

Pensament estètic, gust i consum de les arts*

Mireia Freixa**

Entre 1874 i 1901 la ciutat de Barcelona es va transformar en una metròpolis –industrial, comercial i també cultural– un cop superada la condició de simple capital de província. Alhora, es va anar convertint en un punt de referència per a d'altres ciutats, no només catalanes sinó també espanyoles i fins i tot sud-americanes. A més, no va deixar de banda els contactes artístics i culturals amb les grans capitals europees (París, Londres i també Brussel·les), ans el contrari, els va incrementar respecte a períodes precedents.

Aquí pretenc reflexionar sobre l'evolució de la vida artística de la ciutat, mitjançant l'examen de tres aspectes: el procés creatiu dels artistes, les condicions que van afavorir l'aparició d'un mercat d'obres d'art i una crítica d'art en sentit modern, i la posició dels mateixos artistes respecte als gustos de la crítica i el públic. Abans, però, voldria fer unes consideracions de tipus general sobre dues asseveracions que són el punt de partida de tot el que tractaré a continuació.

En primer lloc, després de posar en relació la producció dels artistes catalans i la dels creadors formats en els ambients barcelonins amb la dels seus contemporanis europeus, puc afirmar que els creadors lligats a Barcelona en els anys del modernisme van tenir un paper central en la formulació de les avantguardes plàstiques de la cultura occidental. Podem citar, només a tall d'exemple, la inqüestionable personalitat de Pablo Picasso, una de les figures crucials de l'art contemporani. La rellevància d'aquest artista dins l'art del segle xx va fer que Pierre Cabanne titulés un dels més populars manuals sobre l'art d'aquell temps *Le siècle de Picasso*.¹ Per a aquest autor la marca "Picasso" representava avantguarda, modernitat i, més enllà encara, sintetitzava les consecucions plàstiques de tot un període històric. Tanmateix, l'obra de Picasso no es pot entendre sense la producció coetània de Joaquim Mir i d'Isidre Nonell, i també les de Ricard Canals, Ramon Pichot o Joaquim Sunyer, a les que hauríem de sumar l'aporta-

* Aquest treball s'inscriu dins de la línia de recerca del GRACMON (Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporanis) del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. El grup està finançat per la Generalitat de Catalunya (2009 SGR 1320) i pel Ministerio de Ciencia y Tecnología (HAR 2008 04327/Arte) dins del projecte *Los espacios de ocio en la Barcelona de 1900. Un proyecto de e-research sobre los orígenes de la industria cultural* dirigit per la Dra. Teresa-M. Sala i García. He de donar les gràcies a tots els que m'han ajudat en la redacció d'aquest text, als meus companys del grup de recerca, a Teresa-M. Sala i Enric Ciurans, que han llegit el text i m'han ajudat amb molt bones aportacions, a Pilar Vélez, amb qui he compartit idees i reflexions, i, de manera molt especial, a Ramon Grau per la seva confiança al fer-me aquest encàrrec i pels seus constants suggeriments durant el procés de redacció i revisió d'aquest text.

** Departament d'Història de l'Art. Universitat de Barcelona.

1. Pierre CABANNE, *Le siècle de Picasso*, París, Denoel, 1975. És una gran obra en quatre volums que recull l'evolució de la història de l'art modern entre 1881 i 1973.

ció dels escultors Emili Fontbona, Manolo Hugué i Pablo Gargallo, i la dels joves Enric Casanovas i Josep Clarà. Vista en conjunt aquesta producció, els artistes esmentats apareixen com un grup dins la conjuntura europea.

En una altra ocasió vaig defensar que el conjunt d'artistes plàstics que es formaren a Barcelona a l'entorn d'*Els 4 Gats* mereixerien haver estat reconeguts entre els grans "expressionistes" europeus, contràriament a allò que és comú en la historiografia de l'art del segle xx, pensada sempre des de la perspectiva dels grans centres de producció artística.² I aquí ens centrarem només en l'anàlisi de les arts plàstiques, però si incorporéssim al nostre discurs el paper dels arquitectes o dels músics podríem afirmar amb fonament que l'art produït a Barcelona en aquells moments assolí un nivell de gran qualitat i originalitat dins de l'art europeu.

No oblidem que els orígens de Picasso eren genuïnament barcelonins.³ Passats els anys de formació a Corunya i a Barcelona, i després d'una curta estada a Madrid, a la tardor del 1901 exposà a la Sala Vollard de París. Picasso presentà al públic francès unes obres d'un estil diferent, molt nou, saturat de color, que s'ha conegut com "estil Vollard", una tardana estratègia estètica del postimpressionisme que per a molts crítics ja hauria justificat la inclusió de la seva producció dins de la història de l'art. Però el nostre artista va anar més enllà: tot just tornat de París, diversos factors, entre els que hem de destacar el dramàtic suïcidi del seu amic Carles Casagemas, el van dur a un període de reflexió, entre el gener del 1902 i 1904, que es coneix com a *època blava*. En aquells anys, Picasso vivia a Barcelona, en contacte amb la bohèmia d'*Els 4 Gats*, mentre feia curtes estades a París que normalment coincidien amb les exposicions de tardor, com feien tants altres artistes del seu moment.⁴ Els contactes amb Nonell, sobretot, eren molt íntims. Va ocupar el seu habitatge a París en el seu primer viatge a aquella ciutat a la tardor del 1900 i, des del mes de gener del 1904, tenien el taller en el mateix edifici del carrer del Comerç de Barcelona.⁵

D'altra banda, a Barcelona, el procés d'evolució de les arts plàstiques cap a la modernitat es produí "des de dins" mateix del sistema de producció, no com una simple mimesi o còpia de models forans. El dinamisme dels grups i cènacles barcelonins –pensem de nou en els artistes que es reunien a *Els 4 Gats*, però ho podem fer extensiu als del Cercle Artístic de Sant Lluc o del mateix Ateneu–promogué la modernització de les arts, que tindrien en els centres externs (París i Brussel·les) un punt de referència i de difusió.

Com a model per fer aquesta valoració prenc el treball d'un estudiós de les avantguardes espanyoles, Jaime Brihuela, que, quan analitza la renovació de l'espectacle espanyol a inicis de segle xx, ressalta el provincianisme de l'art espanyol,

2. Mireia FREIXA, «El modernisme català: creació des de la perifèria», dins Ramon GRAU i Josep M. MUNOZ (ed.), *Catalunya, una història europea*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2006, pàg. 98-109.
3. Com a nota al marge, però que dóna suport a la relació entre Picasso i els artistes del Modernisme barceloní, podem citar el recent treball d'Eduard VALLES, *Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la modernitat*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, Diputació de Barcelona, Ajuntament de Sitges, Museu del Cau Ferrat, 2008. Aquesta recerca explica tot el procés que va des de la fascinació fins el rebuig final per part del gran artista modernista. És el resultat d'un treball de recerca presentat en el marc del GRACMON el dia 16 d'abril de 2008.
4. Vegeu Claustre RAFART, *Los paisajes de la Barcelona de Picasso*, Barcelona, Meteora, 2007.
5. Podríem parlar també de la relació amb el veterà Sebastià Junyent, amb qui es van retratar mútuament al taller d'aquest al carrer de Bonavista i a qui li va comprar *La vida* (1903, Cleveland Museum of Art). Vegeu Teresa M. SALA, *Junyent*, Barcelona, Edicions Nou Art Thor, 1988; i *Picasso 1905-1906*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1992, pàg. 115-117).

tot indicant que la potència dels creadors hispànics només va poder desenvolupar-se fora del territori, a París. I afegeix que, dins de l'Estat, només Catalunya i el País Basc presentaven les condicions socials i econòmiques suficients per generar una producció artística original.⁶

Així mateix, hauríem de deixar clar que, en l'àmbit en el que ens movem, no cal ser excessivament rígids en els límits cronològics. Podem prendre unes dates concretes com a punt de referència, però el procés de gestació, tant de les idees estètiques com de la creació artística i de l'evolució dels gustos de la societat, generen cicles més amplis. La nostra cronologia específica la podríem iniciar l'any 1874, amb la mort prematura de Marià Fortuny, que va capgirar completament la relació que la societat tenia amb els seus artistes. Però per fer comprensible l'evolució de l'estètica realista he de plantejar qüestions que s'havien formulat deu anys abans, amb la crisi del romanticisme a l'Escola de Llotja. El final de la nostra particular cronologia el podríem traslladar al 1903, quan tancà les portes *Els 4 Gats*, la plataforma que acollia els artistes i intel·lectuals d'avantguarda.

Finalment, sempre que ens referim a les arts plàstiques de la segona meitat del segle dinovè constatem que les arts bidimensionals –la pintura (aquarel·la o pastel), el dibuix i el gravat– tenien un dinamisme que no trobem en les arts tridimensionals, o sigui, l'escultura. En aquest llenguatge plàstic s'aprecia ara un espectacular creixement dels encàrrecs, que es derivava, sobretot, de la demanda en noves tipologies, com eren l'estatuària funerària, els petits formats o l'escultura aplicada a l'arquitectura.⁷ Aquest fet ajudà a que els escultors accedissin a una professionalització real –una condició que els pintors havien aconseguit cap a 1850, en els primers anys de professió de Martí Alsina–, però aquesta nova situació es contraposava amb les lògiques dificultats de la tècnica i amb l'autoritat dels models acadèmics, que costaven molt de superar. A poc a poc es va anar imposant el realisme o l'anecdotesme, amb la incorporació de nous procediments tècnics, fins que l'escultura s'integrà amb força als nous corrents d'avantguarda, amb els artistes de la darrera generació modernista que ja he anomenat: Manolo Hugué, Pablo Gargallo i els primers Josep Clarà i Enric Casanovas.

Un text titulat *El arte, el público y la crítica*, de Joaquim Fontanals del Castillo, membre destacat de l'Ateneu i un dels primers crítics i historiadors de l'art catalans, descrivia de manera excel·lent la situació de les arts a Barcelona en els darrers anys del segle XIX.⁸ Fontanals era conscient del fet que s'havia despertat una nova sensibilitat entre la societat barcelonina, assenyalant l'existència d'un públic més sensible, en consonància amb l'aparició d'una crítica especialitzada i professional en els diferents àmbits de la cultura. Era conscient, doncs, que s'havia definit una cultura artística en la qual la producció dels artistes sintonitzava

6. Jaime BRIHUEGA, «A propósito de la escultura moderna en España. Entre el cambio de siglo y la eclosión de las vanguardias sobre las tres dimensiones del espacio (1900-1925)», dins AAVV, *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, Fundación CajaSur, Fundación Rafael Boti, Junta de Andalucía, Universidad de Córdoba, pàg. 22-55.

7. Hi ha importants estudis sobre l'escultura al segle XIX; assenyalarem només l'estudi de Judit SUBIRACHS, *L'escultura del segle XIX a Catalunya: del romanticisme al realisme*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1994; i els treballs de Pilar Farrés sobre Blay, d'Isabel Marín sobre Eusebi Arnau i de Juan Carlos Bejarano sobre Lambert Escaler, entre d'altres.

8. Joaquim FONTANALS DEL CASTILLO, *El arte, el público y la crítica. Discurso pronunciado en el Ateneo Barcelonés*, Barcelona, Suc. de Ramírez, 1883.

amb els gustos d'uns consumidors més cultes. Es tractava d'una nova manera de consumir que depenia tant del progressiu refinament estètic de la societat com del fet de considerar les obres d'art com a part de l'aixovar adient a una llar "moderna". L'actitud de simpatia entre artistes i crítics la va apreciar, així mateix, un dels més prestigiosos publicistes del modernisme, Raimon Casellas, que, en paraules del seu biògraf Jordi Castellanos, va ser testimoni de privilegi en «un corrent d'identificació, d'amistat, d'afecte i de compenetració entre l'un i l'altre [el crític i l'artista]». El crític que s'anà definint al llarg del període de la Restauració acabà per incidir directament sobre els gustos del públic que, en darrera instància, és qui genera la producció artística.⁹ Així, doncs, el crític no és un personatge neutral, se situa al costat de l'artista, s'implica en la seva obra i, fins i tot, es converteix en l'abanderat, l'impulsor de les noves idees. De la mà, doncs, d'aquests tres grans actors de la vida artística a Barcelona –l'artista, el crític i el públic– en aquestes pàgines intentaré esclarir quins van ser els nombrosos "dilemes de la fi de segle" en el camp de les arts plàstiques.

La vida dels artistes. El despertar de la consciència de la professió

MARIÀ FORTUNY CONVERTIT EN MITE I MODEL DELS ARTISTES CATALANS

La mort de Marià Fortuny, ocorreguda a Roma el 21 de novembre del 1874, va produir un gran trasbals dins de la societat barcelonina.¹⁰ Fortuny morí molt jove, als 35 anys, essent un pintor molt reconegut i cotitzat tant a la cort espanyola com a l'estranger. Era el primer artista català que havia reeixit amb un triomf de crítica i públic en l'àmbit internacional. Havia aconseguit la seva reputació amb el gènere pictòric conegut com a *tableautin*, expressió francesa que s'aplicava –de manera una mica irònica– a la pintura de petit format, obretes de gran qualitat tècnica però de tema anecdòtic. De manera despectiva, es coneixia també, en castellà, com a pintura de *casacones*, per l'ús abusiu d'escenes ambientades al segle XVIII espanyol, en les que els protagonistes lluien aquest peculiar vestuari. Era el tipus de producció que podia reeixir amb facilitat entre la nova clientela burgesa i que havia triomfat a París des de mitjan segle XIX de la mà del marxant Goupil, però que era vista amb molt de recel per aquells que es consideraven artistes creadors. Per bé que Fortuny havia estudiat a Llotja, i la Diputació de Barcelona li havia fet els seus primers encàrrecs, en els darrers anys de la seva vida pràcticament havia perdut el contacte amb Catalunya.

