

La Flor
d'un

T
E
M
P
S

M
i
q
u
e
l
A
n
g
e
L

D
i
e
Z
i
B
e
s
r
o
A

La Flor d'un Temps

Simbologia floral al Modernisme català

Amb breu exposició de les artesanies de l'Art Total així
com comparativa general amb el Modernisme pan-
europeu.

Volum I

Miquel Àngel Diez i Besora

Primera edició, maig del 2016
© l'autor, 2016
La propietat d'aquesta publicació és de
TheHangingBook.com

Impressió: Barcino Solucions Gràfiques S.L

Imprès a Catalunya – Printed in Catalonia (EU)

PREFÀCI

Al llarg dels diversos volums que componen la Flor d'un Temps farem un repàs a les plantes més representades durant l'Edat d'Or de l'Art Català. Atendre al signicat dels variats motius vegetals del Modernisme ens servirà alhora per a dues altres comeses.

Per una banda oferir un compendi d'aquell període, amb els conceptes, autors i dades més rellevants per entendre'l. Aquesta exposició general del Modernisme s'anirà descabdel·lant per entremig de les plantes, de la A a la X. Inclou una presentació dels diversos sub-estils arquitectònics així com una introducció a les riques realitzacions artístiques que tingueren lloc a ciutats com Berlin, Brussel·les, Nancy, Paris o Viena. La radiografia que es fa dels altres modernismes europeus té una funció instrumental, aquella de mostrar un exemple diferent per a comparar-ho amb el que succeí a Catalunya. L'altre propòsit principal de l'assaig, i per això també se li dedica un sub-índex, és presentar les principals Arts Aplicades que insuflaren vida al Modernisme. D'una manera sumària, veurem com s'operaven les diferents artesanies.

Les fotografies ens mostraran els resultats a que arribaren aquells mestres del ferro, del foc, de la tela, de la pedra, del cinzell i del pinzell. De com es van apropar o allunyar del model original, de l'espècie vegetal, també ho copsarem gràcies a les fotografies. Tot i mostrar un exemple de cadascuna de les

espècies vegetals comentades, aquestes mai apareixen isolades, sinó que estan acompanyades d'altres plantes i flors, formant part de conjunts vegetals on també apareixen figures alegòriques, religioses, extretes de faules o de la quotidianitat.

Resumint, en els diferents volums que componen “La Flor d'un Temps” trobaran una reunió de la simbologia botànica modernista així com dels aspectes més definitoris d'aquell estil. Alhora, ens apropiem a les artesanies de l'època, explicant breument com es feien, cosa que massa vegades es dona per suposat. Espero que per al lector nouvingut al món del Modernisme aquest assaig sigui una manera amena d'endinsar-se en aquell període. Per al lector més avesat en el Modernisme confio en que aquest llibre li porti nova informació i sigui d'ajut per a identificar millor els motius florals.

LA FLOR D'UN TEMPS

“En el món tot canvia, tot evoluciona incessantment, tot brota a la seva primavera i mor a la seva tardor. Lo mateix les plantes que l'art, viuen lo que han de viure i no més”

(Obres completes Rusiñol 607 / Pag. 281

Santiago Rusiñol, el pintor, l'home – Josep de C. Laplana)

La flor, la planta, l'arbre, el tronc, la branca, la vida en verd va ser la saba que donà vida a l'Art Nouveau, anomenat Modernisme a casa nostra. Acompanyant el moviment del Cop de Fuet, apareixen aquí i allà, a l'exterior, ben manifestos i visibles, o distribuïts per l'interior de les finques, pel guadi privat, a portes i façanes, arrapades a les ménsules, florint a les cornises, en profussió en el més petit racó, de cap a peus, del sostre al sòl, discrets o protagonistes, sempre els motius florals.

