

T E X T O S
O R I G I N A L S
E N C A T A L À

EDITORIAL

A Europa, l'any 1993 es presenta ple d'incerteses. Les discussions que han tingut lloc a diversos països sobre les possibles conseqüències del tractat de Maastricht revelen les contradiccions d'un procés d'unió política i econòmica que no connecta prou bé amb les aspiracions dels europeus. El debat s'hauria de centrar en el model d'Europa dissenyat pel tractat i seria saludable que no es dissimulessin els desafiaments que tenim al davant. Des de Catalunya entenem que l'afirmació de la nostra personalitat cultural i política contribueix a imaginar un model que tingui més en compte els drets de les persones i dels pobles que els interessos dels estats. Constatarem que les inèrcies estatals bloquegen sovint la imaginació de noves estructures que serviran més eficaçment les aspiracions dels ciutadans i, sobretot, les altres responsabilitats d'Europa en el seu propi espai i en el

context internacional. La guerra de Sèrbia contra Croàcia i Bòsnia ha indicat prou bé els límits que els estats europeus han imposat a la seva col·laboració. No té sentit parlar d'Europa i no voler utilitzar els poders d'Europa per aturar una guerra injusta i cruel. No té sentit dissenyar noves estructures polítiques si a Europa la sobirania continua monopolitzada pels vells estats i no és reconeguda a tots els pobles i cultures.

D'altra banda, s'ha de construir una democràcia europea sense exclosos o marginats. Europa no ha d'acceptar que el seu sistema econòmic exclouï una part dels ciutadans de la riquesa general. S'ha d'evolucionar cap a estructures econòmiques i socials que distribueixin millor el treball, el consum i els serveis. Europa ha d'establir una política immigratòria generosa i assegurar un acolliment digne a tots els immigrants. Els milions d'immigrants que hi ha a tots els paï-

sos europeus han de participar sense discriminacions en la vida política, econòmica i cultural. Europa ha de fomentar unes noves relacions entre els països de l'est i de l'oest que assegurin el desplegament econòmic dels antics estats totalitaris sense convertir-los en països dominats o depenents. Sobre aquestes bases es podrà construir, a Europa, una democràcia autèntica.

Si Europa es va configurant com un espai on les convencions sobre drets humans no són pura retòrica; si Europa s'organitza com una democràcia que organitza la participació de tots els seus pobles i cultures; si Europa aconsegueix articular alts nivells de llibertat i formes avançades de justícia, podrà esdevenir en el context mundial un factor decisiu de transformacions socials, econòmiques i polítiques que permetin resoldre els problemes globals. Europa podrà ajudar a solucionar el desequilibri sud-

nord, promoure iniciatives per una gestió ecològica del planeta Terra, i contribuir a una convivència harmònica entre pobles, cultures i religions diverses que conviuen en espais diferents i a l'interior de cada societat.

Des de Catalunya defensem un procés d'unió política europea que ens faci avançar cap a formes de participació democràtica més avançades. El nou ordre europeu ha de significar no tant un progrés en la creació de més riquesa com un progrés en la distribució de les riqueses i en la creació de formes de convivència favorables a la col·laboració amb els altres. Ens interessa Europa com una síntesi entre les afirmacions de cada una de les identitats culturals i la celebració de les diferències. El desafiament de cara al futur és, justament, la invenció de la democràcia sobre la base de diversitats profundes i complexes.

Fèlix Martí

ART

L'ART D'AVANTGUARDA A CATALUNYA: UNA VISIÓ DE CONJUNT

L'exposició *Avantguardes a Catalunya (1906-1939)*, celebrada l'estiu de 1992 a Barcelona, a l'edifici "La Pedrera", d'Antoni Gaudí, pretenia oferir una síntesi força rigorosa de la història de les Avantguardes catalanes. Entre d'altres coses, aquella exposició —i, encara més, el seu catàleg— ha servit per a emfasitzar les riques i complexes relacions establertes entre Catalunya i els corrents artístics de l'Avantguarda històrica. En un doble sentit: per una banda, per explicar el ressò que els moviments plàstics forans de les primeres dècades del segle xx varen tenir a Catalunya; per una altra banda, per accentuar el paper transcendent que alguns catalans varen jugar en l'Avantguarda internacional d'aquell període. I en el desenvolupament posterior de l'art contemporani.

Catalunya, i la seva capital, Barcelona, no va arribar a convertir-se en un nucli d'efervescència contínua, com ho varen ser París, Berlín o Nova York. Però tampoc no va ser un indret

allunyat de l'esperit de l'Avantguarda. Ben al contrari, un seguit de personatges varen fer-se ressò del que passava arreu del món en el terreny de l'art i de l'arquitectura d'avançada. I, en bona part, com a conseqüència d'aquest ressò, alguns pintors, escultors o arquitectes catalans varen ser capaços més tard de conquerir amb la seva obra aquells centres de difusió de l'Avantguarda. Veiem-ne alguns exemples.

La irrupció de l'art d'Avantguarda a Catalunya

Les primeres mostres de dinamització de l'art d'Avantguarda europeu es deuen a la inesgotable activitat de l'antiquari i marxant d'art Josep Dalmau. Dalmau és un personatge transcendent perquè, a través de la seva galeria, va aconseguir que Barcelona s'incorporés, ni que fos d'esquellada, a les iniciatives més rellevants de l'art del seu temps. Així, va organitzar, la primavera de 1912, una important exposició d'art cubista, en la qual exposaren, entre d'altres, Juan Gris,

Jean Metzinger, Albert Gleizes i Marcel Duchamp, que hi mostrà el seu cèlebre "Nu descendant un escalier". Es tractava d'una de les primeres exposicions que el Cubisme realitzava fora de París. Anys més tard, Dalmau aprofità l'estada a Catalunya de diversos artistes que fugien de la Primera Guerra Mundial per a convertir la seva galeria en un inevitable punt de trobada. D'aquí sorgí, per exemple, la seva amistat amb Francis Picabia, que gestà a Barcelona l'aparició dels quatre primers números de la revista *391*, tan emblemàtica en la història del Dadaisme. I d'aquí sorgiren també les exposicions abstractes de Serge Charchoune a Barcelona (1916 i 1917) o la del mateix Picabia, el 1922, precedida d'una conferència d'André Breton. Dalmau, però, no solament estava amant al que passava fora, fins al punt que l'any 1929 concretà uns fructífers contactes amb l'abstracció d'arrel constructivista, exposant obres de Mondrian o Van Doesburg. A més a més d'això, Dalmau donà

suport a l'art català més punyent: en aquest sentit, no és gens casual que Miró i Dalí fessin les seves primeres exposicions individuals a la seva galeria. O que la primera exposició de Miró a París, l'any 1921, fos una iniciativa del galerista.

Temps després, entrats ja els anys trenta, un seguit d'escriptors, artistes i intel·lectuals catalans intentaren prosseguir aquesta feina dinamitzadora començada per Dalmau. Per això, fundaren ADLAN (Amics De L'Art Nou) i, entre moltes d'altres coses, organitzaren exposicions de Joan Miró, d'Alexander Calder, d'Àngel Ferrant, de Hans Arp, i de Max Ernst. O una gran exposició de Picasso que també viatjà a Madrid. En tot cas, aquest desig d'internacionalitzar Catalunya per part d'uns sectors culturals inquiets, no es demostra solament a través de les exposicions d'artistes de renom que s'organitzaven a Barcelona. També hi ajudà el paper desenvolupat per alguns crítics (Sebastià Gasch, Magí Albert Cassanyes, Rafael Benet, en

menor mesura) i per certa premsa (amb una menció especial per la revista d'avantguarda *L'Amic de les Arts*) que maldaren per fer conèixer l'art de ruptura en els ambients artístics catalans.

L'art català en l'Avantguarda internacional

D'una altra banda, com ja he escrit, l'art català ha tingut una repercussió important en l'art d'Avantguarda internacional. Un seguit de pintors, d'escultors i d'arquitectes, nascuts a Catalunya —Joan Miró, Salvador Dalí, Juli Gonzàlez, Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé...—, o formats en ambients artístics catalans —Picasso, Joaquim Torres-Garcia, Pau Gargallo...—, varen incidir amb una força especial en els corrents artístics de ruptura que es varen desenvolupar durant el primer terç del segle xx. Més encara: alguns d'aquests autors varen ser protagonistes principals d'aquests. En aquest sentit, el Cubisme no podria entendre's de la mateixa forma sense la participació de Pi-

casso. I la historiografia moderna ha insistit en l'enorme influència que exercí en Picasso la seva captació dels ambients del Modernisme català que ell va viure, a Barcelona, en els tombants de segle. També Joan Miró i Salvador Dalí tingueren una participació activa i transcendent en la formulació del Surrealisme, sempre parint, a banda i banda, de la seva Catalunya nadiua. Fos des de l'automatisme o des de l'onirisme, Miró i Dalí, han esdevingut un dels fonaments de la pintura surrealista. O Torres-Garcia, que s'involucrà en l'abstracció geomètrica a partir del seu contacte amb els primers nuclis futuristes catalans (amb el pintor Rafael Barradas i el poeta Joan Salvat-Papasseit com a màxims oficials). En arquitectura, Josep Lluís Sert, no solament permeté el contacte del seu mestre, Le Corbusier, amb Barcelona, sinó que desenvolupà una obra arquitectònica d'envergadura. I, en escultura, les aportacions de Pau Gargallo i, sobretot, de Juli Gonzàlez en el treball escultòric amb el ferro han

tingut unes fones i perceptibles repercussions. Molt probablement, l'escultura moderna no hagués estat la mateixa sense el paper jugat per Gonzàlez.

Catalunya, doncs, va tenir un paper rellevant en la història dels corrents artístics d'Avantguarda. En un recorregut que, com he indicat, va ser de doble circulació: acollint algunes activitats o alguns personatges d'aquesta història, i deixant-se penetrar per les seves iniciatives. I, viceversa, generant unes propostes que, davant de la impossibilitat de quallar en els propis sistemes artístics catalans, varen haver de cercar l'aixopluc en d'altres sistemes culturals més vertebats amb l'esperit de ruptura.

A pesar d'aquesta doble circulació, Barcelona mai no va deixar de ser un indret cultural perifèric respecte als grans centres impulsors de l'Avantguarda internacional. El seu protagonisme, si es vol, va acabar per ser relatiu: la ciutat sembla que no va saber aprofitar del tot les ocasions que se li havien anat presentant al

llarg dels anys (l'amor per la ciutat de Picasso, l'exposició cubista, la presència de Picabia, les primeres exposicions de Joan Miró i de Salvador Dalí, els projectes de Le Corbusier per Barcelona...). Això no obstant, tot i ser perifèria cultural, Barcelona va saber combatre els nuclis culturals locals més normatius a través d'iniciatives individuals que es veien ràpidament agombolades. Si això no fos suficient per a demostrar les intenses relacions mantingudes per Catalunya amb l'Avantguarda, només caldria recordar, com hem fet succintament aquí, la llarga nòmina d'artistes catalans que, a hores d'ara, figuren en tots els manuals d'art contemporani. Sigui en un sentit o en un altre, fet i debatut, la història de l'art del segle xx haurà de prestar una atenció preferent per tot el que Catalunya pugui aportar al coneixement d'allò que s'ha convingut a anomenar les Avantguardes històriques.

Joan M. Minguet i Batllori

LITERATURA

LES AVANTGUARDES LITERÀRIES A CATALUNYA

En el primer terç del segle xx, Catalunya jugà un paper protagonista en el desenvolupament i la difusió de les avantguardes. Es tracta, però, d'un protagonisme poc conegut enllà de les nostres fronteres, tot i la catalanitat d'artistes cabdals de l'avantguarda com Salvador Dalí o Joan Miró, o la importància que assolí Catalunya en l'obra i en la formació de Picasso. Els moviments d'avantguarda han estat l'aventura estètica més vibrant, rica i apassionada del segle. Per terces catalanes es manifestà molt aviat l'esperit de recerca avantguardista, així com la febre de la revolta interior i la necessitat de trencament amb les estètiques tradicionals. El 18 d'abril de 1904, l'escriptor mallorquí Gabriel Alomar emprà i definí per primera vegada el terme "Futurisme" en una conferència a l'Ateneu Barcelonès que fou publicada el 1905. Es convertí, doncs, en l'inventor d'un terme transcendent en les primeres avantguardes, tot i que el futurisme d'Alomar no tenia el mateix sentit que el que teoritzà Filippo T. de Marinetti a partir de 1909. A hores d'ara, però, es pot afirmar que Marinetti

va manllevar-li, sense citar-ho, el terme encunyat. L'escriptor italià tingué notícia d'Alomar i del seu assaig per una ressenya apareguda a "Mercure de France" i, segurament, per la traducció castellana del text a la revista "Renacimiento". Rubén Darío, en un comentari del "Manifest Futurista" de Marinetti, puntualitzà, al diari "La Nación" de Buenos Aires, que "el Futurismo estaba ya fundado por el gran mallorquín Gabriel Alomar". Malgrat això, també n'apuntà les diferències i remarcà una coincidència en la paraula, però no en l'esperit del moviment. Sigui com sigui, a Catalunya, entre 1907 i 1910, es rastregen fins a tres revistes literàries que incorporen el terme "Futurisme" en el títol.

A Barcelona, el galerista Josep Dalmau i Rafel (1867-1937) esdevingué un promotor cabdal de les noves estètiques d'avantguarda i desenvolupà un treball enorme en dos fronts complementaris: organitzà exposicions de pintura avantguardista i donà suport a experiències editorials vinculades a la nova sensibilitat. De les exposicions cal accentuar la importància que tingueren les d'"Art

Cubista" (1912), d'"Art Francès d'Avantguarda" (1920) i d'"Art Modern i Estranger" (1929). Quant a les experiències editorials, les revistes "Trossos" i "391".

"Trossos", dirigida primer per J.M. Junoy i després per J.V. Foix, sortí entre 1917 i 1918. Publicà poemes de Philippe Soupault, de Pierre Reverdy i de Tristan Tzara traduïts per J.V. Foix i Joaquim Tzuguera. Pel que fa a les il·lustracions hi destaquen dibuixos de Frank Burty i d'Albert Gleizes, així com col·laboracions de Pere Ynglada, Joan Miró i Joaquim Torres-Garcia.