Pocs mesos després del traspàs de l'artista, la Diputació va acordar adquirir la pintura titulada *La batalla de Tetuán* (Barcelona, MNAC), que li havia encarregat el 1859. Fortuny havia estat enviat a l'Àfrica i a París per fer els estudis preparatoris, però no va acabar mai la peça i va acabar retornant a la Diputació els emoluments que havia rebut. La gran pintura, que fa 3 x 9,72 m, havia estat tot aquell temps al seu estudi romà, convertida en un espectacular element orna-

9. Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el modernisme*, Barcelona, Curial i Abadia de Montserrat, 1983, vol. I, pàg. 219.

10. El ressò que va tenir la mort de Fortuny es pot seguir a Joan AINAUD DE LASARTE, «La fortuna de Fortuny», dins AAVV, *Fortuny, 1838-1874*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1989.

mental. La Diputació envià un comissionat a Roma per tractar la compra amb els hereus, i el 16 de març del 1875 proposà l'adquisició de la peça per 50.000 pessetes, una quantitat desorbitant en aquells temps. Darrera de tot el procés hi havia Pau Milà i Fontanals, membre de l'Acadèmia de Belles Arts i principal teòric de l'estètica romàntica a Catalunya. L'arribada de la pintura a Barcelona, el 16 de juliol, va ser un gran esdeveniment social, i va quedar instal·lada en un lloc preferent, al Saló de Sant Jordi.¹¹ El mateix 1875, a la Casa Parés es va posar a la venda també una col·lecció de fotografies de les pintures de Fortuny.¹²

Fortuny també va ser objecte de les primeres monografies artístiques que es van editar a Barcelona. La primera d'elles a càrrec del polifacètic Salvador Sanpere i Miquel, que el 1880 edità una col·lecció gràfica de les seves obres més representatives.¹³ Tot seguit s'hi van interessar els dos crítics d'art més prestigiosos del moment, tot i que tenien idees polítiques divergents i una sensibilitat artística totalment oposada. Així, el 1881, Josep Yxart, personatge d'idees progressistes i lliurepensador, editava *Fortuny. Notícia biogràfica crítica*.¹⁴ Dos anys més tard, Francesc Miquel i Badia, el crític del conservador *Diario de Barcelona*, li dedicà una sessió d'homenatge a l'Acadèmia de Belles Arts que va culminar amb l'edició d'un text, encara més tard, el 1887, titulat *Apuntes biogràfico-críticos sobre Fortuny*.¹⁵ De fet, tots ells es feien ressò de la commoció que la mort de l'artista havia produït arreu: a Roma, a París i a Madrid. Gairebé cent articles va recollir un dels amics de Fortuny, Charles Davilier, autor de la primera monografia editada, l'any 1875.¹⁶ Amb tot, no deixa de sorprendre'ns que a Barcelona els homenatges es perllonguessin encara dotze anys després de la mort de l'artista.

El traspàs de Fortuny va suscitar una nova actitud respecte a la consideració social de l'art i dels artistes. Els pintors barcelonins s'emmirallaven en Fortuny i s'animaven a iniciar una carrera professional, al mateix temps que els nous sistemes de vida de la burgesia conduïen a l'adquisició d'obres d'art com a peces indispensables en una llar acomodada. Mentrestant, en sintonia amb artistes més avançats d'Europa, els pintors locals que es situaven en la tradició realista menyspreaven Fortuny i la seva pintura preciosista. Benet Mercadé, per exemple –segons ens explica Feliu Elias en la monografia que li va dedicar–, tot i ser un dels pintors més cotitzats del moment, es sentia molt humiliat pel ressò popular que tenia l'obra de Fortuny en comparació amb la seva pròpia producció.¹⁷ Mercadé considerava Fortuny un artista de gran habilitat tècnica però d'estil lleuger, lluny de la solidesa dels grans pintors del realisme. El 1867, en

11. AINAUD, «La fortuna...», pàg. 95, nota 7; i F. M. Q. [Francesc. M. QUÍLEZ I CORELLA], «La Batalla de Tetuán», dins M. DONATE, C. MENDOZA i F. M. QUÍLEZ, *Fortuny 1838-1874*, Barcelona, MNAC, 2003-2004. Ambdós autors citen com a font el *Diario de Barcelona*, i Quílez ha consultat també l'Arxiu de la Diputació de Barcelona.

12. «Se hallan en venta una colección de 49 fotografías que reproducen los cuadros al óleo y las acuarelas de Mariano Fortuny que ha recibido de la casa Goupil de París», citat per Joan Ainaud en el pròleg a Joan A. MARAGALL, *Història de la Sala Parés*, Barcelona, Selecta, 1975, pàg. 7.

13. SALVADOR SANPERE Y MIQUEL, *Mariano Fortuny. Álbum. Colección escogida de cuadros, bocetos y dibujos desde el principio de su carrera artística hasta su muerte*, Barcelona, Heredero de Pablo Riera, 1880.

14. El llibre d'Yxart va ser curosament editat per la biblioteca "Arte y Letras" que ell mateix dirigia, amb fotografies de Goupil, el marxant de l'artista, i gravats al zenc d'Édouard Guillaume i Josep M. Thomas i Bigas.

15. FRANCESC MIQUEL I BADIA, *Apuntes biogràfico-críticos sobre Fortuny*, Barcelona, Impremta Verdaguer, 1883. El text, com a monografia, es va editar el 1887 a la impremta Torres i Seguí.

16. CHARLES DAVILIER, *Fortuny. Sa vie, son oeuvre, sa correspondance*, Paris, Auguste Aubry, 1875, pàg. 1.

17. FELIU ELIAS, *Benet Mercadé, la seva vida i la seva obra*, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions d'Art, 1921.

una magna exposició organitzada per l'Acadèmia de Belles Arts al Saló de Sant Jordi de la Diputació, l'obra de petit format *El Gabinet de l'Antiquari* (coneguda avui com *El col·leccionista d'estampes*)¹⁸ de Fortuny, es va presentar al costat d'una de les peces més significatives de Benet Mercadé, *Transloció del cos de Sant Francesc* (Madrid, Museo Nacional del Prado), que havia estat premiada a París i a Madrid i comprada pel govern espanyol l'any abans.¹⁹ La petita obra de Fortuny va atraure molt més l'atenció del públic, i la gran composició de Mercadé només fou defensada per Lluís Carreras, el crític realista més radical, des de les pàgines d'*El Diluvio*.²⁰ El preciosisme i la inclinació pel detall de Fortuny captaren més al públic que les sòlides –i ideològicament molt més profundes– composicions de Mercadé.

LA FORMACIÓ DELS ARTISTES

Per poder emmarcar el rerefons social de la vida artística ciutadana, la primera qüestió que ens hem de plantejar és el tipus de formació que rebien els artistes. Des de 1850, amb l'aplicació de la llei que regulava els ensenyaments artístics a Espanya, l'antiga Escuela Gratuita de Nobles Artes finançada per la Junta de Comerç s'havia convertit en Academia Provincial de Bellas Artes.²¹ En aquesta escola, els pintors i els escultors rebien una sòlida formació tècnica, tot i que, moltes vegades, obtinguda amb mètodes obsolets. Per descomptat, el seu conservador claustre de professors es mostrava molt advers als nous corrents plàstics. Ramon Martí Alsina, que en va ser professor des de 1852, maldava per aconseguir la còpia del natural, però va ser en va,²² ja que l'escola estava en mans dels mestres de tradició acadèmica i de la generació romàntico-natzarena.

Les mancances en l'ensenyament oficial van determinar que molts estudiants completessin la seva formació treballant com a assistents en tallers d'artistes de renom. Els grans obradors de Martí Alsina i del prestigiós Josep Serra Porson –pintor tardoromàntic que va tenir un important èxit comercial, dins i fora de Catalunya– foren veritables escoles de formació. Altres estudiants assistien a escoles organitzades pels propis artistes de manera privada, com la de Pere Borrell del Caso o, més tard, l'Acadèmia Baixas i l'Acadèmia Martínez.²³ Potser el més innovador de tots fou l'estudi de Josep Lluís Pellicer, al quart pis

18. D'aquesta obra se'n feren tres versions amb petites diferències els anys 1863, 1866 i 1867. Ens permetem suposar que la versió que es va poder veure a Barcelona era la segona, la de 1866, que havia estat exposada a Madrid l'estiu d'aquell any al taller del pintor català Francesc Sans Cabot i que és la que va ser cedida el 1935 als museus de Barcelona (vegeu el *Catàleg de pintura dels segles XIX i XX. Fons del Museu d'Art Modern*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987, vol. I, pàg. 407-408; i també: Santiago ALCOLEA BLANCH, «Les repeticions de Fortuny», dins DONATE, MENDOZA i QUÍLEZ, *Fortuny 1838-1874...*, pàg. 366 i fitxa del catàleg, pàg. 152).

19. L'obra de Mercadé va rebre medalla de primera classe a París, l'any 1866, i la mateixa menció a Madrid, l'any següent (Maria Josep BORONAT I TRILL, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus (1890-1923)*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1997, pàg. 757).

20. BORONAT, *La política...*, pàg. 31. Feliu ELÍAS, *Simó Gómez. Història verídica d'un pintor del Poble Sec*, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions d'Art, 1923, pàg. 30, aclareix que és aquesta l'obra i no l'*Odalisca*, com cita a la monografia esmentada.

21. Josep BRACONS I CLAPÉS, *Apunts sobre els ensenyaments artístics a Catalunya a la segona meitat del segle XX. Creixement i ramificació de l'Escola de Llotja*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (discurs d'ingrés), 2004.

22. Joaquim FOLCH I TORRES, *El pintor Martí Alsina. Els precedents artístics, l'home, l'artista, l'obra*, Barcelona, Editorial Catalana, 1921, pàg. 62 i 80. Cita documents en mans de la família.

23. Francesc FONTBONA, *La crisi del modernisme artístic*, Barcelona, Curial, 1975, pàg. 48-52.

del carrer del Call, núm. 17, inaugurat el 16 de març del 1895,²⁴ o potser l'Acadèmia Artística Lliure, citada per Castellanos.

El procediment per mitjà del qual els artistes acabaven de completar la seva formació eren les estades a Roma, Madrid o París. L'antiga escola de Llotja havia creat pensions a Roma i Madrid; ara bé, des de la segona meitat del segle XIX s'anà imposant París. O bé, com va ser el cas de Fortuny, es treballava en el *glamour* de Roma i es comercialitzava la producció des de la "pràctica" París. D'altra banda, també les exposicions internacionals van estimular molts artistes a sortir a l'estranger. A la industriosa Barcelona les exposicions van ser molt freqüentades pels fabricants i també pel públic en general, les obres d'art i els objectes artístics presentats en aquells certàmens començaren a fer-se populars i la premsa barcelonina a fer-se'n ressò. Per exemple, Miquel i Badia va dedicar a l'Exposició de París del 1878 una llarga sèrie d'articles al *Diario de Barcelona*,²⁵ mentre que Josep Yxart ho va fer des de *La Renaixença*.²⁶ Sobretot, la magna Exposició de París del 1900 es va convertir en un gran esdeveniment, va atraure pràcticament la totalitat dels artistes de la generació modernista i la revista *Pèl & Ploma* li va dedicar moltes pàgines.²⁷

Però els artistes es formaven, també, als cafès, a les tertúlies, on es debatien temes polítics, artístics i literaris. De nou podem recórrer a les descripcions de Feliu Elías,²⁸ que relatava les reunions del Cafè Suís, que després es feien al Cafè Pelayo de la Rambla de Canaletes; hi assistien el pianista Carles Vidiella, l'impressor, dibuixant i litògraf Joan Aleu, els dos germans Enric i Simó Gómez, Valentí Almirall, Lluís Domènech i Montaner, el crític Josep Yxart, Àngel Guimerà, Pompeu Gener i un jove i aleshores anticatòlic Antoni Gaudí. En el mateix cafè es reunien també els romàntics, encapçalats pels germans Manuel i Pau Milà i Fontanals i Gaietà Vidal i Valenciano. Així mateix, hauríem de fer referència a les tertúlies que feien els redactors de *La Vanguardia* a l'Ateneu i tantes d'altres, fins que, en els darrers moments del període que estudiem, els cenacles d'artistes foren un dels elements dinamitzadors del modernisme. Les més bohèmies foren les que es reunien, a finals del segle, a la cerveseria *Els 4 Gats*, centre de l'avantguarda, o la d'*El Rovell de l'Ou*, del carrer de l'Hospital, cap a 1896.²⁹ Però també podem recordar la "penya de can Parés", descrita per Enric Galwey, a la qual assistien amb regularitat Modest Urgell, Joan Brull, Lluís

24. A *La Vanguardia*, 19-III-1895, núm. 4.270, pàg. 4, s'hi publica un dibuix del taller. Vegeu Glòria ESCALA I ROMEU, *El dibuix d'actualitats en l'obra de Josep Lluís Pellicer*, Barcelona, Universitat de Barcelona (tesi doctoral), 1998, pàg. 201-204. Des de 1893 havia estat també la primera seu del Cercle Artístic de Sant Lluç.

25. ENRIC CASSANY I ANTÒNIA TAYADELLA (ed.), *Francesc Miquel i Badia, crític literari al Diario de Barcelona*, Barcelona, Curial i Abadía de Montserrat, 2001, pàg. 162.

26. Jordi Àngel CARBONELL, «La crítica artística de Josep Yxart», dins AAVV, *El segle romàntic. Actes del col·loqui sobre Josep Yxart*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 2000, pàg. 102.

27. He publicat un treball monogràfic sobre el tema, «Art nouveau et Modernisme. L'introduction de l'Art nouveau français dans les arts décoratifs en Catalogne», dins François LOYER (ed.), *L'École de Nancy*, Paris, Serpentine, 2000, pàg. 114-123.

28. ELÍAS, *Simó Gómez...*, pàg. 106 i ss. Vegeu també Rosa CABRÉ, «Tradició i innovació en la crítica de Josep Yxart», dins AAVV, *El segle romàntic...*, pàg. 27, on parla dels literats a la darrera dels setanta: Yxart, Guimerà, Sardà, Matheu, Aulèstia i Pijoan, Riera i Bertran, Emili Vilanova; també, YAGOCÉSAR, *Sabor y pintura*, Barcelona, Dalmau, 1943, pàg. 52-53.

