensament.»

Baldomer Galofre, paisatgista i pintor de marines, pintor de gènere, havia innovat omplint la Sala Parés dels seus estudis, dibuixos i esbossos que, aleshores, els artistes no presentaven en públic i que donaven a la seva exposició aquesta impressió de realitat, de *tranche de vie*, de document copsat ràpidament, sense retocar, amb una mena de febre característica del dibuix a la ploma expressiu i encara romàntic de B. Galofre i aquesta impressió de sinceritat que tant havia agradat a Narcís Oller. A «La Ilustración Artística», J. Yxart publica també un article elogiós per a B. Galofre,<sup>18</sup> que qualifica de poeta i artista de la naturalesa.

Tot això no significa que la pintura acadèmica sigui vençuda. És precisament pel febrer de 1886 que la Sala Parés presenta, amb un èxit públic extraordinari, el quadre històric de Luna *El spoliarium*, primera medalla a l'Exposició Nacional de Bellas Artes de Madrid del 1884. Tots els diaris i les revistes catalans dediquen llargues crítiques a aquest esdeveniment, considerable des del punt de vista artístic. A «La Renaixensa» C. Pirozzini resumeix de manera clara l'opinió general: «Tant de bo que la exposició d'aquesta y altras obras importants, pugua ser l'estímul y despertament, pera que 'ls valiosos elements y favorables disposicions que la pintura històrica o de gran quadro té entre

17. Narcís OLLER, *En Baldomero Galofre*, «La Ilustració Catalana», núm. 151 (31-x-1886), ps. 402-403.

18. José YXART, *Baldomero Galofre*, «La Ilustración Artística», núm. 257 (29-xi-1886), p. 318.

nosaltres, emprengue'l degut desenrotllo y prepari dias de glòria artística pera Catalunya!»<sup>19</sup>

Una gran part de la literatura artística de «La Ilustración Artística» de l'any 1886 és obra d'un crític conservador resident a Roma, A. Fernández Merino, el qual defensa, en les seves nombroses cròniques, els artistes becaris de l'Acadèmia Espanyola de Roma i els pintors de gènere espanyols que resideixen a la ciutat eterna, Enric Serra i Josep Benlliure, autor del cèlebre quadre religiós *La visió del Coliseu*.

Nogensmenys, a la mateixa «Ilustración Artística» i el mateix any es publica un article llarg i bastant complet sobre el pintor napolità Domenico Morelli.<sup>20</sup> A l'obra de Morelli, un dels més interessants artistes italians de l'època, el realisme s'infiltra a la pintura religiosa, com subratlla l'autor de l'article, H. Zimmern:

*«Morelli es el que en Italia ha hecho renacer la afición a los asuntos sagrados, pero al hacer esto, no ha seguido, como los pintores ingleses y franceses, una senda ya trillada, sino que, aprovechándose de las observaciones de la crítica moderna y de los conocimientos históricos, ha conseguido reproducir la Biblia bajo un nuevo aspecto ... Morelli es considerado como el Renan y el Strauss del arte sagrado.*

*«Cuando Morelli presentó por primera vez la Madre del Redentor en forma humana, su pintura produjo una profunda sensación, no sólo en los críticos del arte sino también en los fieles ... De un solo golpe, el artista había roto las cadenas de la tradición, y esto porque quiso atenerse a la historia y no a la leyenda eclesiástica, de modo que su virgen no era el ser macilento y descarnado de los cuatrocentista de la frígida escuela alemana moderna. Humanizada en el lienzo de Morelli, presentábase a la rosa mística del cielo como joven y cariñosa madre, con su niño en brazos, pero no del todo terrenal, sino con una mezcla divina y humana de indecible efecto.»*

Aquesta introducció d'un cert realisme històric (és a dir, el redescobriment del medi palestí com a fons de les escenes bíbliques) en la pintura religiosa que pren així un caire orientalista acusat, promoguda per Morelli a Itàlia, per Munckzaci a l'imperi d'Àustria-Hongria, per Uhde a Alemanya i per J. Tissot a França, es reflecteix dins la pintura espanyola a l'Exposició Nacional de Bellas Artes de Madrid del 1887. R. Blanco Asensio, a la seva crítica de l'exposició publicada a «La Ilustración Ibérica»,<sup>21</sup> analitza les principals obres religioses, *La visió del Coliseu* de J. Benlliure, *L'enterrament de Crist* de J. Sorolla, *La decapitació de sant Pau* de Simonet, *Resurrexit non est hic* de Ruiz-Guerra, *La comunió de les verges a les catacumbes* de Silvela i *San Fernando, rey de España* de Casanova i Estorach. El crític assenyala que *«la pintura religiosa manifiesta en los últimos tiempos señaladísima tendencia a naturalizarse, es decir, a transformarse de manera que el ideal desaparece, quedando sólo el*