El Modernisme fa autèntics jocs florals. Tot ell és un misteriós, intricat i entremaliat joc floral, on ballen les espècies lliurement. Ara aquí unes flors se'ns mostren cofoies, ara allà s'emmaskaren unes altres. Però aquest desplegament farcit de verd i de colors va fer-se amb la idea de transcendir el mer *divertimento*. Estava carregat de significat, era simbòlic. I aquesta naturalesa, reproduïda com a ornament arquitectònic, o en formes volumètriques exemptes o fins i tot estructurals (com en algunes obres de Gaudí) va venir de la mà de diverses artesanes.

El Modernisme, mitjançant les arts aplicades, la pintura i l'escultura, alliberà una naturalesa que havia estat massa petrificada d'ençà del Renaixement. La ingent producció de motius vegetals, inclús aquells bens mobles de petit format, s'insertaren en la gran matriu de l'obra arquitectònica. El vehicle mitjançant el qual aquesta florida fou possible, l'artesanía, va donar llavors els seus millors fruits. Fou una gran revifalla de l'artesanía just abans de morir. Malgrat la virtuosa associació que l'artesanía modernista féu amb la producció industrial, no va poder sobreviure als imperatius de la demanda seriada i de baix preu. Després d'aquell esclat de bella originalitat de l'època modernista, gairebé totes les artesanies es van esvaïr.

L'ocàs del Modernisme fou aguditzat per la campanya iconoclasta d'un mediocre Noucentisme que com la reina lletja volia eliminar a la princesa més bonica. I més endavant vingué la destrucció de les bombes, l'àvida especulació per construir de nou, la insensibilitat dels qui s'oblidaren de defensar el nostre patrimoni. Però tot i així, aquell sensible jardí roman entre nosaltres, verd i en flor, encara creixent, amb els seus trèvols i els seus fruits, espargits per tot el paisatge urbà, ferm encara en el seu tronc.





ACANT

L'acant, motiu decoratiu per antonomàsia des de la Grècia Antiga (sobretot per la seva presència al capitell corinti) també va rebre les degudes atencions per part dels artistes modernistes. Però el seu regnat absolut a la Història de l'Art, excepte a l'Edat Mitjana va haver d'ésser compartit entre molts altres pretendents.

Al Modernisme sempre se li ha atribuït el valor històric de trencar amb la idea de que el concepte de Belles Arts era el domini del llenguatge clàssic. Renaixement, Manierisme, Barroc, Rococó i Neoclassicisme havien estat formulacions entorn a un mateix patró bàsic. Amb l'emergència del Neomedievalisme, tant gòtic com romànic i bizantí, tornen a aparèixer als nostres paisatges urbans una més rica vegetació, inclús fauna fantàstica com la reproduïda en forma de gàrgoles, juntament amb altres motius freqüents a l'Edat Mitjana. Quan finalment la creativitat arquitectònica, superant l'eclecticisme, cristal·litzi en el Modernisme, aquest sabrà valer-se tant de l'herència clàssica com de la medieval.

Els arquitectes modernistes adoptaren del passat certa forma general o algun element decoratiu però foren capaços de donar-li un nou alè a l'arquitectura. Fou el merescut premi a una jove generació delirosa de fer quelcom nou. (Recordem que l'accepció més coneguda a nivell internacional per al Modernisme és la d'Art Nouveau). Així, l'acant, quelcom que portava més de dos mil anys reproduint-se en capitells, en frisos o

frontons, sobretot en forma de baix relleu, decorant temples, esglésies, palaus... per tot, va mostrar la seva capacitat d'adaptació redibuixant-se segons els preceptes modernistes de tova flexibilitat.