L'altra revista, "391", es convertí en la contribució catalana a l'avantguarda internacional. Barcelona, arran de la Primera Guerra Mundial, es convertí en una ciutat de refugi d'artistes fugits de llurs països: Arthur Cravan, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Jean Metzinger i Francis Picabia, entre d'altres. Picabia era col·laborador de la revista "291" que Alfred Stieglitz havia fundat a Nova York i "391" n'esdevingué una mena de continuació. Fou el fruit d'una iniciativa de Francis Picabia patrocinada per Josep Dalmau i, a Barcelona,

en sortiren quatre números, el 1917. Després Picabia continuà editant-la, fins al 1924, a Nova York, Zuric i París. En els números de Barcelona s'hi troba un cal·ligrama de Guillaume Apollinaire, *L'horloge de demain*, a més de textos de Marie Laurencin, Max Jacob, Max Gorki i del mateix Picabia, autor també d'alguns dibuixos i il·lustracions.

El panorama de les publicacions catalanes d'avantguarda és molt més complex i s'ha de completar amb les tres que animà Joan Salvat-Papasseit: "Un enemic del poble" (1917-1919), "Art Voltaic" (1918) i "Proa" (1921), les dues darreres d'estirp futurista, com ho fou també "Columna de Foc" (1918) editada a Reus. Així mateix, tenen molt d'interès les nascudes a Sitges: "Terramar" (1919-1920), "Monitor" (1921-1922) i "L'Amic de les Arts" (1926-1928), que es convertí en la revista més important de l'avantguardisme català. També "Hèlix" (1929-1930), a Vilafranca del Penedès, de tarannà surrealista i aconduïda per Joan Ramon Masoliver; o "La Nova Revista" (1927-1929), dirigida per J.M. Junoy. I tampoc no es pot deixar de banda el

paper eclèctic desenvolupat per "La Revista" entre 1915 i 1936, una publicació de tarannà més convencional, però molt a l'aguait dels moviments de la nova estètica. A tot això, cal afegir les proclames i els manifestos publicats tot al llarg d'aquests anys. Entre els més coneguts es poden assenyalar *Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest català futurista* (1919), signat per Joan Salvat-Papasseit i el *Manifest Groc* (1928), que signaren Salvador Dalí, Sebastià Gasch i Lluís Montanyà. Aquest darrer, en què s'hi trobaven també implicats Joan Miró, Joan Prats i Federico García Lorca, tingué molt de ressò, provocà una breu i intensa polèmica dins de la cultura catalana i ha estat motiu d'atenció i d'estudi per la historiografia general de les avantguardes. Vinculats també a l'activisme endegat per la multiplicació d'exposicions, manifestos i revistes, s'ha de subratllar

la presència a Barcelona d'alguns dels noms fonamentals dels moviments d'avantguarda. A banda dels ja citats, cal considerar les estades d'André Breton, de Filippo T. Marinetti o de Le Corbusier. Això sense comptar els amics que portava Dalí a Cadaqués durant la segona meitat dels anys vint: René Magritte, Paul Eluard, Luís Buñuel o Federico García Lorca.

La literatura catalana assumí d'immediat l'impacte, l'energia i l'heterodòxia de les noves estètiques. Entre els escriptors i grups de més interès cal assenyalar J.M. Junoy (1887-1955), introductor del Cubisme literari a Catalunya o l'anomenat Grup de Sabadell (Joan Oliver, Armand Obiols, Francesc Trabal, Joaquim Folguera i Carles Sindreu), que exercí el joc de la paròdia i la sàtira punyent vers la burgesia de l'època. També és important de remarcar l'obra literària de Salvador Dalí i, sobretot, la de

Joan Salvat-Papasseit (1894-1924) i de J.V. Foix (1893-1987), que són els noms cabdals de l'avantguardisme literari català.

Joan Salvat-Papasseit, a més de l'activisme programàtic que li féu dirigir revistes i signar manifestos, és autor d'una poètica innovadora i carregada de dinamisme on destaquen *Poemes en ondes hertzianes* (1919), *L'irradiador del port i les gavines* (1921) i *El poema de la rosa als llavis* (1923). En tots tres reculls desenvolupa una idea de modernitat, maquinisme i moviment que l'acosta al Futurisme i a les paraules en llibertat.

J.V. Foix, per la seva banda, ha esdevingut l'escriptor clau de l'avantguardisme català, tant pel valor i la lucidesa de la pròpia obra, com per una feina programàtica d'analista i d'informador de la cultura europea. Fou un dels puntals de "L'Amic de les Arts" i la seva poesia s'ha passejat per diferents estètiques d'avantguarda.

Se sentí atret pel Dadaisme i es deixà seduir, també, pels cal·ligrames futuristes. Tot i això, la seva aportació més consistent surt de l'onirisme i dels replecs de l'inconscient per enfilar cànons propers al Surrealisme. De la seva obra, d'una gran originalitat i rigor, es poden remarcar els volums *Gertrudis* (1927), *KRTU* (1932), *Sol, i de dol* (1936) i *Les Irees Omegues* (1948).

Fidel a l'esperit de l'avantguarda, J.V. Foix connectà, després de la Guerra Civil Espanyola, amb el grup "Dau al Set", d'inspiració surrealista, que aplegà pintors com Tharrats, Tàpies o Joan Ponç, al costat del poeta Joan Brossa. Es convertí així en el pont i punt de referència entre les avantguardes catalanes d'abans i de després de la Guerra Civil.

Isidor Cònsul

DOSSIER

L'ART DEL BARROC A CATALUNYA

Si algú ens demanava una breu relació de monuments o d'artistes significatius de l'art a Catalunya al llarg de la història, es quasi segur que no citaríem cap peça ni cap creador dels segles XVII i XVIII. Una enquesta similar no tindria el mateix resultat si la fésim a Castella, a Andalusia, o a Portugal, per no citar el cas de França o, és clar, el cas d'Itàlia. Hi ha una consciència historiogràfica acceptada, de la qual participen fins i tot alguns estudiosos de l'art, que considera que el Renaixement i el Barroc són a Catalunya estils artístics sense pes específic, estils que no arriben a un bon nivell de desenvolupament i de qualitat degut a la profunda etapa de decadència que aleshores patia el país. Malgrat els esforços de notables investigadors de la història, de la literatura, de la religió i de l'art d'aquest període per tal de desfer aquesta imatge simplificadora i negativa, el malentès subsisteix. Mentre que d'altres nacions troben les seves arrels a l'època moderna, la historiografia romàntica ens va ensenyar a valorar el món medieval i a menysprear el barroc, alhora que el moviment literari i polític de la Renaixença va insistir en aquesta visió del passat, atès que li resultava poc agradable el panorama polític de l'època, i de

forma singular el canvi dinàstic borbònic. No és aquest el lloc ni el moment d'explicar fins a quin punt aquestes tesis són irregulars i poc fiables. El que sí que ara ens interessa és constatar com aquesta escassa valoració ha estat la causa indirecta de la destrucció de bona part del nostre patrimoni barroc. Com a causes directes podem citar la desamortització dels béns dels ordes religiosos a partir de la llei de Mendizábal de 1835, que va ser un cop definitiu per a la pèrdua de nombrosos convents. Les guerres carlines i les revolucions urbanes del segle XIX van continuar minvant el patrimoni de l'Església, el qual patí un autèntic terrabastall amb la guerra civil de 1936-1939.

L'art Barroc a Catalunya va tenir la mateixa importància, arrelament i qualitat, del que podem trobar a València, a Castella o Andalusia. El fet de no fruir del singular i excepcional mecenatge de la cort, fixada aleshores a Madrid, explica el caràcter relativament perifèric de la cultura artística dels nostres creadors barrocs. Però aquesta circumstància no afecta l'interès de la producció artística en el seu conjunt. En el camp de les arts decoratives —argenteria, vidre, ceràmica i mobiliari—, el nivell de qualitat és molt elevat. L'escultura i la retau-

lística és similar a la d'altres zones hispàniques, o a la d'altres països dins el barroc meridional. Els nostres grans retaules d'Arenys, del Riner i de Cadaqués són màquines que presenten una estructura compositiva de gran correcció formal i alhora una riquesa tècnica d'execució i acabat que les fa comparables a les obres dels grans mestres de l'estatuària policroma castellana o andalusa. En el camp de la pintura trobem a faltar, en el segle XVII, una personalitat vigorosa capaç de crear al seu entorn una escola amb continuïtat. Els artistes catalans que haurien estat en condicions de jugar aquest paper van haver de triar altres indrets per a desenvolupar-se com a creadors. Recordem el cas de Francesc Ribalta (Solsona, 1565-València 1628) que va deixar Barcelona el 1581 per anar a formar-se a Madrid i constituir, amb la seva instal·lació definitiva a València, el 1599, l'escola pictòrica valenciana del segle XVII. Un cas similar d'emigració cap a d'altres centres culturals i artístics més potents el tenim en el rossellonès Jacint Rigau-Ros (Perpinyà, 1659 - París, 1743), que s'instal·là a París el 1681 amb el nom de *Hyacinthe Rigaud*, i on va arribar a ser un celebrat retratista de la cort i un membre distingit de l'*Académie Royale*. Aquestes i d'altres raons ex-

pliquen el retard en la constitució d'una escola pictòrica barroca a Catalunya, la qual arrenca ja en el segle XVIII, amb la figura excepcional d'Antoni Viladomat (Barcelona, 1678-1755) i la dels seus deixebles, els germans Manuel (Barcelona, 1715-1791) i Francesc Tremulles (Perpinyà, 1722 - Barcelona, 1773). L'activitat constructiva a Catalunya al llarg de l'època moderna va ser molt intensa. No som prou conscients de la seva importància perquè fou majoritàriament de caràcter religiós; esglésies i convents, que ara no es conserven o es conserven només parcialment. L'església de Betlem a Barcelona o el Monestir de Sant Ramon del Portell són dos bons exemples de la magnificència de la nostra arquitectura religiosa. Al segle XVIII, la nova dinastia emprèn una sèrie d'iniciatives constructives com ara la Ciutadella i el barri de la Barceloneta a Barcelona, la Universitat de Cervera, o el castell de Figueres, que de dimensions i qualitat de disseny, són en elles mateixes obres de gran importància, però bé que en la mesura que són també empreses fortament marcades per un signe polític i dinàstic molt concret, han estat sempre molt poc considerades. L'inici dels estudis moderns i rigorosos sobre el nostre barroc està rela-

cionat amb el canvi de sensibilitat artística i històrica dels homes del noucentisme. L'arquitecte Cèsar Martinell fou un dels primers a encetar l'estudi sistemàtic de les esglésies i dels retaules, tasca en la qual esmerçà llargs anys de recerca, i que es recu-

llen en la seva obra *L'arquitectura i l'escultura barroques a Catalunya*, publicada en tres volums entre 1959 i 1963, dins la col·lecció *Monumenta Cataloniae*. Aquesta interessada reivindicació d'una tradició clàssica a Catalunya es produeix ja massa

tard, al començament dels anys seixanta, en un moment de recuperació de l'esperit de les avantguardes i de clara voluntat modernitzadora en les arts. Potser ens manquen encara uns quants anys perquè l'actitud col·lectiva envers la tradició barroca sigui

més positiva, clarament alliberada dels diversos prejudicis que ens han fet estimar poc aquesta etapa de la història de l'art a Catalunya.

Bonaventura Bassegoda

DOSSIER

FUNCIONS I SIMBOLISME DEL RETAULE BARROC

Josep Pla —*El Quadern Gris*— davant del desaparegut retaule major de Palafrugell, obra de Pau Costa va escriure: "El retaule xorigueresc arravatat i sonor, tocat per la llum de la cera i per les quatre grans aranyes que penjaven dels sostre, era un prodigi. Havia estat concebut com un gran espectacle, però els dies de solemnitat era més que tot això: la llum s'enganxava a les fustes sagrades, desdibuixava formes i figures i apareixia una immensa plata de 'relleno' sobre la qual regalimava un suc d'or espès i lluent, com un formigueig lumínic".

El retaule d'altar podria considerar-se la tipologia artística emblemàtica de la història de l'art de Catalunya de l'època moderna. La majoria de les activitats creatives dels escultors i els pintors d'aquelles centúries van tenir com a objectiu l'elevació d'aquells complexos mobles litúrgics. Capítols catedralicis, obrereries, ajuntaments, confraries de devoció (Roser, Minerva, Puríssima Sang, Immaculada, Dolors, Sant Nom de Jesús, etc.) o de gremi, canonges, rectors i algun puixant client laic, dedicaren grans esforços a sufragar la fabrica de retaules per a enriquir i fer més sumptuosos els espais sagrats i el culte religiós. Així es generà una extensa demanda, dinamitzada sobretot arran de l'aplicació lenta però ferma de les diòcesis catalanes, de l'espiritualitat i els models organitzatius de la vida religiosa emanats dels decrets del Concili de Trento acabat l'any 1563.

Lamentablement, les grans destruccions sofertes pel nostre patrimoni, a causa dels episodis destructius dels segles XIX i XX, han emmascarat i diluït la realitat que les parròquies, els monestirs i les catedrals del nostre país van tenir els seus espais curulls de retaules fets, en moltíssimes ocasions, durant els segles XVI al XVIII. Ara n'hem conservat una migrada, gaire-

bé ínfima representació. Només una ullada a les esglésies del Rosselló —territori que malgrat la separació estatal es mantingué lligat al Principat al llarg dels segles XVII i XVIII— permet que avui dia puguem recomposar l'antiga imatge de la majoritària presència de les creacions devotes d'aquest període en els edificis culturals.

Els retaules anaven adosats a la mesa dels altars creant un elevat pla de suport vertical damunt del cada vegada més monumental sagrari. S'articulaven com enormes políptics —amb tres o cinc carrers i dos o tres pisos més el coronament— farcits de nuclis figuratius —imatges o escenes pintades o esculpides en plafons o dins de fornícules. Els estructuraven complicats entramats pseudo-arquitectònics basats en una lectura peculiar dels ordres clàssics (atlants o estípits, columnes o pilastres creant les separacions verticals, i entaulaments, frontons i dosers, per a les horitzontals) i de les proporcions dictades pel tractat d'arquitectura de l'italià G. Barozzi de Vignola. Tot plegat, pintat i daurat i recobert per una bigarrada i fantasiosa decoració que s'estenia en forma de talla ornamental —frondes, àngels músics, querubins, etc.— arreu del fustam.

Eren el gran producte que podien oferir els tallers d'escultura catalans. Realitzat per uns mestres que hem de considerar com a eficaços, experts i, de vegades, virtuoses artesans de la fusta o l'alabastre, però generalment aliens a la consciència intel·lectual que de l'art de l'escultura podien tenir els seus col·legues italians. La factura dels retaules posava en marxa laboriosos esforços per part dels nombrosos tallers escultòrics que la florida de demandes escampà arreu del Principat. En cadascun dels més importants centres urbans s'establí una dura competència entre tallers d'artesans-escultors per guanyar i propiciar-se els mercats devotes.