19. CARLOS PIROZZINI, *L'expoliarium. Quadro de Don Juan Luna y Novicio*, «La Renai-xensa», núm. 3055 (13-I-1886).

20. H. ZIMMERN, *Domenico Morelli y sus obras*, «La Ilustración Artística», núm. 231 (31-V-1886), ps. 186-191.

21. R. BLANCO ASENSIO, *Exposición de Bellas Artes*, «La Ilustración Ibérica», núm. 233 (18-VI-1887), ps. 390-394.

*descarnado concepto de lo real y lo humano, expresado maravillosamente con prolija minuciosidad, observación detenida y estudio serio y profundo de la época y costumbres, de manera que el pasaje bíblico de la escena del Nuevo Testamento se convierte, en pureza, de asunto místico en motivo adecuado para un lienzo de carácter histórico».*

Com a conclusió R. Blanco Asensio subratlla que els artistes contemporanis no saben ja expressar el misticisme religiós perquè no poden assimilar aquest concepte per manca de fe.

Al costat d'aquest realisme que s'infiltra a la pintura religiosa, la pintura històrica encara domina, per darrera vegada, però, l'any 1887, en una exposició nacional de belles arts espanyola. Amb més de vuitanta quadres històrics, aquesta exposició del 1887 representa el cant del cigne de la pintura acadèmica espanyola. Evidencia també el divorci entre l'art de Madrid i l'art català. Van aconseguir les primeres medalles els autors de les enormes teles, melodrames històrics i històrics, tràgics i sagnants, Villodas, Ulpiano Checa, F. J. Amengo, J. Benlliure, Salvador Viniegra i Salvador Martínez Cubells. El pintor de gènere i paisatgista català Arcadi Mas i Fontevila va obtenir una segona medalla per la seva *Processó del Corpus*, un dels millors quadres de l'exposició, mentre que Joan Llimona i Eliseu Meifrén guanyen terceres medalles.

Al revés de Madrid, on domina la pintura acadèmica, Catalunya insisteix en la pintura de gènere i el paisatge, que obtenen en aquesta ocasió llur modesta però primera recompensa. De l'any 1888 ençà l'evolució serà molt ràpida i, al cap de tres anys, del 1888 al 1891, la pintura acadèmica perdrà el seu prestigi i el seu crèdit a Madrid mateix i encara més a Barcelona, on triomfarà la pintura de gènere realista. La desatenció de la crítica respecte als gèneres pictòrics dits nobles és una de les primeres fites d'aquesta evolució. A la seva ressenya del Saló de Belles Arts de l'Exposició Universal del 1888 de Barcelona, J. Yxart es fa l'interpret del desencís del públic culte català envers la pintura històrica, jutjada artificiosa i retòrica:

*«... lejos de causarnos una verdadera emoción estética, nos dejan fríos, y lejos de hallarlos a la altura de su reputación, nos desencantan en uno u otro concepto ... buscando la explicación de este efecto singular, me parecía ver en aquellas obras las mismas condiciones esenciales del arte dramático español, manifestadas en otra forma, la forma plástica.*

*»... Hay en aquella pintura (de historia) virilidad y brillantex ... pero falta en cambio, sinceridad y espontaneidad: el autor ni cree en lo que pinta, ni lo siente; falta naturalidad en la composición y en los grupos, falta esa emoción íntima, ese fuego interno, único que, latente en la obra se trasmite a quien la contempla.»<sup>22</sup>*

En una força interessant, *Román Ribera y la escuela pictórica moderna*,<sup>23</sup> A. García Llansó, el crític d'art de «La Ilustración», expressa, tot referint-se al treball dels pintors espanyols pensionats a Roma, les mateixes idees que J. Yxart a propòsit de la pintura històrica i religiosa: «... pintan y estu-

22. J. YXART, *Exposición Universal de Barcelona*, «La Ilustración Artística», núm. 342 (16-VII-1888), p. 234.

23. Antonio GARCÍA LLANSÓ, *Román Ribera y la escuela pictórica moderna*, «La Ilustración», núm. 463 (15-IX-1889), ps. 583-587.