Diu la llegenda que la fulla d'acant va néixer d'una troballa de l'escultor Cal·límac. Aquest, un dia passejant pel prat va veure com per sota d'una pesada caixa que s'havia depositat al terra, unes fulles d'acant maldaven per obrir-se camí, però topant-se amb la caixa es veien obligades a corbar-se i alhora entre totes elevaven la mateixa caixa. I d'aquesta manera, com unes amples fulles cargolant-se sempre s'ha representat l'acant. La seva facilitat per combar-se sembla convidar a l'espectador, com si el volgués abraçar, a atansar-se a l'edifici que ornamenta. En els edificis modernistes el verd esclatant de l'acant sembla un bon preludi per al desplegament de color i moviment que continuarà al llarg de la façana i a dintre de la finca. Tan sols les crestes agudes de la fulla d'acant l'allunyen de l'esperit fluid del Modernisme. Però els fautors d'aquell nou art aplicaren a la venerable planta un suau arrodoniment, li sostragueren les arestes, aportant-li carnositat; desencartronaren l'acant, fent-lo apte per acaronar qualsevol racó i superfície construïda.

L'acant formà part d'un autèntic jardí ple de color, de vistositat i fragància simbòlica que aquell temps ens regalà. Aquest verger estètic es pot gaudir en profusió sobretot a Barcelona, però també a altres indrets de Catalunya i a ciutats com Viena, Brussel·les o la lorenesa Nancy, ciutats llavors en plena transformació. Paris sobretot va jugar un paper cabdal. La ciu-

tat de l'amor s'erigia en aquell temps en la nova meca de l'Art, el gran epicentre difusor de l'efervescent estètica finisecular. "Paris és el Jordà de la cultura moderna, ahont té de banyar-se de tant en tant tot home de talent" (Carta de Narcís Oller a Santiago Rusiñol; 17-10-1889 ECF Pag. 30 // Pag. 125 – Santiago Rusiñol, el pintor, l'home – Josep de C. Laplana).

Seria tema de llarg debat dilucidar en quina ciutat va néixer el Modernisme, a on va fer niu per primer cop, o més endavant en quin indret aquell estil fructificà més abundant. Per contra hi hauria quòrum en reconèixer que Paris va ser la més influent de les ciutats, allà on les altres es van emmirallar.

Fins fa pocs anys la Història de l'Art europeu tenia ben marginat el Modernisme català. Inclús Barcelona, amb el seu ric mostrari modernista, la variant catalana de l'Art Nouveau, era menystinguda quan no directament ignorada. Amb el boom turístic que ha viscut Barcelona en les últimes dècades les coses s'han posat al seu lloc. Paradoxalment, els tan blasmatos turistes, ridiculitzats com a ovelles que van en ramat, han estat els grans responsables de revaloritzar el nostre patrimoni modernista. I vista l'atenció que els visitants d'arreu del món dedicaven al nostre Modernisme, en especial a l'obra de Gaudí, els experts s'han acabat per assabentar rendint-se a l'evidència.

La nostra capital, que brillantment rebrotava a finals del Segle XIX, va ser llavors punt d'arribada però també punt de partida respecte a noves formes artístiques. Barcelona va irradiar en un primer moment a rel de l'Exposició Universal barcelonina de 1888. En endavant, al llarg del tombant de segle, com a

destinació turística menor i com a ciutat de negocis, molts europeus conegueren Barcelona. I entre els visitants també hi hagueren artistes que s'endugueren als seus països la sorpresa per l'obra de Gaudí i la variada riquesa del Modernisme català. Aquest va exercir la seva influència major en l'àmbit dels Països Catalans així com hispà i iberoamericà.

Però tornant al que dèiem, lloem més o menys Barcelona, Viena o Brussel·les, és irrefutable el paper de primer ordre que va jugar Paris. Tot i que el present assaig està dedicat al Modernisme català resulta ineludible iniciar el nostre recorregut a la ciutat de la Llum.