Però, a més, les tasques de construcció d'un retaule implicaven mestres de cases —pels pedestals i el muntatge—, entalladors i fusters i, sobretot, pintors encarregats de la dauradura i l'estofadura que donaven aspecte definitiu al conjunt.

Moltes vegades els precaris pressupostos de les corporacions només van abastar per a sufragar humils fàbriques fetes per fusters o modestos escultors, però en molts d'altres casos, conjuntures econòmiques favorables, intensos compromisos devots a la forta pressió institucional de les autoritats religioses van permetre la construcció d'obres espectaculars i imposants, magnífics catecismes o sermons de fusta regalimosa d'or en honor dels sants patrons i, cada vegada més, de la Verge i dels misteris eucarístics.

Estem relatant tota una època d'activitat retaulera farcida d'episodis esplèndids i de noms remarcabilíssims, però també de moltes obres i artesans de petita volada, de reduïts objectius. Una mirada necessàriament panoràmica (i referida sempre a artistes amb obres conservades) vertebra aquests més de dos segles d'incessant activitat, en tres grans etapes de poroses fronteres i d'evolucions lentíssimes, puntejades de renovacions feixugament integrades en el discurs tradicional dels nostres escultors.

La primera etapa ens duria des del darrer terç del segle XVI fins als anys 1670-1680. Ens parlaria de la sedimentació de la prosa renaixentista i d'uns conjunts d'estructura al servei d'itineraris pietosos de caire narratiu, expressats en multiplicats plafons esculpits en relleu. Recorreguts lligats a l'expressió d'una espiritualitat utilitària, centrada en el santoral tradicional heretat de l'edat mitjana (patrons, sants profilàctics i protectors...) i enriquida, per citar el cas més estès per la generalització de la popularíssima devoció al Roser.

Plàsticament el període delata una forta influència, a través dels gravats d'importació, de l'art italià de la segona meitat del segle XVI que s'hibridava amb els esquemes creatius tradicionals dels nostres artistes-menestrals.

És el temps de mestres com el borgonyó Claudi Perret (†1621) i el seu retaule major de Sant Joan de Perpinyà, com Agustí Pujol II (†1628), el més refinat dels escultors catalans de l'època moderna, autor, per exemple, del retaule del Roser de la catedral de Barcelona (1619), del de la Immaculada de Verdú (1623) o de sectors del retaule major de Reus (1626-1628). També el període que veu el treball d'obraders familiars tan actius com el dels polivalents Grau de Manresa o dels Tremulles a Valls, Barcelona o Perpinyà. Als primers devem obres com el retaule del Roser de Sant Pere Màrtir de Manresa (1642), les cambres sepulcral dels Cardona-Sogorb al Monestir de Poblet (c. 1659-1671) o el particular retaule de la Immaculada de la Seu de Tarragona (1678). Als segons, el retaule major de Santes Creus (1647), el del Roser de Tiana (1645) i el més tardà (1703) de la Immaculada de Sant Joan de Perpinyà de Llàtzer II Tremulles. Fou una etapa que presència, igualment, els afanyos dels Generes de Manresa, Perpinyà i Vinça de Conflent, dels mallorquins Vidal, instal·lats a Manresa i a Vic, dels Domènec Rovira, etc.

Una segona època —que en superfície delataria, en un primer moment, la presència de l'ordre salomònic— s'allargaria fins a 1730-1740. Els retaules d'aquest període documenten els anys de la més intensa penetració i difusió dels models devocionals i de l'espiritualitat contrareformista. Les grans estructures de suport a la narració comencen a cedir davant dels retaules més abrandats i declamatoris, concebuts per proclamar una pietat més especulativa, més centrada

en la idea de la salvació. Són retículs regides per un nucli temàtic central cada vegada més destacat, generalment de caire marí o eucarístic (Immaculada, Santíssim Sagrament, etc.) que sovint relega el sant patró a un nivell menys privilegiat. Són retaules invadits per un aire triomfal i celebratiu propi d'una Església que ha vençut el període de replegament obligat per l'amenaça de la Reforma protestant.

Els registres estilístics emprats en aquest moment es faran ressò de la plàstica de l'art barroc romà, sobretot de les creacions de G.L. Bernini, A. Algardi, F. Duquesnoy o C. Maratti, arribat a través de les estampes. És una etapa que sintetitzen molt bé els conjunts de retaules conservats a les seus de Girona i de Barcelona —obres de Pau Costa (1672-1727), Joan Roig I (†1697) i d'altres— i a les parròquies del Rosselló —retaules de taller de Josep Sunyer i Raurell i el seu germà Pau: majors de Prada de Conflent (1697-1699), Cotlliure (1698-1701) Roser de Vinça,

per exemple. Però també les grans fàbriques del retaule major de Santa Maria d'Igualada de Josep Sunyer i Raurell i de Jacint Moretó (1718-1747), del major d'Arenys de Mar (1706-1711) i del Roser de Sant Esteve d'Olot (1704) de Pau Costa. Un lapse ple de grans noms de la retaulística i l'escultura com ara F. Santacruz, A. Sala, Antoni i Marià Riera, Lluís Bonifaç...

Finalment el tercer període ens conduiria fins a les darreries del segle XVIII. En ell hi presenciariem la dissolució gairebé total de l'atàvic esquema de políptic per al retaule tradicional i l'ús, cada vegada més habitual, d'una tipologia de baldaquí més o menys amplificada. Es produeix ara la penetració de sistemes ornamentals de registre "rococó" i dels models estètics derivats del classicisme barroc francès que després de la Guerra de Successió començaren a dominar la plàstica del Principat. Coexistiran en aquests decennis tres clares línies d'interpretació de l'art de l'escultura i de l'ofici de la retaul-

ística. En una línia culta i acadèmica, més informada de l'art contemporani trobarem Pere Costa (1693-1761) —el primer acadèmic català a la de San Fernando— i els germans Lluís i Francesc Bonifaç i Massó. Dins d'uns esquemes més tradicionals, més lligats a la tradició dels tallers escultòrics i a registres fortament barrocs treballà l'inventiu i delirant Carles Moretó i Brugaroles, autor d'un dels conjunts més espectaculars i sorprendors de l'època, el retaule del Miracle de Riner (1747-1758). Finalment, una expressió molt tardana dels atavismes de l'artesanat retauler l'exemplificarà Josep Pujol, un artista retardatari que ens deixà una joia iconogràfica amb la forma de capella dels Colls de l'església parroquial de Sant Llorenç de Morunys (1773-1784).

A la fi del recorregut cal que dibuixem dues conclusions. La primera, l'afirmació de la puixança, el vigor, la desbordant activitat, i els complexos procediments creatius dels obradors d'escultura al Principat que do-

naren vida, dins d'un complicat i accidentat context històric, a una de les èpoques més intenses de la història de l'art català. La segona hauria de recordar com entorn de la factura i l'ús d'aquestes estructures devotes, s'establí una frondosa xarxa de relacions espirituals, econòmiques, socials i laborals. En el retaule hi conflüïren no només el savi quefer dels nostres artesans, sinó també les ànsies d'embelliment dels temples, d'adoctrinament i d'enquadrament religiós de la comunitat de creients o de projecció i legitimació social de sectors de la clientela. Però també els processos de financiació i d'administració de quantiosos recursos econòmics que implicaven un duríssim compromís per a les comunitats i corporacions en un temps d'estretors econòmiques. Per tant, hem de pensar que en un retaule ens trobem sempre davant d'un dels productes artístics que millor permet evocar els paisatges i l'espirit d'aquells temps del nostre país.

Joan Bosch i Ballbona

DOSSIER

LA UNIVERSITAT DE CERVERA: UN EDIFICI SINGULAR

Una de les opcions vàlides per a entendre la producció arquitectònica a Catalunya durant el temps del Barroc parteix de l'anàlisi de la realitat político-artística del període comprès entre els inicis del segle XVII i la culminació de les idees il·lustrades a finals del segle XVIII. El panorama arquitectònic i urbanístic català de l'esmentada època reflecteix, sens dubte, de quina manera l'evolució pròpia d'aquestes manifestacions artístiques depengué bàsicament de la dialèctica generada per la introducció de noves formes estètiques o constructives —bé imposades, bé assimilades per un procés "natural" d'afinitat— i la continuïtat de la tradició arquitectònica del país, arrelada fortament en el manteniment d'un tipus de pràctica edilícia lligat al sistema gremial viu des de l'època medieval.

Tot plegat a l'impacte de corrents classicistes desenvolupats a les darreries del segle XVI i començaments del segle XVII —com ara l'Escola del Camp de Tarragona, encapçalada per l'arquitecte Pere Blay—, aparegué amb posterioritat l'efecte de la plàstica xorigueresca, difosa des de

la capital del regne, que afectà principalment els elements més decoratius dels edificis, és a dir, les façanes, els retaules i d'altres elements ornamentals similars.

Tot i els prejudicis historiogràfics d'estudiosos emblemàtics de l'art català, l'estètica barroca tingué una important acceptació per part del públic, car apropiava amb més facilitat l'edifici al gust del comitent i de l'espectador en general que no les mostres de sobrietat i "classicisme" arquitectònic, lligades normalment a empreses de caràcter poc individualitzat i de representació institucional. En aquest sentit és erroni mantenir la idea de "permanència racial" en l'arquitectura catalana del període en qüestió. Les raons per a entendre una realitat constructiva més modesta al Principat durant el segle XVII, des del punt de vista creatiu, s'apropen més aviat a la manca de figures destacades i a les limitacions imposades per un clima polític, centralista, tot lligat a un creixement socio-econòmic discret; aspectes determinants en bona part a l'hora d'establir la "pobresa" estilística de l'arquitectura catalana en aquest període.

La possibilitat sota el govern de l'Àrxiduc Carles d'Àustria d'una integració de formes barroques provinents d'Europa —bé dels països germànics via València, bé d'Itàlia mitjançant les aportacions escenogràfico-arquitectòniques d'en Ferran Galli "Bibienna"— es va veure minvada amb motiu d'un nou conflicte bèl·lic: la Guerra de Successió. En aquest cas, la victòria del nét de Lluís XIV, Felip d'Anjou, suposà el suport d'una nova estètica arquitectònica provinent del món francès. Aquest model classicista ultrapirenaic estimulà l'aparició d'una arquitectura on les formes forànies jugaren amb l'essència del classicisme hispànic cinc-centista i la pervivència de la tradició constructiva catalana, més palesa no tant en els detalls "visibles" com en la constatació de les tècniques edilícies autòctones.

És en aquest sentit que es va produir un canvi rellevant en el món de l'arquitectura catalana del Barroc. La necessitat d'unificació del territori per part de la Corona espanyola dugué a terme, des d'una nova concepció centralista a la francesa, una experiència constructiva molt important

a tot el regne, particularment a Catalunya. La tasca de projecció i erecció de la nova arquitectura "borbònica" va caure en les mans dels professionals més ben preparats per a bastir unes edificacions adients al susdit status: els enginyers militars.

En aquests moments, la realitat constructiva a Catalunya podia quedar dividida en tres àmbits generals: l'arquitectura religiosa, feta normalment per mestres d'obres locals o pels mateixos monjos amb preparació adient —com ara el tracista Fra Josep de la Concepció—; l'arquitectura "civil" promoguda pels municipis i particulars, amb la intervenció dels arquitectes municipals nomenats pels regidors; i l'arquitectura empresa directament sota el control dels Ministeris de la Guerra i d'Hisenda. És interessant adonar-se que, mentre les construccions religioses i civils encetades, d'una banda per congregacions monàstiques i capítols catedralicis, i d'altra pels Ajuntaments i particulars, mantenien bàsicament les directrius tradicionals de l'estètica barroca catalana, els projectes i les obres promoguts per la Corona a la "perifèria" mostraven unes tendències estilísti-

ques adreçades a una concepció més classicista del fet arquitectònic. La constatació de Catalunya com a "perifèria", no només territorial sinó també cultural i artística, quedà més palesa amb la creació de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* a Madrid el 1752. També és interessant constatar que la mateixa essència del classicisme consisteix en l'anul·lació d'allò particular, regional o nacional, i, a la vegada, en el predominí de la universalitat que es regeix amb la imposició de l'academicisme.

Un dels edificis on millor es pot confirmar la progressiva evolució dels criteris classicistes en l'arquitectura catalana del Barroc és la Universitat de Cervera. L'establiment d'una interacció entre les pràctiques tradicionals catalanes i la professionalitat aportada per l'experiència constructiva dels enginyers militars dins del seu marc d'actuació va permetre aquest nou híbrid arquitectònic que, en el cas de Catalunya, aixecà exemples tant sorprenents i interessants com ara el Barri de la Barceloneta i l'església de Sant Agustí Nou a Barcelona, la Seu Nova a Lleida, i la Universitat de Cervera, entre d'altres. El canvi, no només palès pel que fa als conceptes vitruvians de solidesa, funcionalitat i estètica, sinó també quant a la reforma de les relacions laborals consuetudinàries, promogué

el desenvolupament de llenguatges estilístics difícilment reeixits des del si de la pròpia arquitectura tradicional catalana.

La Universitat de Cervera mostra la convivència i modulació de conceptes tipològics i paràmetres estilístics diferents: projecció planimètrica bàsica a partir de l'arquitectura monàstica hispana segons el model escorialenc —ja observat en el disseny de l'Arse-nal de la Ciutadella de Barcelona—, i de la influència dels palaus i *hôtels* francesos i flamencs: ús d'elements propis de l'arquitectura militar, amb els cossos "casernaris" de les cantonades i la concepció del cos central exterior a la façana principal com a reinterpretació de l'anomenat "cos de guàrdia". I tot això expressat d'una manera mixta entre les premisses estructurals, funcionals i decoratives proporcionades pels enginyers militars en els primers projectes, on quedava reflectida llur formació segons models francesos, flamencs, i amb certa posterioritat, també italians. L'interès específic d'una edificació com la Universitat de Cervera es troba, des del punt de vista arquitectònic, en les subsegüents modificacions en planta i alçat producte de noves reinterpretacions fetes per altres enginyers, i en la introducció d'elements diferenciadors per part dels mestres d'obres locals amb motiu del disseny i de l'execució pràctica de les

obres: bé des del manteniment de les tècniques constructives típicament catalanes, bé mitjançant la preferència per una plàstica més barroca o, en una fase avançada de l'erecció de l'obra, per l'adscripció sense timidesa a uns criteris estètics dins del classicisme acadèmic imposat. En aquest sentit és molt evident el desenvolupament donat amb el pas dels anys i la successió de variacions estructurals i estilístiques. Des del projecte original del 1718, traçat per l'enginyer Francesc de Montau i seguit amb poques variacions sota la projecció i direcció constructiva del mestre d'obres barceloní Francesc Soriano entre 1720 i 1745 —amb la tendència al frontispici de la façana exterior a una accentuació del gust barroc—, fins al canvi constatat sota el regnat de Ferran VI vers una "academització" i èmfasi en l'esperit classicista del conjunt, que afavorí el disseny de la façana interior amb el seguiment més rigorós de l'ordre clàssic, en aquest cas jònic, i la utilització d'elements compositius —frontó amb timpà d'iconografia al·legòrica, balustrades, coronaments esfèrics, florons i pebeters— definitivament acadèmics. I pel que fa a l'espai intern, la transformació del sentit direccional als espais emblemàtics dels primers projectes —com ara la capella o saló del claustre—, vers la concepció d'un espai més homogeni quant a les seves pro-

porcions als plànols presentats el 1751 per l'enginyer director del Principat Miguel Marín, representà una adscripció a les idees classicistes acadèmiques emergents des de la primera meitat del segle XVIII.