*dian ... asuntos religiosos o históricos, en los que se nota la falta de misticismo, la carencia de verdad y ausencia de conocimientos, aportando únicamente, como resultado de sus estudios en la que fue imperio del arte, el color falso, ingrato y terroso de la escuela romana y el convencionalismo de impremeditada imitación... La pintura histórica o religiosa ... no responde a las corrientes modernas ni a las novísimas ideas que significan las grandes evoluciones de la humanidad».*

A. García Llansó es declara clarament partidari de la pintura de gènere: *«Innegable es que los ideales estéticos de este siglo son distintos de los que se persiguieron en los anteriores, y por lo tanto, los cambios que se han operado en la pintura histórica y religiosa han producido otra manifestación: la pintura de género. Esta reviste verdadero interés para el arte moderno.»*

García Llansó té cura de separar aquesta moderna pintura de gènere del costumisme, modalitat folklòrica que continuen conreant els artistes pensionats a Roma: *«... no presintiendo la laboriosa evolución que había de producir el modernismo y con él la pintura de género, derrochaban lastimosamente su ingenio y malograban sus aptitudes pintando flamencas y toreros, estudiados en modelos convertidos en desgarbados comparsas por su teatral atrezo y falta de carácter.»*

D'aquesta modalitat viciada ha sabut escapolir-se'n Romà Ribera, el pintor de gènere per excel·lència segons García Llansó. Aquest ens presenta, una de les primeres vegades a Catalunya, el medi artístic parisenc com a benèfic davant el medi romà, arcaic i estancat: *«Román Ribera supo sustraerse de tan pernicioso contagio en Roma, y se trasladó a París en 1876, en donde pudo impregnar su espíritu del puro ambiente de los modernos conceptos del arte, que presentía y anhelaba manifestar.»*

Si es treu d'aquest article, particularment significatiu, l'opinió de García Llansó, crític ni conservador, ni progressista i bastant pròxim a la mentalitat més general de la societat culta catalana, es té una idea força exacta dels gustos estètics d'aquesta: *«Este siglo ... aseméjase a las anteriores edades por las desviaciones que produce la perversión del gusto que sólo se halla satisfecho ante las crudezas del realismo literario, artístico y dramático.»*

És a dir, que, com per a la literatura, no es pot parlar, encara, de naturalisme pictòric, sinó més aviat d'un realisme «idealitzat» que nega els aspectes «vulgars» i «baixos» de la realitat, la tasca primordial del qual resideix a deixar-nos un testimoniatge gràfic del caràcter modern de l'època, malauradament en els seus aspectes més externs (vestit, moda, vida mundana). És per aquesta raó que Romà Ribera es torna el campió de l'art modern català entre el 1886 i el 1890 (medalla d'or a l'Exposició Universal de Barcelona del 1888) pels seus quadres, retrats i escenes mundanes (en particular les seves cèlebres sortides de ball), impregnades de modernitat i apartades de tota vulgaritat, tant per la temàtica com per l'execució llepada i detallista. El principal tret que es podria fer, avui dia, a Romà Ribera és haver continuat de manera simultània, per raons comercials, pintant escenes de gènere flamenques del segle XVII, *casacones* molt populars en aquell temps, que demostren, però, la consciència molt relativa del que era el moviment realista per a Romà Ribera i per als pintors de l'època. Pròxim a Romà Ribera hi ha Francesc Miralles, més modern tècnicament, que viu a París i coneix l'obra de Courbet i de Manet i que empra

una factura prou franca i colors vius en les seves escenes a l'aire lliure, bastant conegudes a Barcelona, on exposa regularment a la Sala Parés, algunes teles importants del qual (*Platja de Badalona*, *Les primeres gotes*, *Una partida al camp*, *A la platja*) són reproduïdes per «La Ilustración Artística» del 1886 al 1890.