A les darreries del Segle XIX la capital francesa havia substituït a Roma com a la meca de les Arts i juntament amb Viena i Londres era la urbs més poblada d'Europa. La liberalitat de la seva burgesia i d'estrangers adinerats que volien gaudir de l'oci i les noves tendències facilitava un mercat artístic dinàmic. És ben coneguda la història de la revolució pictòrica dels impressionistes i dels qui en seguiren l'estela anti-acadèmica amb el postimpressionisme i les posteriors vanguardies. Però en paral·lel a aquells mestres impressionistes, més en silenci però amb el seu nínxol de clients, com les innumbrables esglésies de Paris, s'anava forjant la corrent simbolista. Gustave Moureu, Odilon Redon venen a representar el cant del cigne de l'eclecticisme historicista. Són aquells quadres d'un món mític, d'ignots paisatges poblats per esfinxs, quimeres, deesses masculines i melancòlics herois femenins, abillats amb rica pedreria i draps bizantins, tot embolcallat d'una mòrbida sensu-

alitat. En allà tenim una de les fonts primigènies del Modernisme.

En paral·lel prenia forma a Anglaterra un estil pictòric conegut com a Pre-Rafaelisme. Pintors com Dante-Gabriel Rosseti, Edward Burne-Jones, John Everett Millais, associats al Moviment Arts & Crafts, cultivaren un retorn a la senzillesa i autenticitat pictòrica prèvia a Rafael Sanzio. Giotto, Fra Angelico eren els seus referents. En ells veien puresa, ànima expressada sense artificis, honestat en la representació. A tot això s'encomanaven per fer revivre una cosmovisió antiga en els temps de l'industrialisme.

L'ensomni on s'endinsaren els pre-Rafaelistes, amb quadres tan enigmàtics e irresistibles com “la mort d'Ofèlia” o “les escales daurades” constituí un dels pilars sobre el que s'aixecà el subseqüent moviment Modernista. La lliçó de la sensibilitat, del misteri és el que hom assimilà dels pintors pre-Rafaelites.

Com a mestres d'aquests joves pintors i com a autèntic precursor del Modernisme pan-europeu tenim a William Morris i John Ruskin. Aquests joves anglesos foren fills de l'anomenada època victoriana. Patien les conseqüències del fulgorant i creixent industrialisme. Mentre la Classe obrera tastava la duresa de les condicions materials i salarials dels nous temps, aquells dos joves idealistes mostraven el seu descontentament amb la complaença burgesa. – Que no veu la gent que ens estem abocant a un món despersonalitzat de cases, mobles, cistells, sabates, tot produït en sèrie, sense ànima, sense quali-

tat? On anirem a parar! S'ha de recobrar el sentit artesà de les coses per dignificar l'entorn de la gent. La persona hauria d'estar rodejada de bellesa i no pas de bens manufacturats sense ànima que condueixen a la inòpia moral de les masses.

Assajos dogmàtics de Ruskin com “les set llànties de l'arquitectura” tingueren una influència extraordinària en la jove fornada d'arquitectes d'arreu d'Europa. Ruskin fou un dels principals responsables de l'aspecte neogòtic que ofereixen moltes de les esglésies i catedrals d'Europa. Aquest *revival* medievalista va ser empeltat a Catalunya de la mà del moviment cultural de la Renaixença. L'arravatament patriòtic d'una nació que es retrobava a sí mateixa adorà el gòtic com a pedra angular de la seva personalitat nacional. Certament qualsevol cosa fora del classicisme, universal per definició, ajudava a diferenciar-se.

Les formes arquitectòniques basades en els elements grecs i romans avui i ahir, aquí i arreu eren homogènies, calca-des, indiferenciades. Un banc, una seu parlamentària, un jutjat neoclàssic a Lisboa o a St. Petersburg, a Trieste o a Oslo podien ser ben iguals. En quatre paraules, fer arquitectura neoclàssica era un acte de fe tant cosmopolita com impersonal. Per contra, com postulà Domènech i Muntaner en la seva imprescindible “En busca d'una arquitectura nacional” fer quelcom neoromànic, neogòtic, el simple fet de poder escollir entre un o l'altre, mesclar-los entre ells, era sentit com una afirmació de la personalitat nacional. Amb la revifalla dels estils medievals o fins i tot bàrbars a l'Europa septentrional, a l'últim terç del segle

XIX, hom creia relligar-se amb l'autèntica trajectòria històrica dels respectius països.