29. FONTBONA, *La crisi...*, pàg. 56-64; del mateix autor: «En torn del grup El Rovell de l'Ou», dins AAVV, *El modernisme, pintura i dibuix*, Barcelona, L'Isard, 2002, pàg. 229-240.

Graner, Albert Llanos, Josep M. Pascual, Josep Roca i Roca, Manuel Cusí, Josep M. Tamburini i el mateix Galwey.³⁰

Així mateix, els tallers dels artistes van esdevenir punts de trobada i de discussió. Vicente Maestre³¹ cita diversos tallers d'artistes en els que es treballava, es discutia i on, a més, s'hi recollien incipients col·leccions d'art: l'instal·lat en un pis del carrer d'en Rull a mitjans dels anys cinquanta, que compartien els escenògrafs Francesc Soler i Rovirosa i Joan Ballester, amb els artistes Eusebi Planas, Manuel Ferran i Manuel Moliné; el del carrer del Call, de Josep Lluís Pellicer, del que ja parlarem més endavant; el d'Antoni Caba, amb Roman i Tomàs Padró, a la Casa de l'Ardiaca,³² o el de Maurici Vilumara, Tomàs Moragas i Lluís Labarta, al carrer de l'Om. El més selecte, però, era el "temple taller" dels pintors Josep i Francesc Masriera Manovens, al número 72 del carrer de Bailèn, en un particular edifici projectat per l'arquitecte Josep Vilaseca, inspirat en un temple clàssic:³³ un entorn ostentós, curull d'antiguitats i d'objectes ornamentals, que donava suport al paper destacat que aquests artistes tenien a Barcelona. Aquest model de taller va ser popularitzat per Fortuny al palau de Via Flaminia de Roma, però havien estat nombrosos arreu d'Europa. Només per donar uns pocs exemples citaré el de Frederic Leighton al Holland Park de Londres o l'*atelier* que Gustave Moreau es va fer construir per l'arquitecte Albert Lafon a París. Aquest taller va causar admiració entre els artistes contemporanis, entre ells el mateix Martí Alsina que, segons una anècdota explicada per Apelles Mestres, per aconseguir-lo s'havia hagut de «filar molt prim».³⁴ Dins la generació dels modernistes, podem recordar la casa-taller-museu de Santiago Rusiñol, el Cau Ferrat, ubicada a Sitges³⁵ però amb una gran incidència entre els artistes barcelonins; o el de Ramon Casas al passeig de Gràcia, núm. 96, visible avui al jardí posterior de la botiga Vinçon.³⁶

Hem de destacar, així mateix, la relació íntima que existia entre el món de l'art i el de les representacions teatrals. Com descriu Xavier Fàbregas en el seu estudi sobre el teatre català,³⁷ cap el 1850 aparegueren multitud de tallers d'artistes on es representaven obres de les anomenades "de sala i alcova" i que eren un lloc idoni per a la gresca, però també per al debat cultural i artístic. Tot tipus

30. Enric GALWEY, *El que he vist a Can Parés en els darrers quaranta anys: memòries*, Barcelona, Sala Parés, 1934, pàg. 22-23.

31. Vicente MAESTRE, «Las primeras exposiciones retrospectivas, coleccionismo y museos: temas para un capítulo de historia del arte en la Barcelona de la Restauración», dins Bonaventura BASSEGODA (ed.), *Coleccionistas, colecciones i museus: episodis de la història del patrimoni artístic de Catalunya*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona (Memoria Artium), 2007, pàg. 80-81.

32. Vegeu-ne una fotografia a YAGOCÉSAR, *Sabor...*, pàg. 48-49.

33. Francesc M. QUÍLEZ I CORELLA, «El temple-taller Masriera: un model singular d'*atelier* vuitcentista», dins AAVV, *Els Masriera*, Barcelona, MNAC, 1996, pàg. 162-171. Fa referència a les tertúlies que es reunien al taller Maria Teresa SERRACLARA PLA, «Los Masriera. Una família de artistas y orfebres», dins AAVV, *Los Masriera*, Salamanca, Caja Duero, 1999, pàg. 10-11.

34. Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, secció de manuscrits. Pilar VÉLEZ, «The Masriera Parthenon: from temple of art to temple of industry», dins Teresa-M. SALA (ed.), *Barcelona 1900*, Barcelona, Lunweg (Exposició al Van Gogh Museum, Amsterdam, setembre 2007-gener 2008), 2007, pàg. 109-117.

35. Teresa-M. SALA, «El somni del Rusiñol col·leccionista», dins AAVV, *Santiago Rusiñol. L'artista total*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 2007. AAVV, *Rusiñol desconegut*, Sitges, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales i Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006.

36. Edifici projectat per Antoni Rovira Rabassa, amb interiors de Josep Pascó. Els interiors van ser fotografiats per Adolf Mas. Vegeu Josep CASAMARTINA I PARASSOLS, *L'interior del 1900*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Institut Amatller d'Art Hispànic, 2002, pàg. 74-77.

37. Xavier FABREGAS, *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial, 1972, pàg. 69-71.

d'obres de caràcter erudit o popular, des dels espectacles d'òpera al drama romàntic, el sàinet en català, els balls en societats recreatives, culturals o musicals, així com els carnivals, estaven molt arrelats a totes les classes socials des del segle XVIII i eren seguits amb apassionament pels joves artistes. Si els artistes feien teatre, més important era encara el paper dels crítics, els qui escrivien sobre art i exposicions, com Yxart o Miquel i Badia, que també s'ocupaven de la crítica teatral, sobre la que opinaven encara amb més vehemència que quan ho feien sobre les exposicions d'art. No es pot entendre el panorama estètic del segle XIX sense tenir present que les arts plàstiques i el món del teatre formaven dos àmbits culturals molt propers i ben relacionats.

LES ASSOCIACIONS D'ARTISTES

Un dels fets que caracteritzen la moderna societat de mercat és la capacitat dels artistes per organitzar-se en associacions, seguint els models que s'havien establert en ciutats com Londres o París. A Barcelona podem parlar, com a precedent, de les exposicions organitzades per l'Asociación de Amigos de las Bellas Artes, que, des del 1847 i fins 1859, tingueren lloc al claustre del desaparegut convent de Sant Joan i que depenien de la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País.³⁸ Ara bé, el període que analitzem va començar amb un fort entrebanc per a la vida expositiva. El mateix 1874 es clausurà la Sociedad para las Exposiciones de Bellas Artes, que havia promogut l'organització de mostres a Barcelona des de 1868 i que s'havia convertit en el primer espai públic on es va poder veure pintura realista. El projecte havia estat patrocinat per Manuel Girona i Ramon Martí Alsina i havia organitzat exposicions amb regularitat en un pavelló construït a posta pel mestre d'obres Jeroni Granell a la Gran Via, entre la Rambla de Catalunya i el passeig de Gràcia.³⁹

En l'època de la Restauració, el relleu el van prendre associacions d'artistes com el Cercle Artístic o el Cercle Artístic de Sant Lluc, que a més de tenir com a objectiu primer l'organització de mostres dels seus socis, es proposaren altres finalitats, com ara contribuir a la formació dels artistes –amb la creació de biblioteques i l'organització de tallers comuns– o la promoció de les relacions socials entre el col·lectiu, al mateix temps que establien complicitats culturals o ideològiques. No podem oblidar, però, el paper que van tenir també els ateneus, en especial l'Ateneu Barcelonès, amb la seva important biblioteca i la seva Secció de Belles Arts.⁴⁰ A l'Ateneu s'organitzaven cicles de conferències i es van

38. Raimon CASELLAS, *El dibuixant paisista Lluís Rigalt. Conferència llegida el dia 2 de desembre de 1899 al «Centre Excursionista de Catalunya» en la sessió celebrada pera commemorar la fundació de la Primera Societat Catalana d'Excursions*, Barcelona, L'Avenç, 1900, pàg. 21. Francesc FONTBONA, «Associacionisme, mecenatge i colleccionisme d'art entre els burgesos catalans del segle XIX», *Revista de Catalunya*, 160 (març 2001), pàg. 62-64; Francesc M. QUÍLEZ i CORELLA, «La història del colleccionisme públic a la Barcelona vuitcentista» dins BASSEGODA, *Colleccionistes...*, pàg. 51.

39. FOLCH, *El pintor Martí Alsina...*, pàg. 91. FONTBONA, «Associacionisme...», pàg. 65, i *Del Neoclassicisme a la Restauració. 1808-1888*, vol. VI de la *Història de l'art català*, Barcelona, Edicions 62, 1983, pàg. 144-145.

40. <http://www.ateneubcn.org>. Vegeu Jordi CASASSAS YMBERT, *L'Ateneu barcelonès. Dels seus orígens als nostres dies*, Barcelona, La Magrana i Institut Municipal d'Història, 1998; i Carmen RIU DE MARTÍN, «La contribució de l'Ateneu Barcelonès al desenvolupament de les arts plàstiques durant la Restauració», comunicació presentada al X Congrés d'Història de Barcelona, 27-30 de novembre de 2007, *Dilemes de la fi de segle, 1874-1901* (<http://www.bcn.es/arxiu/arxiuhistoric/catala/activitats/congres/10congres/riumartintext.pdf>).

promoure exposicions. Entre les nombroses mostres realitzades podríem destacar la que es va organitzar el 1893, inspirada en la *VIIIe Exposition des Artistes Indépendants de Paris*, que va ometre els preus de les obres per així destacar-ne el valor artístic.⁴¹ Aquesta exhibició va provocar el primer conflicte entre els membres del Cercle Artístic de Sant Lluc i una part important de la crítica, com els periodistes de *L'Avenç* Josep Roca i Roca o Raimon Casellas, per la retirada d'una pintura de Ramon Casas que representava un nu femení, que els "lluquets" consideraven indecent.⁴²

El Cercle Artístic es va fundar el 1881, si prenem la data del seu primer reglament, redactat el 20 de maig d'aquell any.⁴³ Pocs mesos després es va fusionar amb un grup d'artistes que practicaven l'aquarel·la al cafè Novetats i que havien adoptat el nom de Centro de Acuarelistas. L'any 1885 van organitzar conjuntament una gran exposició al Museu Martorell, que va tenir un ressò extraordinari.⁴⁴ En aquelles dates estaven ubicats a les cases dels Canonges, a la plaça de la Seu, i més tard es van instal·lar a la casa Gibert de la plaça de Catalunya. En aquella primera època hi havia inscrits com a socis els artistes catalans més representatius; entre els socis numeraris: Eliseu Meifrén, Lluís Labarta, Joan i Josep Llimona, Josep Lluís Pellicer, Ramir Lorenzale, Ramon Canudas, Manuel Fuxà, Josep M. Tamburini, Dionís Baixeras, Francesc i Josep Masriera, Isidre Nonell, Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Josep Pascó, Ramon Martí Alsina i, fins i tot, el veterà Claudi Lorenzale.

El 22 de febrer de 1893, els artistes de signe més conservador, impulsats per Joan i Josep Llimona, pintor i escultor respectivament, fundaren el Cercle Artístic de Sant Lluc com una escissió del Cercle Artístic,⁴⁵ amb l'objectiu d'acollir els artistes de tradició catòlica que, veient els ambients de bohèmia i la liberalitat en la que es movien alguns dels artistes "modernistes", demanaven el retorn a la doctrina catòlica i a la moralitat més estricta. Les exposicions organitzades pel Cercle tant a la Sala Parés com als seus propis locals ajudaren a la promoció pública de tots els seus associats. La seva primera seu fou el que havia estat taller de Pellicer al carrer del Call, i el 1895 es van instal·lar al carrer dels Boters, on van romandre fins el 1903, quan van ocupar els baixos de la casa Martí del carrer de Montsió, on hi havia estat ubicat *Els 4 Gats*.⁴⁶

Altres associacions de signe molt diferent foren *La colla del Safrà* (1893-1896) o *Art i Pàtria*.⁴⁷ Més tard, el 1897, Modest Urgell, Lluís Graner i Enric Galwey, entre

41. RIU DE MARTÍN, «La contribució...», pàg. 7. El catàleg representava moltes de les obres exposades: *Manifestación artística del Ateneo Barcelonés*, Barcelona, Heinrich y Cia, 1893.

42. CASTELLANOS, *Raimon Casellas...*, pàg. 180 i ss.

43. MARIA ISABEL MARÍN SILVESTRE, *Cercle Artístic de Barcelona. Primera aproximació a 125 anys d'història*, Barcelona, Reial Cercle Artístic de Barcelona, 2006.

44. *Catálogo general ilustrado de la Primera Exposición de acuarelas, dibujos, pinturas al óleo celebrada por el Centro de Acuarelistas de Barcelona en el Museo Martorell*, Barcelona, Montaner y Simón, 1885.

45. ENRIC JARDÍ, *Història del Cercle Artístic de Sant Lluc*, Barcelona, Destino, 1996. JOSEP BRACONS (ed.), 1893-1993. *Cercle Artístic de Sant Lluc. Cent anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993. MARIA BÀRBARA MARCHI, *Ordenació de l'Arxiu Històric del Cercle Artístic de Sant Lluc com a punt de partida per reescriure'n la història*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2008 (treball de recerca dirigit per la Dra. Mercè Vidal i Jansà). Vegeu també el capítol corresponent dins CASTELLANOS, *Raimon Casellas...*, vol. I, pàg. 173-218.

46. BRACONS (ed.), 1893-1993. *Cercle...*, pàg. 34-35.

47. FONTBONA, *La crisi...*, pàg. 66-67.

d'altres, van fundar la *Sociedad Artística y Literaria de Cataluña*,⁴⁸ que va fer la seva primera exposició el 1900 a la Sala Parés i que hem pogut documentar activa fins l'any 1923.⁴⁹

QUINS ARTISTES ES QUEDAREN A BARCELONA?