A. García Llansó repeteix les mateixes idees l'any següent a propòsit d'un article sobre els germans Francesc i Josep Masriera.<sup>24</sup> Dels anys 1889 i 1890 ençà la crítica i l'opinió catalanes ja estan segures de llurs judicis estètics i ja no pateixen de cap complex en relació amb Madrid, assegurats en llur opinió, a més a més, pel fracàs estrepitos de la pintura acadèmica espanyola. L'any 1889 els pintors espanyols enviaren a l'Exposició Universal de París llurs teles enormes, melodrames esgarrifosos (*dramones*), tot pensant que collirien honors i medalles. La realitat, però, fou molt distinta; el jurat ignorà llurs quadrassos i l'únic pintor espanyol que va obtenir una medalla d'or fou Luis Jiménez Aranda amb una tela realista, *Visita d'una sala d'hospital*. En els ambients artístics madrilenys això provoca un vertader cataclisme i penoses revisions, i a l'Exposició Nacional de Bellas Artes de Madrid del 1890 la pintura d'història ja no dominava tant el panorama artístic com abans. La ressenya de l'exposició feta per Francisco de Alcántara per a «La Ilustración Ibérica»<sup>25</sup> demostra un canvi radical de part de la revista lliberal i eclèctica dirigida per Alfred Opisso, que no hauria gosat mai publicar, dos o tres anys abans, una crítica tan ferotge de la pintura acadèmica:

*«Debemos, pues, a la manía de consagrarse a la pintura de historia la carencia absoluta de obras inspiradas en nuestras costumbres..., debemos el que no se hayan emancipado los jóvenes más que para seguir otra paralela y no menos funesta: la de contentarse con las meras exterioridades de determinados tipos populares, que puestos en caricaturas han inundado el mundo, dando mentirosa y triste idea de nuestro país: toreros, majas, chulas y chulos; como si en España no existiera la familia en el campo y en la ciudad, y en todas partes una riqueza infinita de movimientos y de vida.*

*»Además parece que cuantos sufren la manía de los cuadros de historia han olvidado hasta el color de los objetos, el vigoroso relieve con que en el natural se ofrecen, todo lo que a las obras comunica sabor de verdad. Por todo esto, el género desacreditado ofrece en esta exposición las últimas muestras de una manía que nuestra juventud repugna ya, apasionada de la naturaleza, sobre cuyo estudio se apresta a fundar el arte nuevo.»*

F. de Alcántara condemna, doncs, la pintura d'història i l'espanyolada en la qual s'ha tornat la pintura costumista. Aquesta condemna és evidentment ben acollida a Barcelona, on aquests dos gèneres artístics són en camí d'extinció.

L'escultura catalana dels anys 1886-90 és dominada encara per l'escultura commemorativa monumental. Els anys 1886-88, durant els quals té lloc la feina de preparació i de decoració de l'Exposició Universal, constitueixen fins i tot el període de més àmplia expansió d'aquest tipus d'escultura. Tornem a trobar els mateixos noms que al període anterior, els germans Venanci i Agapit Vall-

24. Antonio GARCÍA LLANSÓ, *Los hermanos Masriera y la escuela pictórica contemporánea*, «La Ilustración», núm. 479 (5-I-1890), ps. 3-7.

25. Francisco DE ALCÁNTARA, *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*, II, «La Ilustración Ibérica», núm. 392 (5-VII-1890), ps. 426-430.

mitjana, Rossend Nobas, J. Sunyol i M. Oms, que reben les comandes més considerables. Són ajudats per una generació més jove d'escultors que seran els grans artistes de l'època modernista, però que treballen encara de manera acadèmica en aquest temps, Josep Llimona, Blay, Arnau, Querol i Marià Benlliure.

Nogensmenys, paral·lelament a aquesta escultura monumental, es va desenvolupant amb la prosperitat de la burgesia l'escultura de saló, de petit format, retrats o figurines, sovint realitzats en terracuita. En aquest camp es generalitza una mena de realisme anecdòtic. Ja l'any 1883 Joan Roig i Marià Benlliure havien presentat, respectivament, *Laboremus* (noieta fent mitja) i *Uy!...* (escolà ferit al dit). L'any 1885 *El surtidor del bosc*, moderna estàtua de Joan Roig, coneguda avui dia com *La dama del paraigua*, mereix aquesta crítica favorable de «La Ilustración Ibérica»: «El autor con el mejor acuerdo renunció a las insípidas ondinas y náyadas, usuales en todos casos, y las sustituyó con una preciosa señorita vestida con el mismo traje con que nuestras contemporáneas salen a dar una vuelta por el jardín; la estética nada ha perdido en ello y el realismo ha demostrado que puede figurar con aplauso hasta en lo alto de un surtidor.»<sup>26</sup>