En la revalorització d'un patrimoni tan important com l'arquitectura medieval, abans menystinguda com a rudimentària, el moviment estètic promogut per Ruskin i William Morris, l'Arts & Crafts, fou del tot cabdal. I si bé a Anglaterra el Modernisme mai desplegà del tot les ales degut a que no volgueren separar l'artesanía, els motius vegetals i el goticisme, en altres indrets com Catalunya es saberen destriar. Per separat, artesanía, motius florals i goticisme tingueren més potencial creador que no pas plegats.

Mentre això succeïa, aquesta romàntica cerca del Paradís Perdut (John Milton) d'un temps pre-industrial, de terres llunyanes d'Orient arribà l'espurna propiciatòria. La descoberta del Japó fou el desencadenant del Modernisme. Si això no hagués succeït el Modernisme mai s'hauria emancipat de l'historicisme i l'eclecticisme. Certament des de l'època del Rococó ja s'estava mirant a l'Orient Llunyà. Això es pot constatar en multitud d'exemples més grans o més petits que han perviscut d'aquella època de les acaballes de l'absolutisme. Ho veiem a l'exquisit i finíssim pavelló en forma de pagoda xinesa dels jardins de Sans-Souci de la dinastia prussiana a Potsdam. Extraïem la mateixa lliçó passejant-nos pel museu Carnavalet de París on s'exposa l'interiorisme sumptuari d'habitacions estil Lluís XV amb les anomenades "chineries".

Sempre hi ha un precedent que prepara les ments i les fa avides de rebre més. Però si bé la societat europea del rococó

aprecià la delicadesa de les formes corbes orientals, llavors només les mostrà com a quelcom exòtic, accessori, forà, sense integrar-les a l'ADN estilístic propi de filiació clàssica. Un segle més tard, en totes les seves manifestacions, des de les Arts Majors fins a les anomenades Arts Aplicades, l'esperit oriental entrà per imbricar-se amb la tradició europea i donar a llum un nou estil, el Modernisme.

Sobre l'arribada i primera recepció del que s'ha anomenat japonisme ens hauríem de remuntar a l'obertura del mercat japonès des de l'arribada del comodor Matthew C. Perry als ports del Sol naixent a mitjans del Segle XIX. Amb el Japó les coses anaren francament ràpides. En poques dècades ja hi havia importació a Europa d'obres d'art i accessoris japonesos. Abans de cloure el Segle, el marxant d'art Bing obria una galeria dedicada en exclusiva a productes vinguts d'aquelles terres. A casa nostra, com bé explicava l'exposició del Caixa Forum de 2013 "Japonisme, la fascinació per l'art japonès", també tinguérem el nostre importador i galerista que nodria de gravats, paravents i utensilis de tota mena vinguts del Japó als artistes proto-modernistes i a la burgesia més atrevida.

I quines eren aquestes qualitats i diferències que tant s'apreciaven de l'art japonès entre els artistes europeus? Bé, sobretot estem parlant d'una línia ben manifesta, gruixuda en ocasions, que separa els espais en franges, que s'ondula, que cobreix amb colors plans els diferents compartiments delimitats. Mitjançant aquella línia virtuosa hom separa els espais sense recórrer al punt de fuga a fi de crear els diferents plans de

profunditat. Aquella línia sinuosa permet l'aparició de volums esquivant l'escorç. I gràcies a aquest aprenentatge europeu del dibuix japonès, la pintura occidental completà la revolució pictòrica endegada per l'impressionisme. Després de l'explosió del color, es completava la superació del sacrosant renaixement i barroc amb el redescobriment de la línia.