La Universitat de Cervera és, doncs, un singular edifici a partir del qual pot ser entès el progressiu desenvolupament del gust arquitectònic a Catalunya des d'un concepte classicista marcat pel disseny funcional dels enginyers militars borbònics i modulats per les aportacions barroques dels mestres d'obres catalans intervinents en la seva construcció, vers la profusió d'un llenguatge clàssic més directe, bé amb la utilització de tipologies sis-centistes franceses i flamencs (església de la Ciutadella de Barcelona, dissenyada per l'enginyer general Jordi Pròsper Verboom), bé mitjançant referències explícites al barroc d'arrel vignelesca italiana (l'església de Sant Miquel del Port al Barri de la Barceloneta, projectada per l'enginyer Pedro Martín Zermeno), bé amb un major rigorisme acadèmic, com ara la mateixa Universitat de Cervera i molts edificis públics (Col·legi de Cirurgia de Barcelona, dissenyat per l'arquitecte Ventura Rodríguez), religiosos i particulars (Palau Larrard a Barcelona) que van ser bastits a Catalunya durant la segona meitat del segle XVIII.

Juan Miguel Muñoz Corbalán

DOSSIER

LA CERÀMICA DECORADA D'ÈPOCA BARROCA

Entre les mal anomenades arts "menors", la ceràmica decorada ocupa a Catalunya un lloc de privilegi per la seva llarga tradició i per l'acceptació en amplis sectors del públic. Hi ha, a més, una conspicua producció antiga ben conservada i abundants estudis sobre el tema. Tanmateix, pel que fa a la ceràmica de l'època barroca, cal assenyalar alguns problemes de difícil resposta. El primer seria la possibilitat de definir el que —en ceràmica— és barroc (terme que tampoc admet una definició genèrica del tot unitària). Si admetem les característiques convencionals que s'apliquen a l'art dels segles XVII i XVIII es fa difícil parlar de ceràmica barroca catalana, tot i que algunes peces, sobretot les de caràcter sumptuós i decoratiu, permeten aquesta qualificació. En qualsevol cas, ha d'interessar menys l'etiqueta que el fet de descobrir la

creativitat i l'originalitat de la nostra ceràmica, aspectes que no se li poden negar. Una segona qüestió és la definició de ceràmica decorada, ja que les peces de gerreria més popular poden rebre decoració pintada o vidriada i les obres més sumptuoses també tenien una funció utilitària. La ceràmica més popular també té interès artístic, però no és prioritari ni decisiu, de manera que aquí no la podem considerar. Un tercer problema és la plausible existència de característiques comunes a tota la producció del període que tractem. En aquest sentit cal notar la varietat de formes i tipologies i els canvis que es produeixen al llarg del temps, sobretot en l'ornamentació, la qual cosa ha portat als estudiosos a establir "sèries" d'obres diverses que permeten identificar llur procedència i datació. Així i tot, es pot afirmar un augment del gust per la policromia,

malgrat l'abundant producció de ceràmica en blau, una afeció a l'exuberància ornamental i la difusió de formes naturalistes. S'ha de considerar, igualment, el cas dels límits cronològics. En principi, no es poden acceptar prejudicis epocals, ja que el 1600 no suposa un trencament amb la ceràmica renaixentista, en particular la de reflexos metàl·lics, ni el 1700 suposa un canvi significatiu de la producció local. En rigor no hi ha una ceràmica catalana rococó i el barroc s'exhaureix en sí mateix, coincidint amb l'arribada del gust neoclàssic.

Potser és útil distingir entre dos tipus bàsics de ceràmica d'època barroca, en relació a la seva funció principal: l'utilitari i el decoratiu. Del primer cas hi ha moltes tipologies: plats, escudelles, gerros, albarells, aigüers, gibrells, etc. Fer referència a la seva utilitat pràctica no implica negar

el seu valor estètic ni una missió també decorativa. En alguns casos són peces magnífiques, però sempre denoten un notable luxe, com es pot deduir de la riquesa ornamental, l'ús d'òxids metàl·lics que encareixen l'obra, la presència d'escuts i elements heràldics, l'ocasional imitació de l'orfebreria, etc. És simptomàtic que l'any 1601 es promulgava a la Cort una pragmàtica d'austeritat, prohibint l'ús de vaixelles de Talavera, és a dir, policromes. Certament el seu ús devia difondre's amb el temps, però ni de bon tros podien estar a l'abast de tothom. La funció més clarament decorativa es reserva a les rajoles, tant les anomenades "d'oficis" com les que formen composicions murals o de paviment, tenint en aquest últim cas un caràcter sovint narratiu. El tipus que hem anomenat "utilitari" mantén les tres classes de decoració que ja existien a finals del segle XVI:

daurada, blava i policroma. La primera, que trobem en objectes molt diversos, era fabricada a Barcelona i Reus; té un repertori ornamental molt variat (fulles llises, flors, cartel·les i elements heràldics, personatges de l'època i mitològics, etc.), però la seva producció no es perllonga gaire més enllà de la Guerra dels Segadors. Al segle XVII la ceràmica en blau, molt habitual en plats, però també en albarel·los i aiguamans, sol tenir decoració figurada, encara que sol dividir-se en sèries segons el dibuix de la sanefa: "de la figueta", "de la corbata", "de la ditada", "de cinta i palmeta", "de tulipa", "de la botifarra". Al segle XVIII es mantenen alguns d'aquests motius i n'apareixen

de nous: "de l'arracada", "de les blondes", "de la cirereta". La ceràmica policroma, també anomenada obra de pisa, importada a Catalunya des de Talavera per Lorenzo de Madrid a finals del segle XVI, es caracteritza pels colors blau, groc, verd, taronja i morat. En una primera fase adopta una policromia senzilla, sovint en temes figurats de clara influència italiana, per anar augmentant els efectes colorístics i els motius ornamentals (animals, gerros amb flors, etc.). A més de les obres barcelonines, s'han pogut establir sèries particulars d'altres zones: pots d'apotecari d'Escornalbou, plats de la Segarra (alguns en blau), plats de Mataró i de Banyoles.

La funció més clarament decorativa resta assignada a les rajoles pintades o vidriades, que assoleix una qualitat acceptable, encara que sense arribar a la dels obradors valencians. Avui en dia són molt apreciades les rajoles "d'oficis", en general policromes, encara que també n'hi ha que reproduïen altres temes, derivats de bestiaris, auques, etc. Tanmateix, caldria destacar pel seu valor artístic les composicions murals i els frontals d'altar. Aquests últims són de temàtica religiosa, no cal dir-ho, però les altres poden tenir aquest i altres motius, com ara paisatges (monestir de Pedralbes), mitologies (Museu Vicenç Ros de Martorell) i batalles (de Lepant a la capella del Roser de Valls,

"dels gats i les rates" del Museu V. Ros, naval de la col. Roviralta de Lloret). Al segle XVIII hi ha notables representacions religioses, però s'incrementa la temàtica profana, com vaixelles (per exemple, el Correu de Mallorca del Museu Marítim de Barcelona), caceres (Museu Vicenç Ros), paisatges amb figures (frisos del Museu Ceràmic de Barcelona), escenes de gènere (les famoses "Xocolatada" i Cursa de braus del Museu Ceràmic, procedents de la Font de la Salut d'Alella) i, fins i tot, retrats (façana de la Torre Tavernera a Vallromanes).

Marià Carbonell

DOSSIER

LA PINTURA D'ANTONI VILADOMAT

Quan mirem de seleccionar un dels episodis més intensos i eloqüents de la història de l'art català de l'època moderna, cal que evoquem la figura d'Antoni Viladomat (Barcelona, 1678-1755). D'acord amb el testimoni donat pel seu deixeble Manuel Tremulles, sabem que la seva trajectòria fou ponderada per part de pintors tan exímis com Jacopo Amigoni (1750) i Anton Rafael Mengs (1769). L'italià va valorar en Viladomat una singular habilitat; mentre que Mengs, contemplant les pintures del claustre del convent de Sant Francesc de Barcelona, el considerà el pintor més destacat del seu temps en terres hispàniques. Més endavant, al llarg del segle XIX, el renom del mestre barceloní va augmentar fins a esdevenir mític gràcies al seu biògraf A. Fontanals del Castillo (1877) i, sobretot, al seu millor crític, Raimon Casellas (1907).

Certament, cal matisar i contextualitzar tant els encisos elogis del binomi de pintors de Cambra —sobretot si els llegim en el món dels interessos "acadèmics" de Manuel Tremulles— com els judicis de Raimon Casellas —que projectà sobre el mestre set-centista els propis ideals estètics, espirituals i patriòtics. Amb tot, del ressò que la història ens ha llegat del seu nom, sobreviu intacta la consideració que devem a Antoni Viladomat com un dels capítols més fèrtils i brillants de la complexa i desigual història artística del Principat.

Antoni Viladomat va donar forma a una producció vastíssima de la qual,

malgrat les repetides onades destructives al compàs dels segles XIX i XX, n'hem conservat una part ben substancial. El Museu d'Art de Catalunya, el de l'Abadia de Montserrat, catedrals com la de Girona (capelles de sant Narcís i dels Dolors), parròquies com la de Mataró i la seva capella annexa dels Dolors, col·leccions com la Cabanyes de Vilanova, etc., ofereixen prou testimonis com per a reconstruir l'art del mestre d'una manera ben conspícua. Part d'aquesta extensa activitat creativa no s'explicaria, però, sense l'existència al costat del pintor d'un disciplinat i eficaç obrador, ben ensinistrat a seguir les directrius del cap del taller. De tal manera que dins del catàleg del mestre és possible distingir-hi els treballs autògrafs, personals —les feines d'ofici més elevat, de factura més atenta i afuada— i les obres de caràcter rutinari i repetitiu sortides de les mans d'ajudants o, fins i tot posteriorment, de copistes que satisfien la demanda d'un mercat devot desitjós de rèpliques de l'obra del mestre. D'allò que fins ara coneixem de la seva obra i de la seva biografia cal que n'individualitzem una primera època, decisiva per a la formació d'aspectes fonamentals del seu art, un període nuclear, que presència la creació de la majoria dels seus treballs més lluitats, i una etapa tardor de la que, per ara, només podem referir notícies documentals.

Dels primers temps cal mencionar dos moments decisius. D'una banda els anys dels seu aprenentatge; tant les incipències a l'obrador familiar es-

pecialitzat en la dauradura de retauls, com l'estada a la botiga del, per ara, nebulós pintor barceloní J.B. Peramón. De l'altra, un temps ben espectacular, els anys que el pintor es relacionà amb els artistes de la cort de l'Arxiduc, sobretot amb Ferdinando Galli Bibiena amb qui col·laborà en la decoració pictòrica de l'església de Sant Miquel de Barcelona (1711). Aquesta relació amb el bolonyès degué procurar-li la llavor de la mentalitat liberal que al llarg de la seva vida durà a Viladomat a enfrontar-se repetidament i tossudament amb l'organització mecànica i gremial que el Col·legi de Pintors mantenia per al seu ofici. Igualment, degué facilitar-li coneixements d'arquitectura, perspectiva, i, també, un considerable apropament a la cultura artística contemporània.

Però és el període central de la seva vida aquell que resulta més eloqüent quant als aspectes creatius de la seva figura. Ens referim als anys que anaren de la fi de la Guerra de Successió fins a mitjans de la dècada de 1730, el període en el qual, pel que sabem fins ara, es concentrà la part més interessant de la producció que li hem conservat. D'entre les nombroses empreses que aleshores afrontà cal que, justament, en segreguem ara de manera exemplar dues intervencions magnífiques i ben ambicioses. Dos conjunts que condensen l'essència de l'art d'Antoni Viladomat. Primerament, la sèrie de teles del claustre del convent de Sant Francesc de Barcelona. Un conjunt realitzat cap al 1724 que es conserva íntegre al Mu-

seu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). Es tracta de vint composicions de gran format que recullen escenes de la vida del sant d'Assís, escenificades d'acord amb l'antic relat de les "Floretes de sant Francesc". Entre ells hi comptem alguns cims de l'art d'Antoni Viladomat com ara les teles del "Bateig de sant Francesc", "Un home estén la capa perquè sant Francesc la trepitgi", "Fra Bernat de Quintaval distribueix els seus béns als pobres", etc. Segonament, s'ha d'individualitzar el preciós ecosistema devot de la capella dels Dolors de Mataró. Viladomat i el seu taller hi treballen paral·lelament al cicle franciscà, però les seves feines s'allargaren fins als anys trenta. El mestre hi demostrà una enorme polivalència ja que, a més dels treballs de pintura per a les teles, dissenyà els elements escultòrics i de talla, i hi pintà la volta.

En aquesta ocasió adoptà un registre estilístic més èpic, d'arrel més barroca. Tant a la volta —una *quadratura* oberta cap un espai infinit que ens duu ressons dels grans cicles romans de frescos de finals del segle XVII— com als murs de la capella, coberts per grans teles que representen estacions del Via Crucis. Tanmateix, al desigual apostolat de la Sala de Juntes imposà el seu to més contingut que contrasta amb l'aire tan abrindat de l'Assumpta de les teles del sostre, sortides del treball d'un altre mestre.

Al costat d'aquestes dues ambicioses comandes hauríem de recordar, també, per la seva qualitat, les teles amb

"Història de Josep" de la col·lecció Cabanyes de Vilanova, altres pintures de la parroquial de Mataró i les teles de la capella de Sant Narcís de la catedral de Girona, sobretot els bustos de sants, un dels seus treballs més delicats i més moderns i també més tocats per la influència de la pintura romana i napolitana.