Durant els anys següents es troben altres exemples d'escultura realista, com *L'avi*, de J. Montserrat, del 1886, *Les obres de misericòrdia* d'A. Claramunt, presentada a l'Exposició Universal de l'any 1888. No es tracta, però, més que d'exemples aïllats i sense relleu al costat de l'escultura allegòrica monumental i de l'escultura religiosa estancada en una estètica tradicional de la qual vivien nombrosos escultors, com Atché, i tallers d'art religiós, on l'escultura policroma sobre fusta havia degenerat en una producció en massa que alimentava no solament Espanya, sinó també Amèrica del Sud. De fet, només després del 1890 es desenvoluparà a més gran escala l'escultura realista.

### *Els anys 1890-93: irrupció del naturalisme*

L'any 1890 la pintura acadèmica era pràcticament liquidada a Barcelona. Els tres anys següents, però, seran els d'una nova polèmica entre els defensors de la pintura de gènere realista, els crítics conservadors i els partidaris, escassos aquells anys, de la primera tendència del modernisme pictòric, el naturalisme parisenc de Santiago Rusiñol i Ramon Casas, als quals es pot afegir Lluís Graner, les escenes de taverna populars i tenebristes del qual poden ésser interpretades com a exemples de pintura social i, en tot cas, pròximes al naturalisme de Zola.

Del 1883 al 1890 Rusiñol havia presentat en exposicions col·lectives vistes de taller, *terrains vagues* dels encontorns de Barcelona que havien ferit, per la temàtica vulgar, la refinada crítica de l'època i havien valgut a l'autor el qualificatiu de campió del realisme. Mentrestant, del 1884 ençà les poques pintures de Casas, que residia a París, exposades a Barcelona havien sorprès la mateixa crítica per la tècnica franca, de factura molt visible, pel caire d'esbós inacabat, el sintetisme de visió (tretts derivats de la pintura de Manet, com per exemple

26. *Surtidor del bosque, parque de Barcelona, de Juan Roig*, «La Ilustración Ibérica», núm. 123 (9-v-1885), p. 302.

les taques de color que representaven la multitud de *La corrida*, del 1884). En realitat, tot això passava bastant desapercebut. Aquestes teles de petit format es presentaven en exposicions col·lectives de la Sala Parés, eren l'obra de pintors joves dels quals la crítica opinava que es tornarien més acadèmics, més tradicionals.

La situació va canviar totalment amb la primera exposició col·lectiva de Casas, Rusiñol i Clarassó de l'any 1890, exposició muntada de manera excepcional. Si s'afegeix a les obres d'aquesta primera exposició les pintures presentades a les exposicions del 1891 i el 1893, es té el conjunt de la primera etapa de la pintura modernista, és a dir, l'obra en gran part parisenca de Casas i Rusiñol del 1889 al 1892.

Des del punt de vista temàtic, el primer caràcter remarcable és el cosmopolitisme, que s'oposa al regionalisme i a la tradició anteriors. Cal remarcar que això no era completament nou; Romà Ribera i Francesc Miralles ja havien introduït un cert parisianisme a la pintura catalana, però no era el mateix que el de Rusiñol i Casas. Als bulevards elegants dels primers, aquests oposaven racons miserables de Montmartre, *terrains vagues* poblats per gent del poble o bohèmis marginals, antítesis del bon gust burgès.

Quan, de la pintura a l'aire lliure, Casas i Rusiñol passen a la pintura d'interiors, no pinten salons aristocràtics, pinten, al contrari, pobres tallers d'artistes, cambres miserables i, pitjor encara per a la burgesia benestant barcelonina, els antres del vici, els cafès i els balls populars. Aquest aspecte amoral, més que immoral, de l'obra de Rusiñol i Casas, avui difícilment perceptible, em sembla evident en l'opinió de la burgesia conservadora i catòlica de Barcelona, per a la qual tot allò que venia de París tenia una flaire de pecat. Això explica segurament la crítica constantment negativa del periodista conservador F. Miquel i Badia al «Brusi»: «*La ordinariet suele ser con frecuencia ley de esta clase de obras, y esta ordinariet o llámese vulgaridad, en medio de cierta distinción en algunos detalles de factura, asoma en no pocas de las pinturas de Rusiñol y Casas.*»<sup>27</sup>