Visualitzin les ballarines de Toulouse Lautrec, els pagesos bretons de Gauguin, els personatges perduts interiorment d'Edward Munch, o les bel·leses d'Alfons Mucha, o els primers Nonells, alguns Picassos dels Quatre Gats, i tants i tants d'altres pintors, dibuixants, artistes gràfics d'arreu de l'Europa finisecular. Tots ells compartiren aquella nova representació de l'espai apresada de les estampes japoneses, anomenades Ukiyo-e, d'autors com Hiroshige, Hokusai o Kunisada.

Però sobretot, i més enllà del protagonisme que té el dibuix i les manifestacions pictòriques del Modernisme, la importància del Japó rau en que del descobriment del seu Art nasqué el Cop de Fuet. Aquest moviment enèrgic es sintetitzà en una línia. Fou l'autèntic tret definitori, la forma matriu d'un temps i d'un estil. Observat amb deteniment es constata tot el que dona de si l'ingovernable Cop de Fuet, inesgotable font d'estímul visual.

La línia modernista per antonomàsia és de mena imprevisible, eixelebrada. Tant gira a l'esquerra com a la dreta, fuig enfora, marxa endins. Correteja per l'aire i les superfícies, obrint-se i tancant-se, formant ara i adés espirals i cargols. Serpenteja per baranes i balcons. A les cornises el cop de fuet es

torna en ondulada coronació. Com una planta enfiladissa creix i s'arrapa amb els seus circells de ferro forjat subjectant atrevits fanals. També apareix el moviment del cop de fuet com una onada de vent, pentinant les delicades noies d'aquells temps. Nimfes apareixent darrera d'un test, anèmiques donzelles recolzades en una columna, criatures del somni d'un temps, apareixen amb els cabells voletejant confonent-se amb el marbre immaculat.

La sacsejada d'una línia sempre és irrepetible, única en el seu dibuix. A una originalitat semblant aspiraven els artistes modernistes. Asimètric i arrauxat, expansiu i sense marc sortia a escena el cop de fuet i emulant a aquest una nova ornamentació que volia ser protagonista. Com l'heura que es lliga amb altres enfiladieses, que puja helicoïdal envoltant un tronc, per tot arreu, des del més petit racó a una façana sencera, el cop de fuet s'apareix omnímode, entrellaçant-se per entre els diferents elements i espais. La llibertat sense batuta, un intrèpid curs d'aigua de ràpids i meandres obrint-se pas, un llangardaix, una papallona, l'ímpetu adolescent fou en definitiva el Cop de Fuet.

Com les serpentes que a les festes es fan volar, fent giragonses en l'aire, el Cop de Fuet s'expressà desenfadat, escapient a la indolència dels ambients burgesos. Qui sap si l'exit del Cop de Fuet obeeix a que era com les betes i fils dels aplicats menestrals, botiguers i dependents. En un país tan tèxtil com Catalunya potser va ser inevitable que triomfes el Modernisme.

Aquell Cop de Fuet d'origen japonès és manifestà clarament en el dibuix, reconvertit en un arabesc de corbes més



- Siempre serás un perdido, Manolo...
- ¿Á quién se lo dices, hermana mía? Eso lo tenemos todos los de la familia en la sangre, pero no todos podemos gastar buena ropa... como tú.

Dibuix de Ramon Casas publicat a la Revista Hispania el 1899. És del tot paradigmàtic de les dues ànimes del Modernisme pictòric, aquella alegre i trivial que encarna la dona i el seu oposat decadent i miserable que caracteritza a l'home. En el decurs dels anys aquestes dues tendències s'anirien dissociant més clarament de la mà de joves pintors com Nonell o Picasso. En un primer moment la diferència va ser tan sols temàtica però progressivament els adeptes al Modernisme negre van començar a innovar amb noves formes i pinzellades que derivarien en el que s'ha anomenat Post-impressionisme així com en l'Expressionisme.