Al darrer quart del segle XIX, Barcelona era una ciutat amb una incipient vida artística, i els pintors i escultors més competents cercaven sortides professionals fora de la ciutat, a Madrid, a París o a Roma. Podem recordar unes paraules de Ramon Martí Alsina,⁵⁰ que lamentava que les seves obligacions familiars li impedien desenvolupar la seva carrera a París. Escrivia l'artista, justificant la seva presència en un concurs per a professor a l'Escola de Llotja:

El aliciente de una paga fija, siendo yo un padre de familia, me ligó a Barcelona, como por decir me cortó el vuelo.⁵¹

Quins artistes es quedaren a Barcelona?

En primer lloc, els que varen aconseguir una plaça de professor a l'Acadèmia de Llotja. Martí Alsina i Serra Porson en van ser professors. Antoni Caba, el gran retratista de la societat barcelonina, va arribar a ser-ne director entre 1887 i 1901. Durant "la febre d'or" i els anys posteriors a l'Exposició Universal, el fort increment del mercat arrelà els artistes a la ciutat, coincidint amb l'obertura de les primeres galeries comercials, com la Casa Parés. En canvi, tot just acabat el període que analitzem podem parlar d'una migració de molts artistes cap a París (Picasso, Pablo Gargallo, Juli González...), en adonar-se que l'opció que havien pres per una avantguarda europea no era assumible per una societat que s'encaminava cap el noucentisme.

Els que es consideraven més triomfadors es van instal·lar a Madrid. Fou el cas, per exemple, de Francesc Sans Cabot, que va arribar a ser director del Museu del Prado, raó per la qual li arribà un encàrrec de gran importància des de Barcelona: les pintures del mur frontal del paranimf de la nova Universitat.⁵² També van viure a Madrid un pintor originari de Terrassa, Francesc Torras Armengol,⁵³ i l'escultor Miquel Blay.⁵⁴

48. Francesc FONTBONA, «La crítica d'art en el modernisme català (primera aproximació)», *Daedalus. Estudis d'art i cultura* (Barcelona), 1, pàg. 70 i 77; GALWEY, *El que he vist...*, pàg. 12.

49. Segons els catàlegs que m'ha cedit Fàtima López.

50. Al llarg d'aquest treball sempre faig referència a la bibliografia bàsica dels artistes citats. Si no hi ha cites específiques, s'ha recorregut als diccionaris, enciclopèdies i els llibres fonamentals per l'estudi de l'època: J. F. RAPOLS, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña desde la época romana hasta nuestros días*, Barcelona, Millà, 1951; l'Enciclopèdia Espasa en la seva primera edició; FONTBONA, *Del Neoclassicisme... La relació d'exposicions celebrades a Barcelona* es pot trobar a Antònia MONTMANY, Teresa COSO i Cristina LÓPEZ (ed.) i Francesc FONTBONA (dir.), *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2002.

51. Joan Ramon TRIADÓ TUR, «Ideologia artística de Ramón Martí Alsina», dins *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1992, pàg. 551. Triadó ha tingut la possibilitat de consultar els escrits inèdits de Martí Alsina que es conserven en mans de la família.

52. Santiago ALCOLEA GIL, «Consideracions entorn de Francesc Sans i Cabot (1828-1881) i dels quadres que pintà pel Paranimf de la Universitat», dins AAVV, *Història de la Universitat de Barcelona. I Simposium*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1990, pàg. 559-569.

53. Vegeu Francesc FONTBONA, *Francesc Torras Armengol (1832-1878)*, Barcelona, Lunwerg i CaixaTerrassa, 2005.

54. Pilar FARRÉS i LAHOZ, *Miquel Blay i Fàbrega (1866-1936): itinerari artístic*, Olot, Llibres de Batet, 2004.

A Roma,⁵⁵ hi va arrelar Benet Mercadé, que havia estat premi de primera classe a l'Exposició de París de 1867 i que també havia aconseguit premis a Madrid. També va passar llargues temporades a Roma Enric Serra, ja de la generació de Casas i Rusiñol i que rebia importants encàrrecs d'Amèrica, Anglaterra i Espanya. I l'escultor neoclàssic Antoni Solà, mestre dels pensionats de l'acadèmia barcelonina.

A París⁵⁶ va residir un prestigiós pintor d'història i també de gènere: Antoni Casanova Estorach.⁵⁷ D'altra banda, a la capital francesa hi residia Goupil, el marxant de Fortuny, i s'havia ja convertit en el centre del modern mercat de l'art: a poc a poc, els artistes van començar a fer-hi llargues estades, que van acabar, en molts casos, en una residència permanent.

La promoció i la difusió de les arts: les sales d'exposicions, el mecenatge, el colleccionisme i la crítica d'art

NOVES TÈCNiques, NOUS FORMATS, NOUS TEMES

Fontanals del Castillo, en la seva citada conferència a l'Ateneu,⁵⁸ precisava que els canvis en el consum de l'art eren també resultat de les tècniques que s'anaven imposant i que ajudaven a la popularització de l'art. En el cas de la pintura, el realisme va oferir multitud de temes, escenes de costums o de paisatge, molt del gust de la nova burgesia, al mateix temps que els formats més petits feien la pintura més abastable al gran públic. També s'imposà la tècnica de l'aquarel·la seguint el model britànic, on les water colour associations havien gaudit d'una gran fortuna des del segle XVIII. L'aquarel·la és un procediment ràpid ideal per reproduir els efectes lumínics del paisatge i va permetre tant als artistes com als possibles compradors produir i adquirir peces de qualitat a preus més assequibles. A Barcelona es va crear un Centre d'Aquarel·listes que, com ja he comentat, va acabar integrant-se al Cercle Artístic.

Pel que fa a l'escultura, les noves tipologies i les noves tècniques van ajudar a canviar encara més el panorama, oferint als escultors recursos professionals que no havien tingut mai. Així ho reconeixia, per exemple, Josep Lluís Pellicer en una conferència llegida a l'Ateneu el 1888, on destacava els incentius econòmics que els escultors podien obtenir gràcies als encàrrecs d'escultura funerària.⁵⁹ El mercat es renovava també amb l'increment del consum d'escultures de petit format, els anomenats "bronzes de saló", objectes decoratius de luxe que eren el complement de tot saló de bon to.⁶⁰ Això va provocar l'aparició de cases

55. C. GONZÁLEZ LÓPEZ i M. MARTÍ AIXELLÀ, *Pintores españoles en Roma*, Barcelona, 1987.

56. C. GONZÁLEZ LÓPEZ i M. MARTÍ AIXELLÀ, *Pintores españoles en París*, Barcelona, 1989, i *Pintors espanyols a París*, Barcelona, Fundació "La Caixa", 2000; Carlos REYERO, *París y la crisis de la pintura española. 1789-1889. Del Museo del Louvre a la Torre Eiffel*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

57. Francesc MASRIERA i MANOVENS, «Un pintor vuitcentista, Antoni Casanova Estorach», *Gasetta de les arts*, 76 (1-VII-1927), pàg. 2-6.

58. FONTANALS DEL CASTILLO, *El arte...*, pàg. 16-17.

59. Lluís PELLICER, «De la pintura y la escultura en la Exposición Universal», dins *Conferencias públicas relativas a la Exposición de Barcelona*, Barcelona, Ateneo Barcelonés, Busquets y Vidal, 1889.

60. Vegeu el treball de Pilar VÉLEZ, «Les arts industrials. Bellesa, utilitat i economia», en aquest mateix volum.

especialitzades, com la foneria Masriera i Campins, que va encarregar models a artistes de nom internacional, com Miquel Blay, autor de peces molt populars, com la *Margharitina*, de la que es va tirar un número il·limitat de còpies. Altres vegades, les reproduccions podien ser de materials més assequibles, com la terracota, o simplement el guix bronzejat imitant bronze.⁶¹ Per exemple, l'important taller de Venanci Vallmitjana Abarca, fill de Venanci Vallmitjana i Barbany, produïa petites obres de terracota de temes costumistes o mitològics que podien, fins i tot, anar signades amb segell.

A més, després de l'Exposició de 1888 assistim a un creixement de l'ús de l'escultura aplicada a l'arquitectura que va acabar esdevenint una de les característiques més importants del modernisme català. Es decoraven les façanes, però també els interiors dels edificis, amb ambiciosos programes iconogràfics. En aquest sentit, el taller més important fou el d'Eusebi Arnau, que en el període que ens ocupa va treballar en una obra tan important com la Casa Amatller,⁶² model de moltes residències dels anys del modernisme.

Finalment, també hem de fer referència a l'escultura pública, que havia tingut una demanda constant al llarg de tot el segle XIX i que s'incrementà en aquells anys amb projectes urbans de gran renom, com les intervencions en el parc de la Ciutadella, el monument a Colom o el dedicat al doctor Robert. Aquests grans projectes ocuparen molts escultors novells i es van convertir en veritables centres d'aprenentatge.⁶³

Hem pogut constatar en els catàlegs de les exposicions col·lectives celebrades a Barcelona com, a poc a poc, l'escultura es va anar fent visible. Si en els primers anys els escultors només exposaven projectes en guix per a fonts o altres elements ornamentals de jardí, a la Sala Parés, el 1884, es presentaren "estàtues" i bustos al costat d'algun projecte de monument i d'escultures de petit format. Però, com veurem més endavant, el seu preu de venda era encara, en la majoria dels casos, més baix que les tarifes dels grans pintors, com Modest Urgell, els Masriera o el mateix Tomàs Moragas, un fortunista tardà.

LES SALES D'EXPOSICIONS I EL COMERÇ DE L'ART. EL PAPER DE LA CRÍTICA

La Casa Parés fou la gran galeria d'art de la Barcelona del Vuitcents. La Sala s'havia obert al públic el 1840 com a botiga de marcs i de material artístic i, com d'altres establiments similars, oferia als artistes la possibilitat de mostrar-ne les obres.⁶⁴ L'any 1877, passà a convertir-se en galeria o sala d'art, fet que la converteix en la més antiga de l'Estat. La galeria era una extensió més del negoci de

61. Sobre els materials de l'escultura, vegeu Carmen FERNÁNDEZ SANCHOS, «De cómo comprender la escultura desde su propio cuerpo. Un recorrido por los materiales de la escultura española de la primera mitad del siglo XX», dins AAVV, *Mateo Inurria...*, pàg. 158-185.

62. Isabel MARÍN, *Eusebi Arnau i Mascort (1863-1933)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993 (tesi doctoral), i *Eusebi Arnau, Barcelona, Infiesta*, 2006.

63. Vegi's el catàleg *on line*, *Art públic*: http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum. Carlos REYERO, «La renovación de monumento público en España en tiempos de Mateo Inurria», dins AAVV, *Mateo Inurria...*, pàg. 126-156.

64. MARAGALL, *Història de la Sala Parés...*, pàssim. Una visió general la podem trobar a Helena BATLLE I ARGIMON, «Galerías i sales comerciales», dins Francesc FONTBONA (ed.), *El modernisme. Les arts tridimensionals. La crítica al modernisme*, Barcelona, L'Isard, 2003, vol. IV, pàg. 234-252. Respecte al període anterior vegeu Carmen RIU DE MARTÍN, «Les exposicions d'art a Barcelona durant el Sexenni (1868-1870)», dins Ramon GRAU (coord.), *El tombant de 1868-1874*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona (*Barcelona Quaderns d'Història*, 15), 2009, pàg. 171-181.

Joan Baptista Parés, que tractava moltes altres qüestions relacionades amb el mercat de l'art. En els primers anys de funcionament de la Sala Parés no podem parlar d'exposicions organitzades, ni individuals ni collectives: simplement s'exposaven les peces disponibles per a ser adquirides.

L'ambient de la Sala està magníficament descrit per Enric Galwey,⁶⁵ que el recordava dels seus anys d'estudiant a inicis de la dècada dels vuitanta. El pintor narrava de manera molt irònica la competència entre els artistes per aconseguir un bon lloc d'exposició o la concurrència del públic barceloní el diumenge pel matí a la sortida de missa, entre altres anècdotes que són un bon retaule de la vida barcelonina. Aquest ridícul ambient petitburgès era recollit també per Casellas encara amb més sornegueria en un poema inèdit conservat a l'arxiu Casellas i publicat per Jordi Castellanos:⁶⁶

La família menestral
 l'estament més venerat
 de la nostra gran ciutat
 ja té un programa ques presta
 per tots els dies de festa:
 Surtint a mitj dematí
 té temps d'anà a Misa al Pi

 s'arriba prenent el sol
 al carrer d'en Petritxol.
 Y com qu'allí la cita es dóna
 la crema de Barcelona
 y és gust que no costa rals
 ...
 aquest punt és un trasbals
 de dames i caballers
 ques fican a can Parés.

Però, ironies al marge, Galwey definí la Sala Parés com una veritable escola d'art que li va permetre de veure obres de Joaquim Vayreda, d'un Martí Alsina ja decadent, d'Enric Serra, Josep Armet, Francesc i Josep Masriera, Simó Gómez, etcètera. Les primeres exposicions que "marcaren gust" a la Sala van ser les que a partir de la tardor de 1890 organitzaren conjuntament Casas, Rusiñol i l'escultor Clarasó, que han estat reconegudes per tots els estudiosos com les que donaren a conèixer a Barcelona els nous corrents impressionistes de París.⁶⁷

Les cases de venda d'obres d'art no s'acabaven, però, amb la Sala Parés. Altres establiments d'articles de dibuix, marcs i motllures venien obres com a complement del seu negoci. Feliu Elías, en la seva monografia sobre Simó Gómez, ofereix una descripció molt completa de Can Bassols, primer ubicada al carrer d'Escudellers, el local on després hi va haver la impremta de *La Veu de Catalunya*,

65. GALWEY, *El que he vist...*, pàg. 12-13.

66. *Omnia Perditio...*, reproduït a CASTELLANOS, *Raimon Casellas...*, vol. II, pàg. 318.