Doncs cosmopolitisme, pintura d'un món miserable i marginal i amoralitat configuren, des del punt de vista temàtic, aquesta pintura que es podria qualificar, a parer meu, de naturalista per diferenciar-la de la pintura realista anterior. Això no hauria estat suficient per crear un corrent pictòric nou si Rusiñol, i encara més Casas possiblement, no haguessin adoptat una tècnica nova, pròpia per copsar fidelment l'aspecte canviant i dinàmic del món coetani. El color gris envaeix els quadres. Es tracta, evidentment, del color de l'atmosfera parisenca; és també, però, una manera de fugir del cromatisme viu, ric i artificios dels postfortunyanos. Altres pintors catalans (Dionís Baixeras, Joan Llimona, Enric Galwey), en un mateix esperit de sinceritat, empraren aquesta paleta grisa que el crític A. García Llansó considerava estrangera a l'art català. Aquesta tonalitat grisa es veu encara accentuada en certs paisatges de teulades de París de Casas i Rusiñol per una tècnica esbossada i vaporosa que deixa imprecises les formes i intenta reproduir l'aire i l'espai i que reflecteix, alhora, aquesta poesia nostàlgica pròpia de l'obra de Whistler i de Carrière, pintors molt admi-

27. F. MIQUEL Y BADÍA, *Exposición Rusiñol, Casas, Clarassó, Canudas*, «Diario de Barcelona» (12-XI-1891).

rats pels dos catalans. Un altre aspecte tècnic innovador de la pintura de Casas i de Rusiñol és el sintetisme de la visió i de la factura, que J. Yxart descriu l'any 1891:

*«La absoluta sinceridad enfrente del natural es el rasgo más saliente de tales cuadros. Puede decirse que por aquí da un nuevo y más resuelto paso la preocupación de olvidar y reaccionar contra lo aprendido por receta, para interesarse directamente a la vida en movimiento; a la naturaleza sorprendida instantáneamente, libre, sin preparación, sin mandarla, si así puede decirse, que se detenga y adapte una actitud para pintarla...»*

*»Para alcanzar plenamente esto hay que ser no sólo sincero sino simple en el modo de ver las cosas y en el modo de trasladarlas sin efectismos, adquirir en el dibujo aquella seguridad fácil y repentista que fija en el papel de golpe un gesto, un juego de líneas fugaz y casi imperceptible; poseer en la pincelada aquella difícil exactitud que parece acertada de un golpe, con fresca, con amplitud: el tono, el color, "la impresión virgen de las cosas."»<sup>28</sup>*

Al sintetisme de la factura s'afegeix una renovació de la composició per tal d'accentuar aquesta sensació de natural, de veritat, d'escenes copsades de manera instantània i de vida en moviment. L'enquadrament és molt lliure, els objectes i personatges tallats, generalment descentrats, asimètrics, vistos de dalt a baix i molt sovint de tres quarts. Es deixen a primer pla amples espais lliures, així com els esquemes de composició són en diagonal, més dinàmics que la presentació frontal, simètrica i estàtica. Ni Casas ni Rusiñol inventaren aquesta nova composició; foren, però, els primers a utilitzar-la a Catalunya. Seguint l'exemple i les lliçons de Degas i de Whistler, van assimilar la composició de l'estampa japonesa i van representar a Barcelona el segon japonèsisme estructural, integrat dins la pintura europea, diferent del primer japonèsisme purament decoratiu que consistia a emprar elements florals i animals orientals.

Es podria definir, doncs, aquesta primera pintura modernista (1889-92) com a naturalista i sintètica, empeltada d'un impressionisme de concepte més que de factura, i es diferenciaria així de la pintura realista anterior, més conservadora, detallista i estàtica.

Ara bé, la particularitat de la situació artística catalana resideix en el fet que, quan aquesta pintura arriba a la seva maduresa l'any 1893, el naturalisme, tant literari com plàstic, es veu desplaçat pel simbolisme.

És significatiu constatar que, mentre que Casas roman fidel a una estètica realista, Rusiñol s'inscriu en el corrent simbolista i n'esdevé un dels màxims representants.