Des d'aquells moments fins a la seva mort posseïm només notícies de caire exclusivament documental i biogràfic a propòsit sempre de conjunts no conservats. Algunes tan interessants com saber que el 1737 el capítol del

Pilar de Saragossa va contemplar la possibilitat de cridar-lo per pintar-hi una cúpula; o com constatar l'entitat reconeguda del seu taller com a autèntica escola de pintura curulla de deixebles.

Tota la seva producció evoca molt expressivament la posició estratègica de Viladomat en la història del nostre art i els trets que havien de guanyar-li una tan crescuda fama. Els seus treballs resulten una síntesi del seu caràcter complex i polièdric i també dels ritmes evolutius de l'art català de la primera meitat del segle XVIII. Hi

constatem els forts sediments de l'artesanat, però també els exordis d'una consciència liberal que congruïa al llarg de la seva vida i un incipient aire de modernitat que degué aportar-li el contacte amb la figura del Bibiena. I, a més, hi són ben perceptibles coneixements relatius de l'art europeu, adquirits gràcies al tràmit de les estampes que reproduïen obres de gran mestres com Rubens, Pietro da Cortona o Carlo Maratti. Tot plegat, tanmateix, no resultaria suficient per a comprendre la seva originalitat, les arrels de la seva for-

tuna crítica. En canvi, potser recordant, també, el to vertader de les seves figures, la proximitat del seu món pictòric a la realitat de la seva època i del seu país, la desafectació dels seus registres estilístics —que contrastaven amb la retòrica que dominava l'art als gran centres de poder—, la contenció expressiva, la sinceritat i immediatesa devota de la seva espiritualitat conventual i recollida, entendrem els fonaments de la seva personalitat i de la seva tan gran anomenada.

Joan Bosch i Ballbona

DOSSIER

LES ARTS SUMPTUÀRIES: L'ORFEBRERIA

L'orfebreria barroca catalana és encara poc coneguda per diverses raons: la manca d'estudis de temes monogràfics o de conjunt (deixant de banda les anàlisis puntuals en alguns catàlegs, cal ressenyar els textos de J. Mainar, J. Gudiol, S. Alcolea i N. de Dalmases); la desaparició de peces amb motiu de desafortunades vicissituds bèl·liques (gairebé només s'ha conservat l'orfebreria religiosa, però, per exemple, al segle XIX es va perdre el tresor de Montserrat); el desconeixement d'obres existents, que a poc a poc surten a la llum; i la desproporció qualitativa entre les proves de passantia (és a dir, els exàmens de mestria, que coneixem gràcies als *Llibres de passantia* del Museu d'Història de Barcelona) i les peces conservades, sovint en favor de les primeres.

D'altra banda, és fàcil de preveure que en una època de decadència, ni que sigui relativa com la de l'època barroca al nostre país, les arts que més se'n ressentien siguin les sumptuàries, en part perquè disminueixen els encàrrecs i en part perquè els objectes de metalls preciosos són els primers que es fonen i desapareixen. Així i tot, es pot parlar d'un ritme contingut pel que fa a la producció dels nostres obradors d'argenteria durant el segle XVII (destacant el de Barcelona, però també força actius els de Reus, Mataró i Montserrat) i d'una acceleració de la creació, també qualitativa, després de la Guerra dels Segadors. Fins i tot, no sembla equivocat parlar d'un esplet de l'orfebreria set-centista, encara que es

palesa menys pel nivell mitjà que per algunes obres extraordinàries.

Les tècniques més habituals del període són les mateixes de l'època precedent (fosa, repussat, cisellat), a més de la recuperació de l'esmail i de la filigrana, suprimits des del gòtic. La manca d'una cort i de potencials clients laics d'elevat poder adquisitiu conformen una clientela composta bàsicament d'eclesiàstics, de manera que les tipologies més freqüents són les que s'avenen a l'ús litúrgic: calzes i copons, custòdies (sovint d'estructura arquitectònica, tot i l'existència de la custòdia-soll), canelobres, sacres, reliquiàries (destacant-se els que adopten la forma de bust i, sobretot, les urnes). Pel que fa a les morfologies i a l'evolució estilística es pot dividir aquesta època en diverses fases. A la primera meitat del segle XVII hem de parlar d'orfebreria renaixentista, si bé la decoració de grotescos és substituïda per elements ornamentals que solen qualificar-se de "manieristes", com ara en la producció dels barcelonins P. Farell i F. Ros, del manresà A. Lloreda, o del reusenc M. Ferret. Només en la segona meitat del segle XVII s'incorpora una frondosa ornamentació barroca de tipus vegetal i floral (garlandes, fullatges i frondes, etc.), que prové de models romans, francesos (per exemple, de gravats de G. Légaré) i nòrdics (a la manera de Dietterlin), a més de la proliferació d'angelets i caps de querubins, i ocasionalment altres figures (fins i tot, sàtirs) i relleus historiatos, sempre seguint ritmes curvilinis i sinuosos fins a amagar l'estructura de la peça. Cal

recordar la freqüent col·laboració d'orfebres i escultors, almenys en l'elaboració d'obres importants i el constant recurs a estampes i gravats dels nostres escultors. Més difícil és parlar d'argenteria rococó, definida per un canvi del repertori ornamental (rocalles, petxines, etc.), però sense variar les tipologies ni desplaçar del tot la decoració anterior. Tanmateix, es poden citar uns pocs exemples, sempre a partir de la meitat del segle XVIII. A finals de la mateixa centúria s'endevina l'assimilació de l'estètica neoclàssica (per exemple, la passantia d'Ignasi Julià), en bona part adoptada per argenters formats a Madrid, com ara, J. Rovira, J. Martí, P. Sala i els Altet.

Malgrat la manca d'informacions i la proliferació de moltes obres anònimes, sense documentar o sense punxó, es poden recordar algunes personalitats d'orfebres barrocs catalans de considerable interès. A l'orbrador barceloní, de molt el més destacat, podem distingir per comodat tres generacions d'argenters. De la primera destaquen Bonaventura Fornaguera i Francesc Via fill, tots dos també gravadors. De Fornaguera només es conserven alguns objectes (sacres, canelobres, llànties) de la capella de la Concepció de la Seu de Tarragona i, potser, la traça d'una custòdia per Santa Maria del Mar —potser en col·laboració amb l'escultor D. Rovirat. F. Via, fill d'un homònim argenter barceloní, és l'autor del monument del Dijous Sant, de la Verge de la Cinta i d'un Crucifix d'altar de la Seu de Tortosa, del bust-reliquiari de Sant Pere de la prioral

de Reus i de les maces de l'Ajuntament de Reus.

El punt culminant de l'argenteria barroca catalana correspon a la segona generació d'orfebres barcelonins. A desgrat d'oblidar artistes poc o gens estudiats, sobresurten dos gendres de Fornaguera, Francesc Tremulles (que treballa amb el seu germà Josep) i Joan Matons, a més d'Antoni Mateu (ocasional col·laborador de Matons). De la bona tècnica de Mateu n'és una prova el reliquiari de S. Francesc Xavier de la parroquial de Montblanc. Semblant nivell de destresa i gust per la profusió decorativa demostren els Tremulles, com pot comprovar-se en l'urna del reliquiari de la Cinta de la seu tortosina. Tanmateix, el més notable d'aquests orfebres és Joan Matons, autor, a partir dels dissenys de l'escultor Joan Roig, de les dues obres més espectaculars de l'argenteria catalana barroca, i sens dubte entre les millors de tota l'orfebreria peninsular: l'urna de Sant Bernat Calvó de la catedral de Vic i els dos canelobres de la Seu de Mallorca. Finalment, una tercera generació estaria formada, entre d'altres, per Joan Braver, resident a la Cort des del 1758, Francesc Martorell, autor del reliquiari de Sant Bernat Calvó de la prioral de Reus, i el més destacat Pere Llopart, artífex de l'urna de Sant Ermengol de la Seu d'Urgell (Museu Diocesà), similar a la de Matons per tamany monumental, estructura (integrant relleus historiatos als laterals), qualitat tècnica i exuberància ornamental.

No és possible detallar la producció d'altres obradors catalans, però no

es pot obviar el sostingut ritme creatiu des de la zona tarragonina, de competència similar a la dels barcelonins. Cal citar els Arandes, en particular Gaspar Arandes (arca del monument de Dijous Sant de la catedral de Tarragona), i els Quinsà tortosins, el millor dels quals és Innocenci Quinsà (diversos calzes de plata daurada amb esmalts i vidres de color de la Seu de Tortosa, meitat del segle XVIII.) Igualment notables són alguns orfebres de Reus, on es fundà un Col·legi

d'argentera propi l'any 1774: Josep Albarado i Joan B. Ferrando. L'últim terç del segle XVIII es defineix per la producció esplèndida d'argentera encara mal coneguts, en bona part perquè les seves obres es troben fora del Principat, que assimilen un repertori decoratiu que pot qualificar-se ja de rococó. En aquesta via se situa l'obra d'Antoni Riera, autor del calze de Piedrahita (Àvila), i d'algunes peces d'orfebreria civil (bací de col. part. de Pamplona, fruiter de

col. part. de Barcelona), Salvador Peradalt, artífex dels calzes de la catedral de Jaén i de la parroquial de Cebolla (Toledo) i d'un fruiter (col. part. Madrid); Pau Cot, de qui cal recordar el calze de la Concepció de Santa Cruz de Tenerife; Francesc Pintó, examinat de mestre a Madrid i traslladat a Barcelona des del 1784, autor d'una safata del Museu Arqueològic de Madrid i d'un fruiter (col. part.) de la vaixel·la del duc de Frias. Algunes proves de passantia

demostran un gust similar com la d'Anton Marlet (1765), que demostra conèixer models francesos a la manera de F. Gillot. Tanmateix, a la tendència rococó s'hi superposa, també a finals del segle XVIII, la nova estètica neoclàssica que acompanya un canvi radical de mentalitat i de formes d'ensenyament, que portaran a la desaparició dels gremis i dels exàmens de mestria i a la crisi definitiva de l'orfebreria barroca.

Marià Carbonell

DOSSIER

EL BARROC ARQUITECTÒNIC VALENCIÀ

És indubtable que en el panorama de l'art del País Valencià, les manifestacions que s'emparen sota la denominació de barroc tenen un gran predicament. No gratuïtament —deixant de banda les construccions gòtiques— el patrimoni cultural valencià presenta una eclosió d'obres, sobretot arquitectòniques i pictòriques, que s'originaren durant la segona meitat del segle XVII i la primera del XVIII i que donen suport a la consideració del barroc com un dels corrents artístics que amb més profusió es poden veure a les nostres terres.

Malgrat, però, la forta presència del barroc arquitectònic al País Valencià, convé dir que són relativament escasses les edificacions de nova planta que s'hi emprengueren en aquesta època. En moltes més ocasions, per contra, l'aire barroc que presenten moltes de les nostres edificacions, tant a l'interior com a l'exterior, són producte d'obres de remodelació, transformació i reddecoració d'edificacions d'antiga planta —bàsicament gòtiques— que el nou gust estètic que s'irradiava, sobretot d'Itàlia, obligà a amagar sota els afegits sobrepesos que n'emascaraven l'origen i la traça primitiva.

La manca d'edificacions artístiques de nova planta que comentem cal relacionar-la directament amb l'esfondrament econòmic que patí l'aleshores Regne de València a partir, sobretot, de l'expulsió dels moriscos, decretada l'any 1609. I tot i que l'aixecament de les noves edificacions corrien, en bona mesura, a càrrec de l'església —relativament immune a la crisi econòmica general del Regne—, les obres que s'hi emprengueren, com ara la Basílica de la Mare de Déu dels Desemparats a València, la Seu de Xàtiva, l'església Arxiprestal

d'Elx o la Col·legiata de sant Nicolau a Alacant, patiren no poques dilacions i ajornaments en la seua construcció.

L'arquitectura de caire exclusivament civil es veié encara més mermada en aquest època, si bé per la seua magnitud convé destacar-ne l'edifici de la Duana de València o l'Ajuntament d'Alacant. Malgrat però totes aquestes consideracions, el barroc hi va triomfar. No hem d'oblidar que, com ha assenyalat Miquel A. Català, «l'esperit del barroc, opul·lent i contradictori, superficial i alienant, troba el camp adobat a la València agitada i desorientada d'aquells anys, incapaç tant d'acceptar el fracàs de les seues institucions, com d'aixecar-hi un front de resistència».

És a partir de les darreres dècades del segle XVII, quan, sota el regnat de Carles II s'evidencia l'inici d'una recuperació econòmica, i és justament a partir de llavors que hi ha al País Valencià les primeres mostres arquitectòniques barroques, com ara l'esmentada Basílica de la Mare de Déu a València (acabada el 1690), l'erecció del col·legi de Sant Pius V, també a la capital del Regne, l'església Arxiprestal d'Elx, la del monestir de la Valldigna o la magnífica decoració de la galeria daurada del palau ducal de Gandia.