67. Vegeu Isabel COLL, *Ramon Casas. Una vida dedicada a l'Art*, Barcelona, El Centaure Groc, 1999, pàg. 50-53 i 62-64.

i des de 1883 al mateix carrer cantonada amb el de la Comtessa de Sobradiel i que va restar oberta fins 1887. També esmenta una botiga de motllures, Can Monter,⁶⁸ o al mateix carrer d'Escudellers cantonada amb el d'Avinyó l'annex a la botiga d'ebenisteria del pare dels Folch i Torres, que va estar obert entre 1860 i 1880.⁶⁹ No ens ha de sorprendre la localització d'aquests establiments, tots ells a l'entorn dels carrers d'Escudellers, Avinyó o Sobradiel: es justificava per la proximitat d'*El Bolsín*, on s'impartien classes de l'Escola de Llotja. Un altre local era el Salón de Ventas,⁷⁰ a la Portaferriassa tocant a la Rambla, del qual tenim poques notícies. Finalment, podem fer referència a un espai més selecte, els tallers Vidal del passatge del Crèdit, que es va orientar també a la comercialització de tot tipus d'objectes d'art sumptuari.⁷¹

En els darrers anys del segle, la relació d'espais expositius es va incrementar amb els salons de *La Vanguardia*, que organitzava manifestacions de manera periòdica, i amb el Saló Rovira, que trobem esmentat en moltes crítiques contemporànies.⁷² A partir de 1897, l'espai interior d'*Els 4 Gats* es va convertir també en una sala alternativa, on s'exposaren obres de tècniques considerades "menors", com el dibuix o el cartell, i es feren les primeres exposicions d'artistes novells. Allà hi va tenir lloc l'exhibició dels dibuixos negres de Nonell, a finals de desembre de 1898, i la primera mostra pública de Picasso, el mes de febrer de 1900.⁷³

Però el procés fins a la consolidació del mercat artístic va ser llarg. No podem deixar de citar els esforços de Martí Alsina per consolidar una clientela. Teresa Guasch ha donat a conèixer la societat que el pintor va establir amb Miquel d'Elies des de 1862 per a la producció i venda de les seves obres. La societat va funcionar de manera privada fins que es va regular el tracte amb escriptura pública. La societat *Elies i Martí* va estar en actiu fins el 1878.⁷⁴ Elies viatjà a París i Londres i deixà obres en dipòsit a la casa de subhastes Wood's, socis de Christie's. Va ser un gran desastre econòmic: l'artista quedà ple de deutes i així s'inicià el dur període que li dugué el descrèdit que l'acompanyà en els darrers anys de la seva vida. Però darrera de l'empresa d'Elies i Martí no s'hi pot deixar de veure el reflex –encara que lamentablement frustrat– d'establir a Barcelona una estratègia comercial d'obres d'art, com estava fent Fortuny.

El darrer pas cap a la consolidació d'un mercat va ser la creació d'un consistent col·leccionisme de pintura moderna entre la burgesia catalana.⁷⁵ En una de les col·leccions estudiades, la de Josep Estruch i Cumella, s'ha pogut verificar la

68. Les cases Bassols i Monter són citades també en un dels pocs textos que va dedicar a la crítica d'art, per E. CANIBELL, «L'exposició Parés», *L'Avens*, 22 (13-1-1884), pàg. 135.

69. ELÍAS, *Simó Gómez...*, pàg. 31-32.

70. ELÍAS, *Simó Gómez...*, pàg. 31, que el defineix com Hotel de Ventas. La Unió Catalanista hi va fer una vetllada amb una exposició d'obres de Pellicer quan va ser rebutjat en unes oposicions a Madrid. Vegeu CASTELLANOS, *Raimon Casellas...*, vol. I, pàg. 239-243.

71. Vegeu VÉLEZ, «Les arts industrials. Bellesa, utilitat, economia...».

72. Per exemple A. OPISSO, «Las Bellas Artes en 1899», *La Vanguardia*, 1-1-1900, pàg. 6.

73. M. Teresa OCAÑA (dir.), *Picasso i Els 4 Gats: la clau de la modernitat*, Barcelona, Museu Picasso i Lunwerg Editores, 1995, pàg. 296-298.

74. M. Teresa GUASCH I CANALS, «Ramon Martí i Alsina i la pintura de paisatge», dins AAVV, *Cent anys de paisatgisme català. Centenari de la mort de Lluís Rigalt, Ramon Martí Alsina i Joaquim Vayreda*, Barcelona, Fundació Cultural Mapfre i MNAC, 1994, pàg. 119 i ss.

75. FONTBONA, «Associacionisme...», pàg. 59-77; BASSEGODA, *Col·leccionistes...* És important precisar el moment en què l'interès del col·leccionista, normalment referit a l'art antic –i que arribava amb dificultats a l'art barroc o al neoclàssic–, passa a incloure l'art contemporani.

presència d'artistes moderns (Vayreda, Meifrén, Riquer, Cusachs, etcètera) tot i que no ocupaven els espais més representatius de la casa.⁷⁶ En els catàlegs que hem consultat apareixen gairebé sempre les obres amb el preu corresponent, sense amagar que l'objectiu final era la venda. A poc a poc, ja no es va anar comprant pintura o escultura com a objectes ornamentals o de representació social, sinó pel simple plaer del col·leccionisme.

I al costat del col·leccionisme podem parlar dels primers casos de mecenatge real, com el que va exercir Sebastià Anton Pascual amb Martí Alsina,⁷⁷ Leopold Gil i Serra amb Benet Mercadé o Avelí Trinxet amb Joaquim Mir.

El gran increment que va tenir el consum de les arts en la dècada de 1890 vingué també reforçat per les exposicions oficials que es van organitzar a Barcelona per les mateixes dates.⁷⁸ Com a conseqüència de l'Exposició Universal de 1888, l'Ajuntament va promoure un gran projecte de dinamització cultural de la ciutat. El Palau de Belles Arts que August Font havia projectat per a l'Exposició oferí, per primera vegada, la possibilitat de disposar d'una tribuna permanent. Les exposicions que s'hi aixoplugaren van servir perquè el consistori adquirís obra d'artistes vius per enriquir els fons dels museus, cosa que va ajudar també a difondre l'obra d'aquests artistes i, en darrera instància, contribuï a promoure la venda entre els col·leccionistes privats.

La tasca de les sales d'exposició i de les exposicions oficials va comportar la generalització de la crítica d'art. L'increment del periodisme en el darrer quart de segle, que ja ha estat extensament analitzat per Joan Torrent i Rafael Tasis,⁷⁹ va convertir la premsa en un contrapunt literari a la vida de la ciutat. Així, es va començar a reflectir la vida cultural, el món de l'espectacle, els teatres i concerts o la dinàmica de les arts amb l'aparició d'una crítica en sentit modern, com la que es feia a París.⁸⁰ Ara només voldria fer una petita referència a la feina d'aquests nous professionals per donar suport a la seva postura militant davant del dia a dia de la vida artística a la ciutat.

Tot i que partien de posicions ideològiques moltes vegades divergents, tots ells defensaven una pràctica de l'art honesta i van lluitar en contra dels "vicis" d'un públic que lloava la pintura d'història o buscava en l'art només l'anecdotes. Podem citar, com a exemple, la posició de Josep Yxart i de Raimon Casellas, quan a la Sala Parés es van exposar –amb gran èxit de públic– l'*Spoliarium* del pintor filipí Juan Luna Novicio, el 1886, i la *Pena de Azotes o Bòria Avall* de Galofre Oller, el juny de 1892.⁸¹ Ambdues superaven amb escreix els

76. Bonaventura BASSEGODA, «Tres episodis de la història del col·leccionisme a Catalunya. Josep Puiggarí i les exposicions de l'Asociación artístico-arqueológica barcelonesa, la pinacoteca de Josep Estruc i Cumellas i el Palau Maricel de Charles Deering», dins BASSEGODA, *Col·leccionistes...*, pàg. 132.

77. MAESTRE, «Las primeras...», pàg. 82-84.

78. Vegeu Cristina MENDOZA, «L'Exposició Nacional d'Indústries Artístiques de 1892 i les arts industrials a les exposicions generals de Belles Arts de Barcelona», dins AAVV, *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme*, Barcelona, MNAC i Fundació "La Caixa", 1998-1999.

79. Joan TORRENT i Rafael TASIS, *Història de la premsa catalana*, Barcelona, Bruguera, 1966.

80. FONTBONA, *La crítica...*, pàg. 58-85. Francesc MIRALLES, «La crítica artística», dins AAVV, *El Modernisme*, Barcelona, Olimpíada Cultural Barcelona'92 i Lunwerg, 1991, pàg. 205-210.

81. CARBONELL, «La crítica...», pàg. 105-106. J. CASTELLANOS, «Després de "Pena de Azotes" o "Bòria Avall"», *Estudi general*, 1-II (1981). Castellanos analitza la polèmica que va suscitar l'obra, especialment la crítica de Mañé i Flaquer des del *Diario de Barcelona* enfront de la posició de Casellas i d'Yxart, un crític realista, però que, en aquesta ocasió, es posà al costat dels plantejaments modernistes.

límits de la pintura realista, amb escenes d'un dramatisme morbós. La primera, avui peça emblemàtica del Museu Nacional de Filipines,⁸² descrivia amb tota crueltat la sala de les despulles humanes del Coliseu romà. La segona, avui al Museu de Valls, ambientada a la Barcelona del segle XVII, tractava sobre la condemna a flagel·lació pública, prèvia a la pena capital, mentre el condemnat davallava pel carrer de la Bòria. Les presentacions d'aquestes dues obres van ser les més concorregudes de la història de la galeria, segons Joan A. Maragall.⁸³ Mostrant-se clarament en contra dels gustos del gran públic, ambdós crítics denunciaren amb molta virulència tant la manca de criteri dels artistes amb l'elecció d'aquests temes macabres com d'un públic que no volia entendre el veritable sentit de l'obra d'art. Casellas i Yxart tractaven irònicament també, com assenyala Francesc Fontbona, l'ús que feien els artistes de les receptes plàstiques dels grans mestres –Fortuny– o d'altres gèneres –«género valenciano, urbano o farmacéutico»,⁸⁴ segons Yxart– d'èxit entre el públic barceloní.

En contraposició amb els gustos d'un públic poc cultivat sorgiren uns crítics que, a poc a poc, passaren de ser espectadors del fet artístic a esdevenir creadors d'opinió o veritables impulsors de noves idees.

La història del gust i del pensament estètic

LA CONSOLIDACIÓ DE LA IDEOLOGIA REALISTA

En els anys de la Restauració, a l'Acadèmia de Belles Arts hi tenia encara un paper molt destacat del pintor natzarè Claudi Lorenzale, que en va ser director fins el 1885. Aquest model, entre clàssic i romàntic, s'havia convertit en una estètica molt adaptable als ideals culturals de la Catalunya de la Renaixença, i els artistes natzarens estaven integrats plenament entre els intel·lectuals del moment. El control que exercien es veié truncat, però, pel creixent reconeixement públic de Ramon Martí Alsina, el primer pintor a Catalunya que va viure exclusivament de la pintura entesa com un "ofici".⁸⁵

Martí Alsina havia gaudit de gran prestigi ja des dels anys 60, quan alternava la pintura de retrats i paisatge amb temes històrics, com *El gran dia de Girona* (c. 1865, MNAC).⁸⁶ La seva vàlua tècnica va comportar que el 1852 fos nomenat a Llotja professor de dibuix lineal i, dos anys més tard, de figura. Però el seu reconeixement com a teòric va arribar el 1863, en el discurs que va pronunciar

82. Pintada l'any 1884, fa 400 x 700 cm. La pintura va ser comprada per la Diputació de Barcelona per 20.000 pessetes, un preu molt elevat (recordem que l'enorme pintura de Fortuny, *La Batalla de Tetuán* havia costat 50.000 pessetes deu anys abans) i cedida per la mateixa institució al Govern de Filipines.

83. MARAGALL, *Història...*, pàg. 36-37 i 53-54. Maragall recorda els testimonis dels vells empleats de la galeria quan ell va comprar la sala.

84. FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, pàg. 238-239; crítiques recollides per Josep YXART a *El año pasado*, Barcelona, Daniel Cortezo, 1886, pàg. 137 i ss.; i Raimon CASELLAS, *Etapes Estètiques*, Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1916, 2 vol.