o menys obertes. Un element característic del nou estil de dibuixar serien les faldilles llargues, que en la part baixa dibuixen una pronunciada ondulació. El dibuix és la base de la pintura, ja que, com a mínim llavors, els pintors abans d'empunyar els pinzells feien uns esbossos preparatoris a llapis. Per tant podríem afirmar que el dibuix fou llavors un dels precursors del Modernisme. Aquell cop de fuet que començà a assajar el dibuix s'acabaria popularitzant en altres disciplines. Tot i així en l'època modernista el dibuix proclama la seva entitat pròpia respecte a la pintura, i sense tenir que avergonyir-se passa a compartir lloc junt amb els quadres a l'oli i l'escultura a les galeries d'art. Alguns dibuixants destacats de l'època foren Ricard Opisso, Apel·les Mestres, Joan Junceda que publicaven a les revistes satíriques l'Esquella de la torratxa i al Cucut.

Altres dibuixants juntament amb el traç d'arabesc més o menys bigarrat traspassaren la frontera del dibuix estricte innovant amb fusions al guaix, aquarel·la i aerògraf com Xavier Gosé o Isidre Nonell amb els seus “dibuixos fregits”. Però qui ha passat més a la posteritat com el gran dibuixant del Modernisme català és Ramon Casas. Per les seves pupil·les passaren la majoria dels personatges destacats de l'època. Amb poques línies i difuminats al carbonet Ramon Casas plasmà els trets psicològics dels retratats. En els llibres, revistes, recerques a l'internet, exposicions sobre els creadors més destacats de l'època modernista sempre acabem topant amb els retrats de Ramon Casas. És per això, que en certa mesura, la idea que

avui en dia ens forgem de l'època ens ve donada pels ulls de
Ramon Casas.





ALGUES

Les algues com a motiu ornamental van ser emprades en el Modernisme donada la mal·leabilitat d'aquest element marí. En un estil que feu de la traça lliure un dels seus trets d'identitat, l'escorredissa planta marina no podia passar desapercebuda. Viscosa, informe, fluidament guerxa per naturalesa, l'alga va atreure l'atenció de l'Escola de Nancy i a casa nostra de Josep Maria Jujol. En el primer dels casos la trobem com a terminació a les cornises o als gablets que coronen algunes de les finques de la bella ciutat de la Lorena. Jujol, la mà dreta de Gaudí, emprà la planta marina magistralment per als balcons de xapa metàl·lica retallada de La Pedrera. Bé, de fet, sobre si són o no ho són d'algues es pot discrepar ja que els dissenys de Jujol tenen la virtut de vorejar l'abstracció, separant-se del model de la naturalesa.

El Modernisme va ampliar l'ús ornamental de l'alga. Fins llavors les plantes marines només es representaven en zones portuàries o ponts, enfarfegant cabells i colls de cares en relleu inserits en medallons. El Modernisme supera aquest àmbit restringit per portar les algues a les cornises i als balcons. Representant algues hom es transportava directament a l'ampli cosmos marí. Eren una finestra oberta a l'espai primari, allà d'on venim tots, del mar, on aparegué la vida primigènia. Fer una alga d'impossible superfície, en ferro forjat o esculpida en pedra era una invitació a navegar, deixar l'asfalt, deixar-se anar, fer surar l'esperit en balanceig sobre les onades del mar.

Per al vianant que contemplava la vivaç planta de les aigües salades allò era tot un espill de les platges, dels ports que potser freqüentava per comprar pesca salada o per enrolar-se en una vaixell de la marina mercant. Els catalans des de temps immemorials estaven avesats a les possibilitats que oferia el mar i d'ençà de l'obertura dels mercats americans a finals del Segle XVIII la marina catalana i les drassanes havien viscut una segona època daurada. Així que les algues representades en els edificis modernistes servien d'estímul i referent marí per a uns ciutadans que tenien molts assumptes lligats amb el mar.

Per a l'arquitecte modernista, la inclusió d'un motiu tan rebel com les algues era tot un repte però alhora un bon aliat per reforçar el caràcter lliure i asimètric de la composició. No ens ha d'estranyar doncs, que l'alga, aquell ingovernable cop de fuet en tres dimensions fos benvingut pel més agosarat dels arquitectes de l'època, Antoni Gaudí.