La Basílica de la Mare de Déu dels Desemparats de la ciutat de València constitueix la primera realització ja plenament barroca del País Valencià. Ací, per primera vegada hi ha un plantejament nou que trenca amb l'estructura típica anterior de temple. L'església-capella presenta accessos múltiples la finalitat dels quals era, sens dubte, d'oferir entrada a la cada vegada més popular devoció que anava aixecant la imatge que la presideix. La seua estructura, teatral i

efectista, gira entorn de l'altar major on han de convergir les mirades del públic fidel. A més de l'altar major, la Basílica compta amb altres capelles entre les quals, per la seua estructura i decoració, sobresurt el seu cambril, autèntic *sancta sanctorum* de l'edifici. L'obra va ser encomanada a l'arquitecte Diego Martínez Ponce de Urquina, natural de Requena, l'any 1647. El temple, de planta oval inscrit dins d'un cub, té una solució arquitectònica interessant, harmònica i funcional. El sostre està coronat per una cúpula de planta el·lipsoidal la volta de la qual va ser pintada pel superbarroc Palomino, pintor cordobès que deixà al País Valencià no poca de la seua obra. Exteriorment el seu interès arquitectònic més cridaner l'ofereix la façana que recau a la plaça: la seua estructura bàsicament horitzontal es veu plenament compensada per les cinc columnes que, de sòcol a cornisa, n'emmarquen tant les portes del temple com els balcons construïts. L'efecte apaisat que des de la plaça es divisa, queda compensat per la gràcil figura de la cúpula de teula valenciana esmaltada en blau, que com a massa flotant, neutralitza la disposició de doble cub del temple. Ja ha estat apuntat com molt del barroc valencià s'inscriu en les remodelacions i revocaments de temples de planta i traces gòtiques que van ser adaptats, des del punt de vista decoratiu als nous corrents artístics en voga. En aquest sentit, entre molts altres, convé retreure el treball realitzat a l'església dels Sants Joans de la ciutat de València. En aquest cas, arquitectura, escultura i pintures de la volta convergeixen plenament en una concepció de remodelatge unitari i harmònic. No es coneix amb certesa l'autor de la reforma, si bé hi estan documentades tant la presència de

l'escultor italià Bertesi com la de l'alemany de formació italiana Aliprandi, els quals segurament hi col·laboraren com a decoradors. La transformació del gòtic originari va ser molt ben resolta amb el recobriments de la volta de creueria per una altra de mig canó en què Palomino hi pintà al fresc, amb un profund sentit de la perspectiva, una composició unitària de gran sentit rítmic. Dissortadament, però, gran part de les aportacions de Palomino van quedar molt malmeses arran de la guerra d'Espanya de l'any 1936. Pel que fa a la part exterior del temple, és de remarcar l'extraordinària remodelació de la façana principal, en què la disposició de les columnes alteren la línia recta del pla mural. Entre els seus motius arquitectònics i decoratius, hi destaca un aeri dosser obert que acull una composició escultòrica que representa la Mare de Déu del Rosari, obra de Bertesi.

La remodelació de la portada principal de la seu de València, constituït, sens dubte, una altra de les més novadores aportacions del barroc en terres valencianes ja que introduí al País Valencià solucions arquitectòniques i compositives que començaven a triomfar a l'Europa contemporània. L'espai de la portada trenca la línia recta per a adquirir una estructura en què hi domina la corba mitjançant les interseccions de línies convexes i còncaves, en perfecta sintonia amb les obres de Berromini o de Guarini. Va ser l'alemany Konrad Rudolf —anomenat *el romà* a causa de la seua formació italiana— qui en traçà el disseny i qui en començà les obres. Aquestes s'iniciaren l'any 1703 sota la direcció del seu artífex i hi col·laboraren, entre altres, Francesc Vergara *el vell* i el també alemany Francesc Stolf. Havent marxat de la ciutat

K. Rudolf, la façana va ser conculsa per Vergara ajudat per Francesc Robles. Hi van participar també els escultors Lluçà Esteve i Ignasi Vergara i els pedrapiquers Josep Miner, Josep Padilla i Domènec Laviesca. La nova porta de la seu, les obres de la qual degueren concloure al voltant de 1728 constituïa el primer exemple a la península de portalada de planta corba al temps que va ser la precursora de façana articulada per ordres arquitectònics superposats.

El procés de remodelació o de construcció de temples i façanes de caire barroc es va estendre ràpidament per tot el territori valencià. Són moltíssims els exemples d'esglésies que podrien ser aportades en aquest sentit: així la façana de Santa Maria de Sagunt, la de sant Andreu de València, la de santa Caterina a Alzira, la del Santurari de la Santa Faç, prop de la ciutat d'Alacant, o la de Santa Maria a la capital de l'Alacantí, aquesta amb tres portes i un frontal de traça molt barroca realitzada per Manuel Violat (1721-1724) i amb escultures de Joan Baptista Borja. No podem deixar de reportar-hi també la façana barroca de Santa Maria d'Elx, les escultures de la qual van ser realitzades per l'estrassburguès Nicolau de Bussy. Reportem també la remodelació de l'església de sant Martí de València, temple que segons Joaquim Berchez "es va erigir en un dels més autèntics i peculiars

del barroc valencià del XVIII. La seua portada principal, producte també de la reforma barroca que comentem (1739-1750) va ser obra de Francesc Vergara, mentre que la portalada que recau al carrer de l'Abadia de sant Martí va ser projectada pel seu fill, l'escultor Ignasi Vergara, l'any 1750.

Parlar del barroc arquitectònic valencià significa tenir molt present els noms de Joan Baptista Pérez i Joan Baptista Vinyes. El primer, "la gran figura del grandios barroc valencià, valent arquitecte i admirable decorador" segons Tormo, intervingué en la construcció de l'església de Xelva, realitzà la capella de la comunió de l'església parroquial de Biar, la brillant i barroquíssima capella de l'Eucaristia de l'església de sant Joan de l'Hospital a València i intervingué en la remodelació de l'església de sant Esteve de la mateixa ciutat. Pel que fa a Joan Baptista Vinyes convé assenyalar que va ser l'autor del potser més important campanar barroc de tot el País: el de l'església gòtica de santa Caterina de València, obra erigida entre els anys 1688-1705. La torre, de planta hexagonal està conformada per cinc cossos. Els quatre primers són de decoració fina i original i el darrer —el del rellotge— presenta una decoració més robusta on sobresurten sis columnes salomòniques que li confereixen el seu aspecte característic. El campanar clou

amb un coronament en forma de llanternó.

Entre les façanes barroques que comentem són també de destacar la de l'església del Carme, obra de fra Gaspar de Sant Martí, autor també de la gran església de Xelva; la de l'Arxiprestal de Lliria, obra del pare jesuïta Pau Albiniano, o l'església de Xest realitzada per fra Francesc de Santa Bàrbara. Són igualment notables la façana i l'església parroquial de Benicarló, la d'Alcalà de Xivert, traçada per Josep Herrero i construïda entre els anys 1736-1766, que compta amb un magnífic i excepcional campanar ixent —*fadrins* són anomenats al País aquest tipus de campanars—, obra de Joan Barceló, tret del rematat, obra de T. Teruel. Edificat entre els anys 1783-1799 i amb els seus 68 m. és el campanar més alt del País Valencià i un dels més bells i admirats.

Un recorregut pel barroc valencià, però, no pot oblidar altres obres com ara el magnífic Ajuntament d'Alacant que té un bellíssim oratori rococó i que presenta una façana ambitorreada, solemne distribució de balcons amb frontó corb i partit, cúpula de teulada valenciana, etc.

Reportem també la construcció del palau de la Duana de València (actualment seu de l'Audiència), obra de Felip Rubió, la iniciació del qual va començar l'any 1758. Es tracta de l'edificació civil més important de les

que es van erigir a la ciutat durant el segle XVIII. L'immoble, d'una estructura arquitectònica palatina, presenta en els seus detalls decoratius, el segell inequívoc del barroc ciutadà. Convé parlar esment en el frontó corbat de la portada principal rematat amb un conjunt de figures —dues al·legories de la virtut i una estàtua de Carles III— realitzat per Ignasi Vergara.

Però sense cap mena de dubte la construcció que al País Valencià resumeix totes les essències del barroc és el palau del Marquès de Dosaigües, edifici que en l'actualitat alberga el Museu Nacional de Ceràmica. La seua remodelació barroca a partir de la fàbrica gòtica originària va ser duta a terme entre els anys 1770 i 1774. En aquesta ocasió, escultors, pintors i decoradors emprengueren una tasca que, si bé no en coneixem l'artífex, va ser revisada pel pintor valencià Hipòlit Rovira, segons informa Orellana. L'edifici va ser objecte d'una altra remodelació duta a terme el segle passat. Això no obstant hi romanen moltes de les modificacions clarament barroques i entre elles sobresurt la portalada realitzada per Ignasi Vergara en pedra d'alabastre amb lleugeres variacions sobre la composició original de Rovira, autor, a més a més de les pintures i esgrafiats de la façana.

Joan E. Pellicer

DOSSIER

UN TESTIMONI DELS COSTUMS DEL SEGLE XVIII: ELS DIBUIXOS D'ANTONI CASANOVAS

La tradició pictòrica catalana ens ha deixat molt pocs testimonis gràfics sobre la vida quotidiana a l'Antic Règim. La pintura presenta escenes del Nou i de l'Antic Testament, sants, màrtirs i escenes de la vida d'homes venerables i exemplars. Algunes natures mortes, uns pocs retrats i algun excepcional episodi històric no ens permeten parlar amb propietat d'una pintura profana i menys encara d'una pintura costumista. Entre nosaltres no es va produir un fenomen similar al de la meravellosa tradició holandesa del segle XVII, on guiats per la mà, o millor, de la màgica llum de Vermeer,

podem observar el que passava o podia passar a l'interior de les cases. Per això el centenar llarg de dibuixos que es conserven del pintor de Barcelona Antoni Casanovas i Torrents són un document excepcional, un testimoni directe dels costums de la Catalunya de finals del segle XVIII.

El dibuix artístic català no el podem fer anar més enllà d'Antoni Viladomat (1678-1755). Ell és el primer en qui podem documentar un ús modern del dibuix: com a exercici de recerca anatòmica, d'encaix compositiu, de guia i model per al trasllat a la tela, ja clarament fora de l'ús purament artesanal, és a dir, com a traça il·lus-

trativa per al client o el fuster. Viladomat dibuixava i d'ell segurament en prengueren el costum i les tècniques els seus deixebles Manuel (1715-1791) i Francesc Tremulles (1722-1773). L'obra gràfica dibuixada i gravada del germà més jove, Francesc, és especialment valuosa, amb peces d'alta qualitat, com els originals per a la sèrie de gravats de la Màscara Reial, feta en honor de Carles III el 1764, ara conservada al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona. Sabem que Manuel tingué una mena d'Acadèmia particular de dibuix a casa seva, on es formarien els futurs artistes d'aleshores, poc

abans de la fundació de l'Escola de Nobles Arts el 1775, promoguda per la Junta de Comerç, que després seria la famosa Escola de Llotja.

Les notícies que tenim sobre Antoni Casanovas són mínimes. Va néixer a Barcelona el 1752 dins d'una família d'artistes. Va ser admès com a mestre al col·legi de Pintors el 1779, però és bastant probable que fos deixeble de l'Acadèmia de Manuel Tremulles. El 1784 era aspirant a la plaça de pintor de l'Ajuntament de Barcelona. Consta que era cònsol segon del Col·legi de Pintors l'any de l'extinció d'aquesta corporació, el 1785. Fa testament el juliol de 1796 i

mor abans de 1797. No ha estat possible fins ara atribuir-li cap pintura amb plena certesa, mentre que sí figura com a dibuixant-inventor de dos gravats. L'estudi estilístic d'aquestes dues peces i les quasi següents signatures, A.C., Anton, que trobem en alguns originals de l'ample conjunt de dibuixos conservats al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya, ens permeten conèixer la seva singular personalitat artística.

Casanovas no és un dibuixant acurat, ni acadèmic, ni erudit. Aquesta és justament la seva força: la rapidesa del

traç de la ploma i una singular capacitat per a copsar el moviment i l'escorç. Amb molt poques línies planta amb seguretat una figura, dóna credibilitat a un gest, a una expressió, a una acció dramàtica. Normalment hi ha un apunt molt sumari amb llapis, com de tempteig previ que no sempre és seguit plenament en l'execució definitiva amb ploma. Aquesta és prou independent i sobretot fresca i ràpida. La vivacitat de la tècnica és paral·lela i es potencia amb la sorprenent temàtica: escenes de la vida social, balls, concerts, accions teatrals, i accions de la vida quotidiana: "l'hora

de la xocolata", "a cal barber", escenes de mercat, etc. El més fascinant és el fet que es tracta d'un dibuix que no és preparatori per a cap pintura, ni per a cap gravat. És un dibuix que es justifica en si mateix, és el document directe i espontani d'una realitat social viscuda, és el pur plaer de contar, d'explicar un moment singular de la vida d'una Barcelona que deixa de ser provinciana i comença a ser cosmopolita.

Podem imaginar l'obra gràfica d'Antoni Casanovas com el complement ideal de l'enorme obra escrita de Rafael d'Amat, baró de Maldà: el fa-

mós *Calaix de Sastre*, diari menut i puntual de la vida a Barcelona a finals del segle XVIII. L'obra d'ambdós autors sembla traspuar una mateixa subtil i inconcreta consciència, una mena d'intuïció de ser els darrers testimonis d'un món i d'una cultura que és ja abocada a una fi molt pròxima. Casanovas i Maldà ens presenten unes escenes casolanes i innocents, són peces d'una ancestral xafardeïria, però alhora aquesta complaença en una narrativitat detallada és també moderna, perquè ens transmet un velat sentiment de nostàlgia.

Bonaventura Bassegoda

LITERATURA

MÀRIUS TORRES

Màrius Torres va néixer el dia 30 d'agost de 1910, a la casa núm. 36 del carrer Major de Lleida, aleshores una ciutat de molts pàgines, no gaires senyors, alguns canonges i bastants menestrals. Va morir als 32 anys al sanatori antituberculós de Puig d'Olena, acompanyat d'un grup fidel d'amics, sense la possibilitat de dir l'últim adéu a cap persona de la seva família, foragitada de Catalunya el gener de 1939.

Al llarg dels primers setze anys, va ser educat, tant a la llar com a l'escola, en la confiança, el bon gust, l'ordre, la gentilesa, l'autodomini per a ser ciutadà d'una Catalunya cívica, tolerant i pluralista. Va viure en una llar acollidora on trobà estímuls musicals i literaris per part de mare i influències en el camp de la metapsíquica de la mà del seu pare. Els set anys següents els passà a Barcelona on es va formar per ser un professional de la Medicina, va fer bones amistats i sentí els neguits del primer enamorament. El període d'estudiant es va iniciar amb la mort prematura de la seva mare i es va cloure amb una estada a Madrid per fer el doctorat; abans ja havia viatjat amb els companys d'estudi per França i per Itàlia, tot restant seduït per una ciutat, Florència.

Als vint-i-tres anys retornà a Lleida per exercir la Medicina al costat del seu pare. Representava la tercera generació de metges de la família. Li agradava la música, assistia als concerts de la Filharmònica de Lleida i en

publicava comentaris al setmanari "La Jornada." També li agradava la literatura, sobretot la poesia; en llegia de catalana, de francesa i de castellana; escrivia poemes des dels disset anys. A partir de 1933 comença a traduir poesia del francès i a escriure narracions. El 1935 escriu la farsa teatral *Una fantasma com n'hi ha poques*, que encara resta inèdita. Quant tot just encetava la vida professional, acumulant projectes i expectatives, el destí es burlà cruelment de la seva condició de metge amb una malaltia, la tuberculosi, que l'obligà a recloure's en un sanatori. Amb aquesta circumstància personal comença un període de set anys ple de trasbalsaments, que podem dividir en dues etapes delimitades per la Guerra d'Espanya. Al llarg de la primera, va viure com a espectador passiu i turmentat un conflicte bèl·lic que, en el seu inici, li provocà una forta crisi moral davant el destí de tant jovent ple de vida acarat a la mort i la sort de la seva família i de molts catalans si la guerra es perdia, expectatives que s'anaven fent realitat a mesura que el conflicte avançava: la llar fou saquejada, la família i la major part d'amistats s'hagueren d'exiliar. La societat catalana restà emmudida.