85. La biografia bàsica és encara la de FOLCH, *El pintor Martí Alsina...*

86. En aquesta obra de grans dimensions (540 x 1.190 cm), que va restar inacabada, el pintor hi va treballar molts anys: s'havia de convertir en una peça manifest de la seva capacitat tècnica. Vegeu Lluïsa FAXEDAS I BRUJATS, «Esbós per *El gran dia de Girona* de Ramon Martí Alsina (1826-1894)», *Butlletí del Museu d'Art de Girona*, 72 (2009), pàg. 6-7.

en sessió pública a l'Acadèmia de Belles Arts davant dels patriarques de la generació romàntica, els arquitectes Josep Casademunt, Elies Rogent, Joan Torras Guardiola, Francesc Daniel Molina, Josep de Manjarrés, Manuel Milà Fontanals, l'escultor Venanci Vallmitjana i el mateix Lorenzale.⁸⁷ Martí Alsina defensà que la inspiració de l'artista sorgia de la pròpia societat, del seu entorn, un plantejament molt en la línia teòrica del realisme.⁸⁸

També se sentien altres veus dins del mateix àmbit acadèmic, com Joaquim Pi i Margall, que n'era membre des de 1868. Gravador, dibuixant i director de l'editorial Rivadeneira, era germà de Francesc Pi i Margall, segon president de la Primera República i figura clau dins del Partit Republicà Democràtic Liberal, un influent personatge progressista autor d'importants reflexions sobre l'art del seu temps que evolucionà des del romanticisme que es respirava entre els intel·lectuals barcelonins en els anys quaranta cap a una postura reformista i de progrés. Els dos germans Pi i Margall tingueren relació amb Martí Alsina: Joaquim a la mateixa Acadèmia, i Francesc a la Universitat, on estudiava Dret,⁸⁹ mentre Martí Alsina estava matriculat a Filosofia. El treball inèdit de Concepción Chillón ha documentat el pas de l'artista per la Universitat Literària de Barcelona. Va obtenir-hi el títol de batxiller l'any 1845 i va estar matriculat a la llicenciatura entre 1847 i 1849. No va acabar els estudis.⁹⁰ El 9 de febrer del 1868, Joaquim Pi i Margall va pronunciar un discurs a l'Acadèmia, en sessió pública, on demanà una profunda reforma en l'art, ja que les noves orientacions que s'havien començat a aplicar en filosofia, literatura, música, i fins i tot, en arquitectura, havia arribat el moment d'introduir-les també en les arts plàstiques.⁹¹

Ara bé, tot i que la ciutadania vivia al marge dels debats que es podien suscitar en l'Acadèmia, s'anava arraconant l'academicisme, mentre avançava, pas a pas, l'interès pel realisme. Hi ha moltes referències literàries al debat –o veritable competició– que es va suscitar entre artistes realistes i els anomenats “idealistes”, és a dir, els tardoromàntics. Darrera d'aquesta polèmica s'amagaven les diferències entre els dos tallers d'artistes més actius a Barcelona en els primers anys de la segona meitat de segle, “els d'en Serra” –per Serra Porson– i “els d'en Martí i Alsina”, que acollien un bon nombre de joves pintors com a aprenents. Cal aclarir, però, que l'adscripció a un o altre bàndol estava més relacionat amb el taller on es feia l'aprenentatge que en la manera de practicar la pintura els dos mestres. Per exemple, el mateix Josep Lluís Pellicer, el millor teoritzador sobre el realisme en els darrers anys del segle, es va formar amb Serra, d'esquemes estètics totalment oposats. Segons Folch i Torres, els dos bàndols representaven també els artis-

87. La relació dels assistents està recollida a les *Actas de la Sesión pública celebrada el 8 de septiembre de 1863*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes, 1863.

88. Ramon MARTÍ [ALSINA], *Discurso que en la sesión pública celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona, el día 8 de noviembre de 1863, leyó __*, Barcelona, Joaquín Verdaguier, 1863, pàg. 3 i 11.

89. Pi i Margall va acabar els estudis al Seminari de Barcelona l'any 1837, i després es va matricular a Dret. Vegeu Josep ROCA I ROCA, *Francisco Pi i Margall, Esbós biogràfic*, Barcelona, Associació protectora de l'Ensenyança Catalana, 1921; recollit per Jaume VICENS I VIVES i Montserrat LLORENS, *Industrials i Polítics (segle XIX)*, Barcelona, Vicens Vives, 1994 (1958), pàg. 417, i en altres reculls biogràfics sobre el polític. Segons Roca, es va establir a Madrid a inicis de 1847, quan li faltava poc per acabar els estudis (pàg. 8-13).

90. M. Concepción CHILLÓN DOMÍNGUEZ, *Ramon Martí i Alsina: el pintor i el seu entorn. Estat de la qüestió*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona (treball de recerca dirigit pel Dr. Bonaventura Bassegoda), 2006, pàg. 23-26.

91. Joaquín PI Y MARGALL, *Discurso que en la sesión pública celebrada en la Academia de Bellas Artes de Barcelona leyó __* (9 de febrero de 1868), Barcelona, Celestino Verdaguier, 1868.

tes que tenien tendència a marxar a Roma –Serra Porson– enfront dels més moderns –els de Martí Alsina– que optaven per París.⁹² Fontanals del Castillo, en el text ja citat de 1883,⁹³ en referir-se als artistes que exposaven a la *Asociación de Amigos de las Bellas Artes*, féu una primera referència a aquesta polèmica. Més tard en parlà el pintor Joan Brull, deixeble de Simó Gómez, en un escrit d'homenatge que data de 1901.⁹⁴ El 1923, ho cità Feliu Elías en la monografia dedicada a Gómez, que havia estat el seu mestre,⁹⁵ seguint el testimoni de Brull. El mateix Elías, en l'obra dedicada a Benet Mercadé, que data de dos anys abans, era encara més explícit i afirmava que els dos bàndols, fins i tot, havien arribat a les mans.⁹⁶

Però a partir dels anys de la Restauració, el realisme-naturalisme ja era un llenguatge acceptat pel públic i la crítica. En aquell moment aparegué una nova generació d'artistes, com Simó Gómez o Josep Lluís Pellicer, que, ja lluny de les polèmiques sobre la viabilitat de l'estil, buscaven un llenguatge més personal. El realisme estava ja plenament assumit per la nova burgesia. Així ho demostra el text que va llegir Josep Lluís Pellicer a l'Ateneu el 1888, en una sèrie de conferències organitzades en el marc de l'Exposició Universal. Pellicer afirmava que l'art «camina en virtud de hechos y resultados, guiado por un principio sólido e inmutable: la verdad, por la observación constante y directa de la naturaleza».⁹⁷ Defensava de manera explícita que la natura havia de ser l'única guia de l'art. El polifacètic Pellicer, dibuixant, cronista d'actualitat, pintor, articulista i també primer director dels museus de Barcelona, era el genuí postulant del realisme més radical i una persona de sòlides conviccions socials.⁹⁸ Com Martí Alsina, havia esdevingut un personatge decisiu entre els ambients més liberals barcelonins, amic de Francesc Pi i Margall, Valentí Almirall i Josep Yxart i militant també del Partido Republicano Liberal i, més tard, de la Unió Catalanista.

L'EVOLUCIÓ DE LA CRÍTICA I DEL GUST A FREC DEL REALISME

Els grans èxits de públic i crítica els tenien, però, els pintors que practicaven un realisme més anecdòtic,⁹⁹ entre els quals podríem comptar els seguidors de Fortuny, Tomàs Moragas o Josep Tapiró; els pintors de la vida burgesa, Romà Ribera, Francesc Masriera o Francesc Miralles; o el pintor de figures eqüestres, Josep Cusachs. També s'imposaren a Barcelona els pintors paisatgistes, Joaquim Vayreda i els artistes de l'Escola d'Olot; els pintors "luministes" de Sitges, hereus de Fortuny, brillants pintors de la llum i de la taca de color; sense oblidar Modest Urgell, amb els seus paisatges de tradició romàntica, el pintor més cotitzat del moment.

92. FOLCH, *El pintor Martí Alsina...*, pàg. 121.

93. FONTANALS DEL CASTILLO, *El arte...*, pàg. 15.

94. JOAN BRULL, *Juventut*, suplement 2 (24-X-1901), pàg. 4-5.

95. ELÍAS, *Simó Gómez...*, pàg. 29. FRANCESC FONTBONA recull també la polèmica a *Del Neoclassicisme...*, pàg. 187.

96. ELÍAS, *Benet Mercadé...*, pàg. 24. Elías cita el testimoni de Lluís Labarta Grañé, pintor i litògraf nascut el 1852. Afegeix que la popular expressió "aixafar la guitarra" vindria de la vegada en què un dels grups va irrompre violentament en una serenata organitzada pels altres. Aquestes anècdotes són també comentades a YAGOCÉSAR, *Sabor...*, pàg. 86-87.

97. JOSEP LLUÍS PELLICER, «De la pintura y la escultura en la Exposición Universal», dins *Conferencias públicas...*, pàg. 185.

98. ESCALA I ROMEU, *El dibuix...*, pàg. 170-205.

99. Segons FONTBONA, *Del Neoclassicisme...*, pàg. 213-238.

Creiem, però, que cap d'ells podia competir amb el succés de Martí Alsina. Podem comparar alguns dels preus de venda que apareixen en els diversos catàlegs de les exposicions. En la que va organitzar l'*Asociación de Amigos de las Bellas Artes*, l'any 1872, Ramon Martí Alsina i Joaquim Vayreda van ser els pintors amb preus més alts. El primer presentava una gran obra, *Las heroínas de Gerona*, valorada en 5.000 pessetes, mentre la resta eren temes de paisatge a un preu una mica inferior. Vayreda, per la seva banda, i amb tots els títols en català, taxava en 4.000 pessetes *La veurada del capvespre*.¹⁰⁰

En l'exposició de 1873 de la mateixa associació els preus eren inferiors, probablement degut a les mides més reduïdes de la tela, però Martí Alsina continuava sent el més cotitzat: entre 1.000 i 1.500 pessetes.¹⁰¹ A la Sala Parés, el 1884, destacava Tomàs Moragas amb un *Descanso de una caravana*, marcat amb 7.000 ptes, seguit per una *Quiétude* de Modest Urgell a 5.000 pessetes; a una certa distància es trobaven Francesc i Josep Masriera i Dionís Baixeras. En aquesta exposició es varen presentar també algunes peces d'escultura, fins i tot una de marbre, però a preus sensiblement inferiors.¹⁰²

Els preus de cotització de la pintura eren molt elevats. Per tenir un punt de referència, podem recordar que el sou que rebia un catedràtic per oposició de l'Acadèmia de Belles Arts –una professió molt prestigiada entre els barcelonins– era només de 3.000 pessetes anuals.¹⁰³

En aquells anys el realisme s'introduí també, tot i que més lentament, en el camp de l'escultura. No oblidem que en aquest període la sòlida formació que rebien els alumnes de l'Escola de Llotja havia format tota una generació d'escultors capacitats per treballar totes les tècniques, des de la pedra al marbre o el bronze, i que rebien grans encàrrecs d'arreu d'Espanya i de les províncies d'ultramar.¹⁰⁴ Fou el cas de Jeroni Suñol, que va rebre importants encàrrecs d'escultures monumentals, com el *Colón* (1885) de Madrid, o el desconegut Folia.¹⁰⁵ Els escultors més influents en actiu a Barcelona eren els germans Venanci i Agapit Vallmitjana Barbany, que van treballar en un taller conjunt fins 1883. En la gran escultura monumental, petits detalls d'expressió o de preciosisme ens fan veure com s'havia incorporat la nova manera de mirar del realisme. Eren escultors versàtils que tractaven totes les tècniques i formats, des del monument públic o l'escultura funerària a la petita escultura de consum més privat, on el realisme era encara més evident.

Els contrastos entre els gustos de la burgesia quedaven magníficament reflectits en la novel·la *La Febre d'Or* de Narcís Oller. L'obra, escrita entre els anys 1890 i 1892, se situa a la Barcelona de l'esplendor econòmic degut a l'especulació borsària dels anys vuitanta, al bell mig del període que analitzem. La prota-

100. *Catálogo de objetos de la exposición de arte celebrada en el edificio de la Sociedad para exposiciones de Bellas Artes en Barcelona*, Barcelona, José Miret, 1872.

101. *Catálogo de la exposición permanente de Bellas Artes*, Barcelona, Asociación de Amigos de las Bellas Artes, 1873.

102. *Segunda exposición de Bellas Artes, inaugurada en diciembre de 1884*, Barcelona, Galería Parés, 1884.

103. Federico MARÉS DEULOVI, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado. La Junta particular de Comercio, Escuela Gratuita de Diseño. Academia Provincial de Bellas Artes*, Barcelona, Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, 1954, pàg. 278.

104. La importància de l'escola catalana d'escultura va dur Feliu Elías a escriure el llibre *L'escultura catalana moderna*, Barcelona, Barcino, 1926-1928, 2 vol.

105. Joan FERRERES I NOS, *El escultor Folia*, Vinarós, Antinea, 2000.

gonista, la Delfineta, filla del matrimoni Foix, fa amb la seva mare una deliciosa visita a la Sala Parés per tal de comprar pintura, simplement perquè altres nous rics ho han fet i és un imperatiu del tapisser que ha fet la decoració de la nova llar. A la conversa, es confronten els gustos de la noia, que demana per la pintura de paisatge (hi apareixen noms reals, Vayreda, Masriera, Urgell, Ribera...), mentre la mare busca obres de tipus anecdòtic («que no hi faria alguna figureta el mateix pintor?», pregunta, davant l'escandalitzada filla).¹⁰⁶ Ja als anys en què Casas i Rusiñol havien tornat de París l'anecdotesisme encara era present en l'imaginari d'Oller.

Però aquesta novel·la ens reserva un altre personatge molt suggerent: l'oncle escultor, en Francesc Tió, "l'artista". Treballa sobre models clàssics –a contracor, és clar– però porta una vida lliure i independent que podríem qualificar de bohèmia. Una vida que es justifica perquè l'artista és un geni, un geni de tradició romàntica.¹⁰⁷ La descoberta de la model nua en un racó del taller i el consegüent escàndol de la Delfineta estan magníficament descrits, delimitant aquests dos móns tan oposats, el de l'art i el de la mesquinesa petitburguesa. Ens preguntem si al darrere hi havia l'antecedent de l'artista-heroi de Balzac,¹⁰⁸ Joseph Ridau, personatge que apareix en diverses novel·les d'aquest autor i, especialment, a *La Rabouilleuse*, que va començar a editar per fascicles el 1841. Aquesta novel·la descriu la visita de la mare del jove artista al taller de l'escultor Chaudet, de tendències acadèmiques i ja consagrat, amb l'escena de la descoberta de la model, molt similar a la d'Oller. En qualsevol cas, una gran part dels artistes descrits en obres literàries sempre tenen aquest to romàntic propi del geni; fins i tot, els protagonistes de novel·les de plena exaltació realista.