Durant aquests anys 1980-93 l'escultura es torna cada vegada més realista. Els dos grans mestres i virtuoses de la nova escultura monumental espanyola, el valencià Marià Benlliure i el català Agustí Querol s'estableixen a Madrid, centre de les comandes oficials de l'estat. A Catalunya, abans de la florida de l'escultura simbolista del modernisme, hereva en gran mesura de Rodin, el principi dels anys noranta constitueix un intermedí realista, ja que no es pot parlar —crec— de naturalisme per a l'escultura. L'escultura de saló, de mides petites, es desenvolupa i accentua el seu caràcter anecdòtic.

28. J. YXART, *La Exposición General de Bellas Artes*, «La Ilustración Artística», núm. 490 (18-v-1891), p. 306.

L'any 1890 «La Ilustración» publica *La niña de la silla* i *Baco* (nodrissó galtaplè) de Venanci Vallmitjana, així com obres realistes, *Sileno*, *A por agua*, *Un baco moderno* i *De viaje* de Clarassó, el company de Rusiñol i Casas, realista però menys original que aquests. A la primera exposició del trio a la Sala Parés, l'any 1890, Clarassó, al costat d'alguns bustos convencionals de noies somrients, presenta alguns retrats realistes i un grup petit, un pallaso i el seu gos, titulat *Els dos amics*, que demostra clarament el caire anecdòtic i sentimental d'aquest tipus d'escultura. A l'Exposició General de Belles Arts de Barcelona del 1891 aquesta tendència al realisme anecdòtic es generalitza. Quasi tots els joves escultors presenten obres d'aquesta mena. Entre ells, val la pena de citar Josep Montserrat amb *Desemparados* (dos nens perduts), Eusebi Arnau amb *Ave Maria* (dos escolans que canten), Miquel Blay amb *De mi pueblo*, Carcassó amb *Anyoransa* (pagesa filant), Juan Vancells amb *Chist!*, Antoni Parera amb *La recompensa del trabajo*, Torcuato Tasso amb *Sin pájaro! pobrecillo* i Josep Campeny amb *Colombina*, *La hormiga* i *Última hora!* L'any 1892 «La Ilustración Artística» publica un curt article, *Taller y saloncillo de José Campeny*.<sup>29</sup>

Les obres reproduïdes són molt significatives: *Incroyable moderna*, *Coqueteria*, *Fascinación*, *El vals*, *Amor de carnaval*, *Un postulante*, *Pan y toros*.

Tota aquesta producció és, pel seu esperit, parenta de la pintura de gènere realista de Romà Ribera i de Francesc Miralles dels anys 1886-89. L'escultura té, doncs, un retard d'alguns anys respecte a la pintura. Això fa que el corrent realista anecdòtic que s'afirma vers l'any 1890 es perllongui fins als anys 1895-1896. A la seva crítica de l'Exposició General de Belles Arts de Barcelona del 1896, Casellas cita els títols de les escultures catalanes.<sup>30</sup> Al costat de l'escultura religiosa, encara present i sempre convencional, ja que és el principal recurs econòmic per a nombrosos escultors (*Santa Isabel* de Tasso, *La redempció* d'Arnau), l'escultura realista ocupa encara un lloc important, amb *Joujou* de Reynés i *El ferrer* de Clarassó, d'un realisme més autèntic i menys anecdòtic, on es nota la influència de Meunier.

Respecte a la pintura, que intenta copsar i sintetitzar l'essència del món contemporani, l'escultura, en general, només en dona una aparença superficial.

Aquest esquema del panorama de les Belles Arts a Catalunya durant el decenni 1880-90, període pre-modernista poc estudiat encara, explica, —espero— prou clarament, la introducció relativament tardana dels corrents neo-idealista i simbolista a Catalunya. En una època en la qual el positivisme filosòfic i el realisme artístic, recolzant-se sobre el materialisme d'una societat burgesa en plena prosperitat, lluiten per desbancar un pseudo-idealisme que, generalment, només és un moralisme catòlic i un academicisme artístic, els ecos d'una renaixença espiritualista a Europa només poden arribar de manera molt dèbil. La situació canviarà del tot d'ençà del començament dels anys noranta, quan la situació econòmica es degrada i provoca crisis socials i polítiques que qüestionen la validesa de la idea del progrés material i de la fe positivista en la ciència.

29. *Taller y saloncillo del escultor José Campeny*, «La Ilustración Artística», núm. 542 (16-v-1892), p. 312.

30. Raimond CASELLAS, *Etapas estéticas*, vol. II (Barcelona 1916), p. 146.