Quan acabà la guerra, Màrius Torres era, a més d'un metge malalt, un català derrotat, un exiliat reclòs en una habitació d'un sanatori. Al llarg d'aquesta etapa, però, Màrius havia anat fent bones amistats dins del sanatori, entre les quals hi havia una

jove —la *Mahalta* dels seus poemes— amb qui compartí un enamorament confessat. El caliu d'aquesta relació, l'afecte profund i la generositat del grup d'amics que havia fet a Puig d'Olena l'ajudaren a viure la segona etapa del darrer període de la seva vida on, de fet, es consolidà la seva obra poètica, ja que fou en aquests quatre anys que es deslligà de la professió mèdica i s'anà afermant en la vocació lírica.

Abans de morir, però, havia de viure un nou trasbals, l'inici de la Segona Guerra Mundial i l'espectacular avanç del nazisme per Europa. Aquest fet l'afectà profundament, temia per la sort dels seus, exiliats al sud de França. A nivell ideològic, li aterrà bona part de la visió del món en la qual havia estat educat, aquella visió optimista que creia que la ciència contribuiria a una millora social i moral de la humanitat.

La biografia de Màrius Torres mostra que no podem parlar de la mort d'un jove, perquè un seguit de situacions límit l'obliguen a cremar etapes i el porten a la maduresa malgrat la curta trajectòria cronològica. Una maduresa que, fruit d'estroncaments i de renúncies, l'obliga a fer una profunda introspecció en una de les èpoques més dures de la història de Catalunya i d'Europa. Com una rosa nascuda a contratemps, com tan bé expressa en la seva poesia, Màrius Torres no podrà viure migdiades de juliol ni capvespres d'agost, només tindrà accés a alguna bonança tardoral, camí de l'orba estació que

condemna les flors. I és l'experiència d'aquest cicle vital aquella que, destil·lada de circumstàncies personals concretes, ressona darrera dels seus versos. D'aquells versos que ell vol deixar per a la posteritat.

En el cas d'aquest poeta, la poesia comença com un joc d'adolescent, continua com a vàlvula i acaba com un mitjà d'expressió de la persona sotmesa a un cercle concèntric de turments. Tanmateix, l'obra producte d'aquesta vivència no és tenebrosa ni pessimista; és lluminosa, esperançadora i clara. Neix del dolor, de la renúncia, però no s'hi complau. És el cant lluminós d'una font turmentada: té la gravetat, gens feixuga, d'algú que ha perdut moltes il·lusions; la tristesa de qui veu com se li escapen de les mans moltes vivències abans d'haver-les tastades; fins i tot, és el clam elegíac de qui tem un futur erm, dur, sembrat de sal...

A la vora de tot això, hi ha també l'encantament davant el pas del temps; el gaudi i el ritme de la música; les reflexions al voltant de la vida i de la mort... I tot això expressat en uns versos àgils, en un llenguatge suggeridor, alat, ple d'elements sensibles, sobretot del cicle anual i del món vegetal que li serveixen per comunicar els seus estats interiors.

Màrius Torres va morir el dia 29 de desembre de 1942. L'edició pòstuma de les seves *Poesies* aparegué a Mèxic l'any 1947 dins els Quaderns de l'Exili, a cura del seu amic l'escriptor i editor Joan Sales.

Margarida Prats

TEMES I SÍMBOLS EN LA POESIA DE MÀRIUS TORRES

En el pròleg a les *Poesies* de Màrius Torres, en la cinquena edició dins Clàssics Catalans Ariel, Pere Gimferrer analitza amb molta lucidesa alguns trets d'aquesta poesia i acaba dient: "Xarxa vivent d'imatges en constant intercomunicació, de símbols que encarnen de sobte la idea, de mots que encenen resplendors secretes i lluen, ocults i visibles alhora, l'obra de Màrius Torres ens mostra la recerca del sentit de l'existència humana en una tasca poètica que aspira a descobrir-ne la dimensió transcendent..."

En aquest article, intentaré mostrar la riquesa simbòlica que hi ha en la poesia de Màrius Torres, a través de l'estudi d'uns temes significatius, la recurrència dels quals revela la voluntat del poeta: convertir-los en símbols, amb tota llur polivalència ja que són temes d'una amplitud universal, tractats amb matisos molt diversos. És palesa la influència de Baudelaire i dels poetes simbolistes en general. En l'ús de certes imatges, l'autor lleidatà reconeix, implícitament, el mestratge de Carles Riba, amb el qual sostingué una interessant correspondència. D'altra banda, veurem com Màrius Torres cercava "el sentit de l'existència humana" —d'acord amb els mots d'en Gimferrer— i, alhora, hi endevinava una realitat transcendent. Molts poemes ens acosten al misteri de Déu i reflecteixen una inquietud profunda. Un dels temes predilectes de la poesia simbolista és la música.

Màrius Torres en fou un enamorat. D'ella ens diu que té efectes meravellosos o que s'uneix íntimament a la vida. Pensem, també, en les nombroses citacions que fa dels grans músics: Händel, Corelli, Mozart, Schumann... Tota la seva obra és travessada per referències musicals; d'altra banda, hi ha en la seva poesia una eufonia admirable. Sap que la vida, "aquesta lenta febre" que "arrosega silencis", un dia s'emportarà "veus i cants d'una música que ja no pots percebre / cap a un final fet d'ella, perfet com un acord".

La pintura també atreu la seva atenció, sobretot en els poemes més antics. Recordem el titulat "Taula prerafaelita" o "El dia clar", que ofereix una comparança "amb una pintura/ de Breughel el vell".

En la poesia de Màrius Torres hi ha una voluntat d'equilibri entre els records i l'esperança. Sap, però, que la vida serà breu... Els records de la ciutat, Lleida, on va transcórrer la seva infantesa i joventut són albirats en la imaginació un mes abans de morir "feliç com un paisatge creuat per un gran riu". L'esperança, sentida com una música que s'acosta i que s'allunya, també es fa present en l'obra del poeta. Amb cinc anys de diferència (1937-1942) ens parla d'ella amb mots semblants: dins la Naturallesa, les branques de l'ametller la senten bategar sota la seva escorça amb un moviment lleu (poema 13) i ell, a "Lorelei" (poema 15), també

sent que l'esperança arrela "en la carn i en els somnis" i flueix en la seva vida com una saba de futur (poema 88).

El pas del temps és com una música de fons en l'obra de Màrius Torres, però és en els poemes "*La pedra antiga*" i "*Relotge de sol*", que irradien una severa i profunda bellesa, que aquest tema esdevé central. Els versos del segon dels poemes esmentats, ens recorden la roda còsmica, el cicle de les estacions. Impliquen una delicada consciència del pas del temps... Màrius Torres era sensible als efectes de la llum i l'ombra, fidel a l'ordre de la Natura, enamorat dels núvols i de l'aigua transparent —mirall del cel. Però coneixia també la nit i la tempesta, "*l'instant de desesper que al fons del nostre cor / és més llarg que la vida mateixa*". Sabia que la mort s'atansava, amb passa inexorable.

La solitud té el contrapès en l'amor... Ho advertim clarament en la "*Cançó a Mahalta*" (poema 64) on el poeta lamenta que ella se n'hagi anat i la veu, en certa manera transfigurada, just en el límit que hi ha entre la realitat i el record. Deixant de banda els sis poemes que duen el mateix títol, n'hi ha d'altres que parlen de l'amor en abstracte, a vegades en una referència breu que es limita a tres o quatre versos. Tanmateix, en la poesia de Màrius Torres no és fàcil de destriar l'amistat de l'amor.

Al poema 47, trobem per primera ve-

gada el tema de la insuficiència de la paraula humana, instrument massa racional. Alguns cops, la paraula humana contrasta amb el silenci de Déu, que es troba més enllà dels mots o que, silenciós, ordena un llenguatge rera el front del poeta (poemes 55 i 59). És amb l'obertura a una realitat transcendent que arribem als quatre grans temes de la poesia de Màrius Torres: la bellesa del món, la nit, la mort i Déu. M'agradaria subratllar la relació que hi ha entre tots quatre. La bellesa del món material, que és un signe del Déu invisible, a la nit resta amagada i desapareix totalment amb la mort, a través de la qual s'arriba a Déu. D'altra banda, la nit ha estat considerada sempre com un símbol de negació i caducitat.

En la poesia de Màrius Torres, la relació entre aquests temes és molt profunda i dóna coherència i unitat a tota l'obra. A mesura que avança el llibre, la dispersió temàtica es redueix i els poemes s'interrelacionen. D'això en resulta una obra poètica densa i travada.

La bellesa del món, la nit, la mort i Déu són les línies essencials d'una poesia de gran empena imaginativa, que ens mostra un poeta eminent, l'obra del qual val la pena de llegir ara, amb motiu del cinquantenari de la seva mort.

Jordi Pàmias

ARQUITECTURA

LES POSSESSIONS MALLORQUINES

Mallorca va ser fins no fa gaires dècades una terra d'economia rural. Molt abans que el turisme imposés nous ritmes a una societat acostumada a créixer sense presses, la vida dels mallorquins al camp es desenvolupava entorn de petits nuclis de població, els pobles de l'illa. El camp es dividia aleshores en un seguit de partions pertanyents als pagesos, treballadors de la terra, o que, quan

es tractava d'una extensió considerable, formava part del patrimoni dels senyors rurals, propietaris poderosos i considerats arreu de Mallorca. Un bon nombre d'homes, i sovint fins i tot famílies senceres, depenien de la possessió a la qual treballaven, allà on vivien i on sovint havien nascut.

Una existència regida pels cicles de la terra, coneixedora de l'entorn i de les exigències de les pluges i les so-

lellades marquen el bon camí dels sembrats, la vida de les pastures i de les bèsties. Un temps de duresa i, moltes vegades, de misèria, idealitzat després per molts poetes ciutadans que cercaven de retrobar paradisos perduts en una realitat que els era del tot desconeguda. Els dies en què les possessions mallorquines, masies illenques, eren focus activissims de vida són ja llunyans. Ara existeixen com a vestigis d'altres

èpoques, i són representacions d'una arquitectura sòlida i bella, d'aquelles cases concebudes com a la llar de molts, autèntica fortalesa protectora de males anyades i tempestes. Abans, emperò, servien de nucli articulador d'un autèntic entrellat social que hi trobava aixopluc: Des del senyor, una figura gairebé fantasmagòrica a la vida de la possessió, sovint només visitant de les terres, a l'amo que hi solia tenir casa pròpia i

que era l'encarregat pel senyor d'assegurar el bon desenvolupament de les feines del camp, directament relacionat amb els treballadors, eix i puntal del desenvolupament econòmic de l'indret. Això a més de tots els qui hi treballaven sempre i dels que hi anaven de tant en tant, llogats perquè enllestissin tasques concretes de conreu. Els parellers, els oguers, els missatges, els porquers, els hortolans. Les possessions estaven formades per les cases grans i per tot un seguit de construccions annexes que s'hi vinculaven. Eren les vivendes dels treballadors, i els habitatges on guardaven les bèsties, el ferment, i els estris. A Mallorca, les possessions esdevenen avui models estètics, estructures d'habitatges imitats a les revistes de decoració que proclamen el retorn a la ruralitat, als espais coneguts i sòlids, a les velles formes de treballar la pedra per fer-ne les cases de la pagesia mallorquina, moltes vegades centres sadolls de magnificència, sovint eixos de petits i activíssims microcosmos que avui han perdut el dinamisme que els caracteritzava. Nuclis que esdevenen forma pura, imitada i observada des de la modernitat, poques vegades habitats de bell nou, potser perquè resulta difícil adaptar-los als ritmes de la vida actual.

Si arribam a les terres del pla de Mallorca i entrellucam el Puig de Randa, ben a prop d'aquells indrets en què Ramon Llull es recollia per a l'oració, hi trobarem ben a prop les cases d'Aubeny, una de les possessions de més anomenada de l'entorn. Es tracta d'una construcció que ens remunta al temps de la conquesta catalana pel rei En Jaume, encara que segurament ja abans hi devia haver allà mateix una alqueria àrab. Maria del Mar Bonet, cantant mallorquina de reconeguda vàlua, cantava fa alguns anys uns versos que feien refe-

rència a aquell racó de Mallorca: "A Aubenya segaven ordi un mes davant sant Joan quan veien es camp tan gran cridaven misericordi..."

Perquè fa molts d'anys Aubenya reunia vint persones que hi treballaven fixes, fins i tot a l'hivern, i a l'estiu arribava a haver-n'hi més de cinquanta. La vida de la possessió transcorria sempre entorn de la claustra, extensió empedrada que trobam davant la façana principal d'aquestes construccions, punt de confluència de tots els seus habitants, allà on sovint s'alça la soca gruixuda del lleudoner, l'arbre que apareix sovint, sol i amable d'ombra, a les carreres de les possessions mallorquines. Ben a prop, el portal d'entrada a la casa, un rellotge de sol, i l'escut de pedra, deixalles avui de temps de passada esplendidesa. La mateixa que sobta encara els caminants que s'acosten a Sa Torre, antigament la primera possessió de tot Mallorca, la que pertanyé a una senyora mallorquina d'enormes riqueses. Li deien *La Gran Cristiana*, i hom assegurava que es podia recórrer el perfil de l'illa, fent-hi la volta sencera, sense sortir ni un instant de les seves propietats. A Sa Torre, la claustra hi té proporcions enormes, avui envaïdes per les herbes i per l'oblit. El casal, de més d'una trentena d'habitacions, és ple de mobles antics i polsosos, d'obres d'art, de col·leccions de plats mossàrabs, de cortinatges pesants, de llibres acaramullats als prestatges, de pintures neoclàssiques. I, llavors, l'església de la possessió, d'estil neogòtic, amb artístiques vidrieres colorines, a voltes espatllades, amb esquerdes i engrunes de pols, coberetes de teranyines.