Però, al meu entendre, el tret més significatiu del període realista resideix en que podem parlar de l'existència d'una crítica d'art efectiva. Esteve Cladellas, responsable de la Biblioteca dels Museus d'Art, en un text sobre el moviment artístic a finals del segle XIX, defensava que la crítica d'art es polaritzava aleshores a l'entorn de dos noms: Francesc Miquel i Badia i Josep Yxart.¹⁰⁹ El primer exercia la crítica amb regularitat des del *Diario de Barcelona*¹¹⁰ entre 1866 fins 1899, més de trenta anys. Era un escriptor polivalent que tocava tots els gèneres, la crítica de teatre, la literària i també la crítica d'art, amb comentaris sobre les sales d'art, l'escultura pública, l'arquitectura, els museus, els llibres i també les grans exposicions universals. Miquel i Badia va ser el centre de la crítica més conservadora el darrer quart de segle, però va saber defensar també el realisme de Martí Alsina o de Josep Lluís Pellicer.¹¹¹ L'altra cara de la moneda estava

106. Narcís OLLER, *La febre d'Or*, Barcelona, Edicions 62 i "La Caixa", 1980, vol. I, pàg. 211. Vegeu Alan YATES, «Narcís Oller i el primer modernisme: a propòsit de *La febre d'Or*», dins *Actes del Col·loqui Internacional sobre el modernisme*, Barcelona, Abadía de Montserrat, 1988, pàg. 65-78; també la comunicació de Miquel-Àngel Codes Luna, «Narcís Oller i les belles arts: el dilema entre el realisme i el simbolisme a finals de segle a Barcelona», al X Congrés d'Història de Barcelona.

107. YATES, «Narcís Oller...», pàg. 75-76.

108. Vegeu Francisco CALVO SERRALLER, *La novela del artista: imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, Madrid, Mondadori, 1990, pàg. 94-98.

109. Esteve CLADELLAS, «La cultura artística a Barcelona vers la fi del segle dinovè i al començ de l'actual», *Butlletí dels museus d'art de Barcelona* (Publicació de la Junta de Museus), IV, 42 (novembre de 1934), pàg. 331.

110. CASSANY i TAYADELLA, *Francesc Miquel i Badia...*, presenta com a apèndix una relació de tots els articles publicats al diari.

111. FONTBONA, «La crítica d'art...», pàg. 293.

representada per un crític molt obert de mires, Josep Yxart, hereu de la tradició romàntica de Manuel Milà i Fontanals, que va saber fer compatible amb el pensament crític i positivista del seu temps.¹¹² Yxart, segons Jordi A. Carbonell, que ha elaborat un treball sobre el tema,¹¹³ defensava que l'obra d'art havia de ser versemblant i al mateix temps espontània i original. És, sens dubte, el gran renovador de la crítica d'art a Catalunya i qui va dissenyar el model que portaria a la seva plenitud Raimon Casellas.

Una actitud més radical a favor del realisme fou defensada per Lluís Carreras, primer des de *La trompeta* i després des d'*El Diluvio*.¹¹⁴ Per contra, *L'Avenç*, en la seva primera època, mostrà força desconeixement de l'art més avançat. Un jove Rusiñol, amagat sota les sigles M. M. M., hi defensava, per exemple, els projectes de les pintures del paranimf de la Universitat, que li recordaven una obra de l'«immortal Rosales».¹¹⁵ Molt més en sintonia amb els nous corrents artístics, a la mateixa revista, trobem l'article de J. M. Tamburini sobre la pintura de paisatge que es mou en els marges del realisme, tot mantenint una aliança amb l'estètica romàntica, i que potser podríem interpretar com una premonició del simbolisme, com podem veure en les paraules que dedicà a Modest Urgell: «Del idilli a l'elegia pot recórrer tota l'escala cromàtica del sentiment».¹¹⁶

La presència de diferents tendències artístiques en el mateix medi demostra que la crítica estava encara en un moment incipient. Francesc Fontbona va detectar també aquesta ambigüitat revisant el contingut del diari republicà i progressista *La Publicidad*,¹¹⁷ on el pintor i crític Francesc Casanovas denunciava el realisme defensat al mateix diari per Josep M. Jordà.

La crítica es situava al costat de l'evolució i el progrés de les arts. Des de la premsa s'observava, es procurava entendre i s'analitzava, i molt a poc a poc es va anar creant opinió –es formulava ideologia, podríem dir–. Però aquest pas decisiu no es produí fins que no entrà en joc la personalitat de Raimon Casellas. Els dos crítics més representatius dels anys centrals del realisme, Miquel i Badia i Yxart, tot i estar formats en l'estètica de Manuel Milà i Fontanals, feren un important pas endavant per entendre l'art del seu temps, però hi anaven al costat, no al davant.

Ara bé, m'agradaria comentar, com a nota determinant de la creació d'un «estat d'opinió», el descrèdit de la pintura de Martí Alsina que es va iniciar en els darrers anys de la dècada dels setanta i que fou persistent. No deixa de ser una anècdota que, en perspectiva històrica, no altera el valor del mestre, però ens indica com evolucionaven els gustos entre la ciutadania.

Martí Alsina, que tenia aleshores grans problemes econòmics, produïa sense parar des de set tallers que mantenia oberts de manera simultània, treballant amb una gran quantitat d'ajudants i deixebles. Malgrat haver estat el gran defensor del realisme, la seva excessiva producció li havia fet perdre rigor i autoexigència. Folch i Torres transcriu un text, escrit poc abans de la seva mort, que és prou significatiu de l'estat de prostració en què es trobava:

112. CABRÉ, «Tradició...», pàssim.

113. En la crítica de l'exposició del centre d'aquarellistes de 1885 (CARBONELL, «La crítica artística...», pàg. 97-98).

114. ELÍAS, *Benet Mercadé...*, pàg. 29. Lluís Carreras és tractat per FONTBONA, «La crítica...», pàg. 293-295.

115. M. M. M., «Belles Arts», *L'Avenç*, 6 (15-III-1882), pàg. 47.

116. J. M. TAMBURINI, «La pintura en lo género de paisatge», *L'Avenç*, 66 (juliol de 1883), pàg. 8.

117. FONTBONA, «La crítica...», pàg. 69-70.

Vegeu els meus treballs i els meus dibuixos, les meves anotacions de color del natural i els quadres de figures on tantes dificultats són vençudes. Compari's el que he fet i el que es feia coetàniament i vegi's la influència que el meu art ha exercit en el meu país i damunt l'art dels meus deixebles.¹¹⁸

Per descomptat, el mite del artista de vida desordenada també estava darrera del seu progressiu desprestigi. En canvi, en els mateixos anys, l'altre gran pintor del realisme, Benet Mercadé, estava encara en el punt més dolç de la seva valoració artística. Havia tornat definitivament de Roma, el 1866, per problemes de salut, però la seva pintura era reconeguda arreu. El col·leccionista Pau Gil li féu de mecenes i una obra seva presentada a l'*Exposició de la Asociación de Amigos de las Bellas Artes* de 1874, *Pobres Òrfenes*, va ser valorada en 4.000 pessetes.¹¹⁹ Però Mercadé també acabaria sent oblidat pel públic a inicis de la dècada dels vuitanta, en què va deixar de pintar definitivament.¹²⁰

DESPRÉS DE L'EXPOSICIÓ. EL PREDOMINI TEÒRIC DE LA CRÍTICA PER SOBRE DE LA CREACIÓ

La conseqüència més valuosa de l'Exposició Universal de 1888, malgrat els problemes de funcionament intern i de la poca acceptació que va tenir per una part de la intel·lectualitat catalanista, va ser el fet de transferir a la societat l'esperit modern i cosmopolita propi de la fi de segle.¹²¹ Els mateixos principis –modernitat i esperit europeu– eren el missatge que transmeteren Ramon Casas, Santiago Rusiñol i els artistes i intel·lectuals del modernisme als inicis del anys noranta i que es van mantenir entre la generació molt més avantguardista de Mir, Nonell, Picasso i la resta dels seus companys d'*Els 4 Gats*.

A la Sala Parés de Barcelona, l'octubre de 1890, Ramon Casas i Santiago Rusiñol presentaren, amb l'escultor Enric Clarasó, una exposició que la historiografia ha considerat com a punt clau per la introducció de la modernitat. Casas i Rusiñol eren, de fet, els “moderns”, perquè les peces de Clarasó estaven encara impregnades de l'anecdoticisme realista. Per primera vegada a Barcelona, es pogueren veure vistes de Montmartre, dels bulevards i dels cafè-concerts parisiencs, elaborades en ple estil impressionista, tot i que hauríem d'aclarir que es tractava d'un impressionisme molt mediatitzat. Ambdós artistes reiteraren els mateixos temes a la *Exposició General de Bellas Artes de Barcelona* de 1891: *Plein Air* (que va aparèixer amb el títol en francès) de Casas (1890-1891, MNAC), o *El Laboratori de la Galette* (1890, Museu del Cau Ferrat) de Rusiñol. Casellas estigué clarament al seu costat, definint el que va anomenar com a «principi d'integritat», una visió unitària per a la renovació de l'art català. Però Casellas va anar

118. FOLCH, *El pintor Martí Alsina...*, pàg. 131, en català a l'original.

119. *Catálogo de la exposición de objetos de arte*, Barcelona, Sociedad para exposiciones de Bellas Artes, 1874. L'obra va ser llegada per l'artista a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Vegeu Francesc FONTBONA i Victòria DURÀ, *Catàleg del Museu de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. I- Pintura*, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1999, pàg. 240-241.

120. ELIAS, *Benet Mercadé...*, pàg. 92-93.

121. Ramon GRAU (ed.), *Exposició Universal de Barcelona*, Barcelona, L'Avenç, 1988.

més lluny: el concepte de realisme trontollava en Casas i Rusiñol perquè considerà que l'emoció de l'artista formava part indestruïble del procés creatiu.¹²²

Tinguem present, però, que Casas i Rusiñol no presentaven per primera vegada la pintura impressionista a Catalunya, l'escola luminista de Sitges i artistes com Mas i Fontdevida ja havien obert el camí a aquest nou estil incorporant també l'herència de Fortuny i dels "macchiaioli" italians.¹²³ Casas i Rusiñol van fer una "posada en escena" coherent, es van presentar com a grup cohesionat i, sobretot, donaren a la seva obra i a la seva manera de fer la vida de bohèmia –el mite de París– una imatge de modernitat.

A la dècada dels noranta es cremaren etapes, tot just assimilats i encara poc comprès l'impressionisme. Entre 1893 i 1894 s'obriren les portes a les tendències simbolistes, que s'absorbiren tardanament i de manera conjunta. D'una banda, Alexandre de Riquer va ser l'introduïdor del prerafaelisme i de les tendències britàniques; Rusiñol, pel seu cantó, a partir de la Tercera Festa Modernista del Cau Ferrat (1894), va donar a conèixer el simbolisme francès i el decadentisme; i finalment, el Cercle Artístic de Sant Lluc¹²⁴ va significar la utilització d'un model o esquema d'organització simbolista com a paraigües d'un grup d'artistes heterogenis tècnicament però units per un ideari moral i polític. En aquesta mateixa sintonia, el crític de *La Vanguardia*¹²⁵ Alfred Opisso anà obrint, a partir de l'any 1889, el camí a l'estètica neoidealista.

Paral·lelament, el simbolisme entrava amb força en el món del teatre. Molts crítics defensaren el concepte escènic d'Ibsen, Maeterlinck o Hauptmann. Fou el cas de Jaume Brosa des de *L'Avenç*, o del mateix Yxart en la publicació *El arte escénico en España*, que data de 1894.¹²⁶

En aquells mateixos moments, a més, encara dins de la tradició naturalista impressionista, però explorant al màxim les possibilitats de reinterpretar la natura, sorgiren altres alternatives que van arribar a la seva màxima expressió amb els pintors que genèricament s'han definit com "postmodernistes", entre els que destaquen el grup de la Colla del Safrà i que són objecte d'una comunicació de Xavier Soler Àvila en aquest mateix congrés.¹²⁷ Isidre Nonell, Ricard Canals o Joaquim Mir, autor de l'esplèndida *La Catedral del pobres* (1898, col·lecció Carmen Thyssen Bornemisza, MNAC), en serien els representants més significatius.

No oblidem, però, un dels objectius d'aquest treball i preguntem-nos de nou: què consumia realment el públic?

Els pintors més prominents de Barcelona eren Enric Serra, amb els seus paisatges de gust italianitzant,¹²⁸ que segons Galwey anava «amb posat de gran artista», els dos germans Masriera i, com a pintor paisatgista, Eliseu Meifrén. A

122. Vegeu el capítol «Un realisme reconsiderat» dins CASTELLANOS, Raimon Casellas..., vol. I, pàg. 44-72.

123. Vegeu la síntesi de Francesc FONTBONA a *Del modernisme al Noucentisme. 1888-1917*, vol. VII de la *Història de l'art català*, Barcelona, Edicions 62, 1985; també, Isabel COLL, Antoni SELLA i Josep SAMPERA, *L'Escola luminista de Sitges. Els precedents del modernisme*, Diputació de Barcelona, Xarxa de Municipis, Ajuntament de Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2002.

124. Eliseu TRENC, «A l'entorn del simbolisme», dins FONTBONA, *Modernisme, pintura i dibuix...*, pàg. 37-57.

125. TRENC, «A l'entorn...», pàg. 40, i CASTELLANOS, Raimon Casellas..., especialment el capítol «Modernisme i idees estètiques», vol. I, pàg. 123-172.

126. Marisa SIGUAN, «Ibsen i el Drama de idees en Catalunya» (descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/23580624322336185754679/018502.pdf).