Costa i Llobera, el poeta pollencí de les *Horacianes*, el seguidor dels clàssics llatins, quan escrivi el poema *El pi de Formentor*, es referia sense dubte

a un dels arbres esponerosos que creixien a les terres que eren propietat de la seva família, situades a l'indret més oriental de la costa Nord mallorquina. Avui hom només coneix Formentor per les platges i l'hotel que té el mateix nom i que acull centenars de turistes afamats de sol cada estiu. Però molt de temps enre, les cases velles de Formentor mig guaitaven davant els ulls dels visitants que anaven des de la platja fins al far. Just al devora, l'antiga torre de defensa, amb una escala de caragol que té l'arrambador de pedra. Des d'aquella talaia, on els amos amagaven el gra en témer invasions pirates, setges feréstecs que arribaven pels camins de la mar, i on, des de les estretíssimes espiллерes, es pot albirar l'horitzó.

En un altre indret de les terres mallorquines, al poble de Llubi, s'alça el palau foraviler de Vinagrella, arran d'una alzina gegantina, a prop del portal d'arc de mig punt. Un portal des del qual podem veure l'interior del casal, amb l'escala que dona accés a la casa dels senyors, i, a l'altra banda, a fora, la claustra voltada d'arcs. A la vora, la capella, una esglesia bellament conservada. Llavors, en un altre poble pròxim, Sineu, hi descobrim una possessió de nom àrab, Defla, indret descrit amb paraules meravellades per l'arxiduc Lluís Salvador d'Àustria a la seva obra, gairebé un palau de rondalles. S'hi arriba per un camí ombrívol vorejat d'ullastres, a aquesta terra afavoridora de llegendes que els mallorquins han tramès durant els segles. Allà la torre de defensa —una de les més antigues de l'illa ja que fou bastida l'any 900— serveix per albirar l'ampla planura, els jardins escampen verdor i oratge net arreu, en un entorn de bellesa fràgil, quasi decadent, les estances de la possessió són una mostra de bon gust, la cape-

lla, guardada per dos lleons de pedra, és blanca. A cada costat del portal forà, una murada amb merlets ofería una imatge gairebé medieval. L'entrada d'Alfàbia és tota de platers que ens hi guien, oferint al que s'hi passeja l'entrada als brolladors que, des dels jardins, enlluernen amb els jocs d'aigua, subratllant el perfil de les buguenvil·lies, de les fulles. Els orígens del casal d'Alfàbia ens traslladen als temps de la dominació àrab de l'illa, quan hi havia un ric home anomenat Ben Abet, els dominis del qual s'estenien per tota la zona nord de Mallorca. La més estimada de les seves possessions era Alfàbia, on vivia voltat de moltes quarterades de jardins. Durant la conquesta catalana, el senyor d'Alfàbia va adaptar-se als nous temps, tot convertint-se al cristianisme i oferint el seu suport al rei En Jaume, fet que li garantí la conservació de les seves riqueses.

Però aquests són només alguns noms esparsos, escollits gairebé per atzar entre possibilitats múltiples. A Mallorca, les possessions han hagut d'incorporar-se als nous temps, quan els dies ja no rodien entorn dels cicles del camp, ni les anyades es mesuren segons les pluges o les seques, en un moment en què el conreu de la terra, desprestigiada i malmenada a rompre, ja és sols tasca de petits grups isolats en la pagesia, desprotegits gairebé de tot. Hom hi ha fet restaurants, a algunes de les velles cases de possessió, o residències de luxe on el turisme cerca un repòs de qualitat, lluny dels esclavatges i els enrenous de la costa. N'hi ha de convertides en jardins oberts al públic en un horari determinat, altres romanen desertes, sense empar ni possibilitat de supervivència. Són les deixalles d'un temps antic, avui quasi remot, que es perd en el llunyedar.

Maria de la Pau Janer

MÚSICA

FREDERIC MOMPOU

L'any 1993 és per a la cultura catalana una data en la qual coincideixen una sèrie de centenaris extraordinàriament destacats: el del pintor Joan Miró, els dels poetes Carles Riba i J.V. Foix i el del músic Frederic Mompou. Mompou és un dels compositors més singulars de la història de la música catalana, autor d'una àmplia producció que comprèn més de mig segle i d'una originalitat que interessa cada vegada més, d'una manera especial als joves, seduïts per aquesta obra bellíssima i coherent. Les seves obres per

a cant i piano i per a piano sol són l'aspecte més significatiu de la seva creació que, sens dubte, és una de les més importants realitzades al llarg del segle xx per a piano. De vegades, és tanta la importància d'aquest instrument que se'n apareix com si fos una prolongació del músic i és que, per a ell, el piano és un auxiliar preciós i insubstituïble per a establir contacte amb la matèria sonora. A llarg de seixanta anys Mompou treballa amb rigor i continuïtat. Amb mitjans molt simples, estimula el nostre sentit auditiu. Ben poques notes li

basten perquè "soni Mompou". El mot clau de la seva estètica és *recomençar*, partir del no-res. Així neix una música primitiva, envoltada de misteri, de màgia i que és, al mateix temps, la d'un vident que sap descobrir el sentit de les coses humils i marginades les quals, escollides pel músic, es converteixen en vitals i significatives.

Frederic Mompou nasqué a Barcelona el 16 d'abril de 1893, al Poble Sec; la seva infantesa transcorregué en barris industrials, en suburbis plens de soroll i de sons. El seu pare,

Frederic Mompou, provenia de Ginestar d'Ebre, del Camp de Tarragona; la família de la seva mare, Josefina Dencausse, procedia de Tarbes, ciutat francesa, capital del Departament dels Alts Pirineus. El seu pare i un oncle havien vingut a Barcelona a mitjans del segle xix, a instal·lar-hi una sucursal de campanes que tenia la família Dencausse a Tarbes. La nova foneria estava al peu de la muntanya de Montjuïc. La fascinació pel so que Mompou experimenta d'infant podia provenir d'aquestes campanes i dels seus sons harmònics.

En les visites freqüents que realitzava a la foneria, l'infant se sentia atret per les resonàncies que hi havia dins la nau industrial i intentava de percebre la nota exacta que emetia cada un dels instruments. "M'agrada els acords que tenen resonància de campana". Mompou no sols va conservar aquest amor pel so de les campanes, sinó que fins i tot s'hi inspirà per tal de crear el seu personal acord metàl·lic, que té un paper semblant al de l'acord místic del rus Scriabin. Sobre aquest acord seu, Mompou digué anys més tard: "És el símbol de tota la meua música".

L'any 1991 Mompou realitza l'obligat viatge a París amb el qual somiaven tots els artistes catalans de l'època. A la capital francesa hi visqué, alternant amb Barcelona, en tres estades desiguals, una vintena d'anys. Deia que la solitud de les grans aglomeracions urbanes li permetia de viure en plenitud la seva vida interior: "m'agrada viure i cerco la soletat, però la de les grans ciutats".

Les primeres obres de Mompou que han perdurat són *Impressions ínti-*

mes (1911-1914) i *Pessebres* (1914-1917); *Scènes d'enfants* (1915-1918) i *Jeunes filles au jardin*. Durant els anys 1916 i 1917 va escriure *Suburbis*, on plasmà de manera poètica i real una sèrie d'imatges o d'impressions que l'havien corprès en els seus passeigs pels barris perifèrics de Barcelona. Una mica més tard, Mompou cultivà un nou vessant: *Cants màgics* (1919), la seva primera composició editada, que es pot considerar com un antecedent de *Charmes* (1920), música envoltada de misteri, i de *Fêtes lointaines* (1920), la gran festa del record.

La carrera internacional de Frederic Mompou fou iniciada l'any 1920 en la seva segona estada a París, després que el pianista Ferdinand Motte-Lacroix, el seu antic mestre, estrenés a la capital francesa *Scènes d'enfants*, *Cants màgics* i *Quatre glosses sobre cançons catalanes*. Aquest concert motivà un article sobre Mompou publicat a *Le Temps*, i signat pel cèlebre crític parisenc E. Vuillermoz, que elogià la innovadora escriptura del compositor.

En aquesta obra hi ha present l'intent del músic: recuperar el temps perdut, com quan d'infant amagava tota mena d'objectes o de joguines al jardí familiar del Putget, amb l'única finalitat de retrobar-los anys després i així negar el pas del temps i veure el passat convertit en present.

Des de 1932 a 1942, Mompou passà la travessia del desert com havien fet Schönberg, Falla i tants altres. En la dècada dels quaranta inicià el tríptic *Combat del somni*, basat en poemes de l'editor Josep Janés: *Damunt de tu només les flors*, *Aquesta nit un mateix vent*, *Jo et pressentia com el mar*, la primera de les quals forma part del repertori de la majoria de cantants de *lieder* actuals. Mompou continuà durant aquests mateixos anys la seva col·lecció de *Cançons i danses* iniciada l'any 1921. Escrites quasi totes sobre una temàtica tradicional catalana, això no justifica que se'l qualifiqui de músic nacionalista. En aquest sentit, el mateix Mompou digué: "Em molesta que em qualifiquin de compositor nacionalista. Tota la meua música està impregnada de l'esperit

català, per mitjà de determinats acords o resonàncies característiques. Mai no vaig utilitzar un sol tema de forma directa".

És admirable que amb mitjants i amb procediments molt simples, com la introducció d'un acord o la modificació del ritme, tot seguit els elements populars "sonin Mompou".

El 1959, Mompou comença la seva obra mestra *Música callada* inspirada en l'obra del poeta i místic Sant Joan de la Creu. Així els versos, "*la música callada, la soledad sonora*", foren per a Mompou el punt de partida per a l'expressió més alta de la seva música: "Aquests quatre quaderns contenen tota l'essència de la meua música (...). Aquestes peces són el reflex de la meua recerca de la forma concreta".

Aquestes paraules voldrien ser un homenatge al músic que morí el 30 de juny de 1987 al seu domicili del Passeig de Gràcia de Barcelona.

Montserrat Albet

OPINIÓ

LA CONNEXIÓ MALLORQUINA AMB L'ENTORN DE COLOM

Una de les qüestions més debatudes de la vida de Colom és el seu origen i entorn social. Voldria que les dades que donaré a conèixer contribuïssin a millorar el coneixement de l'entorn d'un dels personatges més transcendents de la història.

Gràcies a l'anàlisi de la documentació que he consultat a l'Arxiu del Regne de Mallorca (censals, talles, eleccions de sac i sort, i sobretot testaments), he descobert una sèrie de connexions entre diversos personatges que estan en relació amb Colom, genovesos i conversos, i amb les illes de Mallorca i Eivissa.

1. *Els genovesos*. El codicil testamentari de Colom, fet el 19 de maig de 1506, un dia abans de morir, conté alguns noms de genovesos antics creditors seus: Lluís Centurió, Paulo Negro, Baptista Espíndola. Aquests personatges pertanyen a tres de les grans cases o *alberghi* de Gènova amb major poder econòmic-social, i les tres estan lligades a Mallorca des de temps enrere. Fins i tot Lluís Centurió apareix a la documentació dels anys 1454-57 en relació amb alguns membres, conversos, de la família Vidal, emparentats amb els Santàngel i els Pardo, famílies també de conver-

sos, i amb Joan Bartomeu, mercader mallorquí mort a Nàpols el 1470. A més, un dels fills d'aquest Joan Bartomeu, Francí (o Francesc), fou procurador de Joan de Coloma, secretari del rei Ferran el Catòlic, el qual signà, el 7 d'abril de 1492, les capitulacions de Santa Fe entre Colom i els reis.

D'altra banda, Pollo di Negro és un dels propietaris de naus que acudeixen el 1483 a cercar sal a Eivissa, junt amb altres membres de les famílies Centurió, Espíndola, Grimaldi, etc.

2. *Els conversos*. Lluís de Santàngel, escrivà de ració del rei Ferran el Catòlic, apareix a la documentació mallorquina de l'any 1458 al 1465, en relació amb la família Pardo, amb la qual estava emparentat. A més, el seu germà Galceran de Santàngel vivia a la ciutat de Mallorca, segons la talla del 1478.

Les famílies Pardo, Lacavalleria i Santàngel estan emparentades entre si. També, els avis paterns i materns de l'humanista Joan Lluís Vives viuen a Mallorca i estan en relació amb diversos mercaders conversos.

3. *Nicolau Esteve, boter i patró de nau*. Nicolau Esteve és el mallorquí que apareix signant l'*Informe y juramento de cómo Cuba era tierra firme*,

que el *Almirante hizo tomar a los marineros que le acompañaron*, datat el 12 de juny de 1494 en el curs del segon viatge al Nou Món.

Nicolau Esteve era fill de Nicolau Esteve, calafat, i apareix com a resident a la ciutat de Mallorca el 1478, segons la talla d'aquest any, a la parròquia de Santa Creu, a la illa de l'església de Sant Joan. També apareix documentat entre els anys 1471 i 1478 en relació amb diversos mercaders i menestrals mallorquins.

4. *Els germans Pinzón i Eivissa*. Els corsaris Martín Alonso Pinzón i Vicente Yáñez s'apoderaren el 1479 d'un balener pertanyent a Bernat Galamó i Gaspar Brondo d'Eivissa. Segons un plet que he descobert a la sèrie documental del Consolat de Mar, els dos copropietaris del balener anaren a judici perquè estaven en desacord entorn d'aquest acte de corsarisme.

5. *Bartolomé Colón i les Illes Balears*. Bartolomé Colón, germà del descobridor, és autor d'un informe o descripció del quart viatge al Nou Món en què fa una referència que pot indicar un coneixement molt directe de les Illes Balears: "...su comida consiste principalmente en cierto grano blanco de tamaño de un garbanzo, y nace, tal como nace en las Baleares, en panochas...".

6. *El corsari Columbo*. A les actes del Gran i General Consell de 7 de novembre de 1474 i del 9 de gener de 1478 es fa esment d'un corsari Columbo, vassall del rei de França, que posa en perill la navegació de les naus mallorquines, napolitanes i venecianes pel Mediterrani occidental.

7. *Una família Colom de la ciutat de Mallorca*. He localitzat una família Colom de la ciutat de Mallorca dedicada tradicionalment al comerç de draps, esclaus, etc., els membres de la qual pertanyen a l'estament dels ciutadans i els mercaders.

Antoni Colom, un dels membres més conspicus, mort el 1494, ocupà diversos càrrecs públics: jurat, conseller, morber, etc. i fou també cònsol dels florentins. De primer surt com a mercader i anys més tard com a ciutadà de Mallorca. La seva germana Maciana era casada amb Polí Brondo, germà de Jordi Brondo, cònsol dels genovesos.

A les talles de la ciutat de Mallorca de 1478, 1483 i 1512 apareixen diversos membres d'aquesta família, així com també alguns Coloms, menestrals, conversos i alguns ex-esclaus que adoptaren aquest cognom.

Joan Miralles i Monserrat