127. Xavier SOLER ÀVILA, «Els pintors postmodernistes i la Barcelona de finals del segle XIX».

128. GALWEY, *El que he vist...*, pàg. 20-21.

l'exposició d'aquarel·listes de 1885, que va ser una gran manifestació d'art a Barcelona,¹²⁹ Serra hi va exhibir una obra fora de mercat, mentre el pintor més cotitzat va ser el pintor anecdotista andalús José Villegas (4.000 pessetes per una aquarel·la i 7.000 per un oli). La coneguda *Dama Narcisista* (1885, Barcelona, col·lecció particular) de Francesc Masriera estava valorada en 3.000 pessetes; una obra d'un pintor d'història arrelat a París, J. Barlés, avui totalment desconegut, en 4.000; un paisatge de Meifrén en 4.000; mentre que un Martí Alsina estava marcat només en 1.250 pessetes. Es presentaren algunes obres escultòriques a preus més baixos que la pintura, tot i que cal precisar que no s'especifica la tècnica emprada. Si comparem aquests preus amb l'exposició que es va celebrar a la Sala Parés el gener de 1893, Modest Urgell cotitzava per 2.750 pessetes, Lluís Graner per 2.500 pessetes, i Joan Llimona, Francesc i Josep Masriera per 2.000 pessetes. Un bust en marbre de Josep Llimona només estava marcat en 1.000, i una obra de Rafael Atxé, en la mateixa tècnica, per 800 pessetes.¹³⁰

Per acabar, pot ser un bon contrapunt contrastar aquestes cotitzacions amb els preus de venda de les exposicions oficials d'art. A la celebrada el 1896, la pintura amb el preu més elevat –només entre els expositors catalans– va ser *Una melodia de Schubert* (Barcelona, MNAC) de Francesc Masriera, amb 20.000 pessetes, i un paisatge de Meifrén, 12.000 pessetes. El *Ball de tarda* de Ramon Casas (Cercle del Liceu) estava valorat en 6.000 pessetes.¹³¹ Recordem, com he dit abans, que el sou d'un catedràtic de Llotja era de 3.000 pessetes anuals, el mateix que podia guanyar Urgell o Pellicer amb la venda d'una sola pintura.

Ara bé, en els anys noranta, el pes teòric del pensament estètic no el duien els artistes: era prerrogativa dels crítics. A la dècada dels seixanta, Martí Alsina defensava que “només” era pintor, però defensava les seves idees en discursos acadèmics. A partir dels anys vuitanta, veus com les d'Yxart, primer, i després Raimon Casellas o Eugeni d'Ors, van prendre partit i de manera militant. I també ho va fer el futur bisbe de Vic, Josep Torras i Bages, elaborant una filosofia i una estètica a la mida dels artistes del Cercle Artístic de Sant Lluc, que ha estat decisiva en la formulació del catalanisme polític d'inicis del segle xx. Potser, el menys militant va ser Miquel i Badia des del *Diario de Barcelona*, remembrança dels crítics d'una generació anterior, que no va “formular” ideologia de la manera que ho van fer Casellas i els altres crítics del modernisme.¹³²

Ara bé, d'entre tots els crítics, el més significatiu del període va ser precisament Raimon Casellas. Des de l'aparició de les seves primeres crítiques a les pàgines de *l'Avenç* de Jaume Masó i Torrents, el març de 1891, Casellas va esdevenir una figura clau dins de l'evolució del pensament i del gust estètic a la Barcelona del modernisme. S'havia format al Seminari, i de molt jove es va fer càrrec del negoci familiar de tintoreria, que va mantenir fins els anys vuitanta. En el cercle de *L'Avenç*, revista en la que participà com a redactor des del mes de

129. *Catálogo general ilustrado de la primera exposición de acuarelas, dibujos, pinturas al óleo y esculturas celebrada por el Centro de Acuarelistas de Barcelona en el Museo Martorell*, Barcelona, Montaner y Simón, 1885. He volgut incloure en aquest apartat aquesta exposició malgrat estar datada el 1885 perquè reuneix moltes de les condicions que veiem en les manifestacions artístiques posteriors a l'Exposició.

130. *Décima exposición extraordinaria de Bellas Artes*, Barcelona, Galería Parés, 1893. Vegeu també MARAGALL, *Història...*, pàg. 55-56. El catàleg atribueix l'escultura de Josep Llimona al seu germà Joan.

131. *Exposición de Bellas Artes e Industriales artísticas*, Barcelona, Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, 1896.

132. Francesc FONTBONA, «La crítica d'art contemporània» dins FONTBONA, *El modernisme...*, pàg. 253-264.

març de 1891, va establir els seus primers contactes amb intel·lectuals i artistes: Casas, Rusiñol, Yxart, Oller, Maragall, etcètera. De la mà d'aquests es va introduir en la tertúlia dels periodistes de *La Vanguardia* a l'Ateneu i es va convertir en l'influent crític d'aquest periòdic just un any més tard.¹³³ El 1899, passà a *La Veu de Catalunya*, i Alfred Opisso, que feia la crítica a *La ilustración artística* (1882-1900), el succeí a *La Vanguardia*.

Voldria remarcar però, que ja els seus contemporanis van ser conscients de la responsabilitat de Casellas dins de la crítica. El pintor Brull, que també la va exercir, en analitzar el procés de Rusiñol al simbolisme, especificava l'evolució de l'artista i el crític, afegint, respecte a Casellas, «que així va fer-se *crítich*».¹³⁴

MODERNITAT I CRISI. ELS ARTISTES D'ELS 4 GATS

El 12 de juny de 1897¹³⁵ obria les seves portes la taverna-cerveseria *Els 4 Gats*, al carrer de Montsió de Barcelona. La vida de l'establiment va ser curta, ja que va tancar les seves portes el 26 de juny de 1903, però les tertúlies que s'hi realitzaven, les exposicions que s'hi van organitzar, així com la revista que varen editar, obrien les portes a un ampli estol d'artistes més joves que mereixen tenir lloc entre els grans noms de l'avantguarda europea. Entre els promotors hi trobem els vells artistes de la primera generació modernista, Rusiñol i Casas, però també el freqüentaven Isidre Nonell, Joaquim Mir, els escultors Manolo Hugué, Pablo Gargallo o Enric Casanovas abans d'abraçar l'estètica noucentista, i una colla més jove, la de Pablo Ruiz Picasso i els seus amics, entre els que destaquem el pintor Carles Casagemas i el poeta i escultor Jaume Sabartés.

A part de les funcions de restaurant i taverna, en una sala interior que encara es conserva es feien representacions de titelles, ombres xineses, concerts (allà es va fundar, l'octubre de 1901, l'Associació Wagneriana), i s'hi celebraven exposicions, de les que no eren viables a la sala Parés, d'artistes novells o de tècniques considerades "de segona fila", com ara dibuixos o cartells, d'artistes consolidats. Nonell, per exemple, hi va exposar la sèrie de dibuixos dels repatriats de Cuba el mes de desembre de 1898, que van convulsionar l'opinió pública, tot consolidant-se com el delator públic de la marginació social. També ho va fer Regoyos, i després Ramon Pichot, Evelí Torrent, Francesc Carbó, entre d'altres, i Picasso, que hi va fer també la seva primera exposició, el mes de febrer de 1900. Poc després va ser el torn del seu amic Carles Casagemas.

L'activitat dels artistes d'*Els 4 Gats* coincidir amb un descrèdit progressiu del simbolisme de caire més esteticista o decadentista per part de tot un conjunt d'intel·lectuals amb profundes conviccions polítiques i socials. La crisi social existent o les conseqüències del desastre colonial no s'adeien pas amb els refinaments del simbolisme, que, d'altra banda, tampoc s'adaptava gens al to que agafava el catalanisme com a força política.

133. CASTELLANOS, *Raimon Casellas...*, vol. I, pàg. 22-23, i vol. II, pàg. 335-352.

134. Joan BRULL, «Notas d'art», *Juventut*, 50 (24-I-1901), pàg. 76.

135. Entre l'extensa bibliografia sobre *Els 4 Gats*, vegeu Enric JARDÍ, *Història d'Els 4 Gats*, Barcelona, Aedos, 1972; i el catàleg ja citat de l'exposició *Picasso i els 4 Gats...*

Noves empreses editorials defensaven aquests plantejaments ideològics. D'una banda, *Catalonia*, que el 1898 volia retornar als orígens militants i regeneracionistes del primer modernisme de *L'Avenç*,¹³⁶ originant una línia de pensament que va ser secundada per crítics com Alexandre Cortada o Pompeu Gener.¹³⁷ D'altra banda, *La Veu de Catalunya*, reconvertida en diari el 1899 i que es va transformar en la més influent publicació del catalanisme conservador. Casellas, esdevingut el crític de *La Veu*, tindria el seu darrer moment de notorietat abans d'entrar en la profunda crisi en què va caure quan el diari es posà al costat de la política cultural del noucentisme. La crisi, personal i professional, el va conduir al suïcidi el 2 de novembre de 1909, però va ser sempre recordat com el primer gran crític d'art català. Eugeni d'Ors el definia així al pròleg del recull d'articles que es va publicar, amb el títol d'*Etapes Estètiques*:

Artista, mestre d'artistes. Ell assumia i ell escampava en la funció magistral. Quants visqueren d'ell! Quants visqueren d'ell.¹³⁸

Aquest és l'entorn que va generar l'obra més madura de Nonell o de Mir i que va dirigir Picasso cap a un llenguatge original i ple dins de l'avantguarda. Com hem assenyalat al principi d'aquest treball, el 1901, a París, exposà a *chez Vollard* una àmplia col·lecció de pintures que representaven un canvi d'estil, l'abandonament del simbolisme de la primera etapa per una eclosió de color d'adscripció postimpressionista. I aquell mateix any, la notícia del suïcidi del seu amic Casagemas, juntament amb l'evolució lògica de la seva pintura, el van portar a iniciar el que es coneix com a *època blava*, que esdevingué una de les fites de l'art expressionista de principis del segle xx.

En aquell moment, la crítica mantingué i incrementà el seu protagonisme. L'exercien un gran nombre de diaris i revistes. Recordem només *La Il·lustració Catalana*, *Luz*, *Pèl & Ploma*, *Catalonia*, *Juventut*, *L'Atlàntida*, *El Liberal*, *Hispania...* i només cito una petita mostra; tots ells d'orientacions estètiques i socials molt diferents. Hi participaven crítics d'ideologia tan divergent com Joan Brull, Josep M. Jordà, Miquel Utrillo, Sebastià Junyent, Carles Junyer Vidal, Joaquim Bassegoda, Alfred Opisso o el mateix Casellas.

Resulta impossible de fer ni que sigui un petit resum dels plantejaments ideològics que defensaren els escriptors que acabo de citar. Potser, com a petit botó de mostra, podríem recordar algunes de les reaccions que van motivar la producció d'Isidre Nonell, que, al meu entendre, és l'artista més apassionant del moment. Brull el criticà durament, el 1901, assegurant que s'havia convertit en un geni no per mèrits propis sinó per les lloances que va rebre de Josep M. Jordà, tot fent una crítica demolidora de la seva exposició a París.¹³⁹ En canvi, Alfred Opisso, en la sèrie de petites biografies que va editar *La Vanguardia*, intuïa el camí que seguia l'artista i es qüestionava les raons d'aquesta estètica de la lletjor:

136. Jordi CASTELLANOS, «Corrents estètiques (1898-1905)», dins *El segle romàntic. Actes del col·loqui...*, pàg. 165-183.

137. TRENC, «A l'entorn...», pàg. 55-56.

138. Eugeni d'ORS, pròleg a *Etapes estètiques*, Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1916, vol. I, pàg. 10.

139. BRULL, «Notas d'art...», que es deu referir a les crítiques que Jordà va fer des de *La Publicidad* i a l'exposició de dibuixos que Nonell va fer a París a la Galerie Vollard l'abril de 1899. Vegeu la relació de crítiques i exposicions a AAVV, *Isidre Nonell. 1872-1911*, Barcelona, Museu d'Art Modern, MNAC, 2000.

Pero quizá sea ocioso entrar aquí a defender la legitimidad artística de lo feo cuando pocos serán ya los que la pongan en duda...¹⁴⁰

Ara bé, tot i la potent vida artística de la ciutat, es produí una crisi en els primers anys del segle xx que provocà que molts artistes l'abandonessin. Marxaren –molts d'ells definitivament– els artistes d'avantguarda. Francesc Fontbona¹⁴¹ parla, en concret, d'una crisi de vendes que va coincidir amb el tancament d'*Els 4 Gats*. Ara bé, el motiu principal d'aquest èxode era la inexistència entre la burgesia catalana –i la barcelonina en particular– d'una sensibilitat per un art que s'orientava cap a una avantguarda de tipus internacional i que trencava, de manera definitiva, la premissa de ser cosmopolites des de la tradició que s'havia definit en els primers anys del modernisme.

A Catalunya s'acabaria imposant la nova estètica noucentista dictada també per un crític, Eugeni Ors, intèrpret molt lúcid del món de l'art i un extraordinari escriptor. Xenius, però, va mantenir una actitud positiva respecte a les avantguardes i va intentar integrar-les en el nou ideari. N'és una prova, per exemple, la presència d'obres de Ricard Canals, Isidre Nonell, Pablo Picasso o Pablo Gargallo entre els artistes que van participar en l'*Almanach dels noucentistes* de 1911.¹⁴² El paper preponderant que havia anat agafant la crítica com a rectora de les arts es mantenia, doncs, en els anys del noucentisme.

No obstant, em sembla més adient cloure aquest treball recordant una crítica d'Ors més d'acord amb el nostre marc cronològic, la de l'exposició que Nonell –i així mantenim aquest artista com a punt de referència– va fer a la Sala Parés el 1902, i que titulà «La fi d'Isidre Nonell». El text acaba amb aquestes paraules:

Comprengueren tots, tots, com era de lletja i de baixa i d'irremeiable la misèria que els tenia presoners entre les seves urpes. I començà llavors l'era terrible de la gran desesperació.¹⁴³

Es relata la història de l'artista devorat per les seves pròpies criatures com una metàfora de la fi de l'art, de la fi del realisme que el noucentisme tampoc va poder resoldre.

140. Publicat després en forma de llibre l'any 1900. Cito segons la reimpressió de Barcelona, Banca Mas Sardà, Exbank-Banco de Expansión Mundial, s.d., pàg. 128. Sobre les relacions de Casellas amb Nonell, vegeu CASTELLANOS, Raimon Casellas..., vol I, pàg. 327-334.

141. Francesc FONTBONA, «La crítica...», pàg. 73.

142. En una esplèndida edició de Joaquim Horta. Hi ha facsimil: Barcelona, José J. de Olañeta Editor, 1980. Vegeu el catàleg, *Eugenio d'Ors, del arte a la letra*, Madrid, Centro Nacional de Arte Reina Sofía, 1997.

143. Eugeni d'ORS, «La fi d'Isidre Nonell», *Pèl & Ploma*, 84-III (gener de 1902), pàg. 249.