L'alga és fugissera. S'escorre entre les mans, gronxant-se entre les ones, projectada enlaire per una llevantada per acabar enganxada a la cornisa d'un edifici terra endins. Antítesi de la rigidesa, campió de la forma canviant, feta d'escorredissos volants, l'alga fou un paradigma extrem de l'agosarada estètica Art Nouveau. Diem extrem per que el Modernisme era més de boscos, jardins i terra endins. Els motius marins són més cars de veure i per això són doblement excepcionals car apart de ser l'excepció són d'allò més exquisits. Qui no es queda embadalit veient les sirenes que despreocupades neden a la paret del menjador de la Fonda Espanya (C/ St. Pau – Bcn). La Casa Batlló,



Fragment de mobiliari del Cercle del Liceu a Les
Rambles en el qual s'aprecia gravat, pintat i daurat
sobre fusta.

més subtil, també és marinera, tant de petxines de vora la platja com d'ignots abismes marins.

Un dels deixebles avantatjats de Gaudí, Josep Maria Jujol, modelà certs objectes mobiliaris inspirant-se en l'alga. Més que una certesa això és una creença, degut a que en Jujol el nivell d'abstracció dels dissenys està sempre lluny dels seus suposats models naturals. Uns peus d'espelma que es mostren al MMCAT (Museu del Modernisme Català) * serien una bona mostra del poder inspirador de l'alga. Es tracta de fusta tallada i daurada, tècnica mil·lenària. La sensació de riquesa de les esglésies d'ençà del gòtic i amb especial al barroc es deu en part a l'art de daurar fustes que altrament oferirien un to més apagat i humil. Daurant les superfícies s'aconseguia no només un efecte or sinó també aportar lluminositat.

Daurar una superfície era la feina del daurador. Amb l'anomenat pa d'or (unes làmines finíssimes d'aquell metall) es folraven retaules sencers de fusta, tant superfícies planes com tridimensionals. Per assegurar l'adherència permanent del pa d'or a la superfície es feien servir diferent fixadors com guix, cola de conill, aigua, oli o mercuri. L'ús d'un o altre mitjà depenia de la superfície sobre la que es volia aplicar el pa d'or, el tipus de fusta, estuc, vidre, etc....

* Aquest museu es troba a la part baixa del Carrer Balmes, en una finca dissenyada per Enric Sagnier. La visió de la façana, on l'arquitecte combinà l'arrebossat vermell, els relleus vegetals de pedra blanca i el negre dels pilars de ferro colat, demostra que l'academicisme no estava renyit amb la desenfada lleugeresa típica del Modernisme.

Tenint en compte l'elevat preu del pà d'or totes aquestes tècniques requerien de les expertes i pacients mans dels mestres artesans. Així que amb la progressiva desaparició dels gremis amb el trànsit a l'era industrial va prenent més força la tècnica de daurar al pinzell. Si bé es podia utilitzar autèntic pols d'or, cada cop s'emprarà més un succedani conegut des de l'edat mitjana, l'or musiu, consistent en una barreja de sofre i estany. Pel que fa als metalls, aquests es dauraven amb successives immersions en un bany químic

L'intent de recristianització per part de la Burgesia, canalitzada per les teories de Jaume Balmes i Torras i Bages, comportà certa bombolla eclesiàstica, una febre de construcció d'esglésies. Aquells temples foren fets a destemps, a cop de talonari de l'Alta Burgesia, procurant opi pel poble com deia Marx, cercant així la inòpia crítica de les masses. Mai aquelles esglésies obeiren a una autèntica demanda social. És per això que avui en dia llangueixen, esperant que algú els doni una nova oportunitat, trobar una nova funció com a macro-botiga, teatre o el que faci falta. Un bon exemple d'aquests temples desemparats el tenim a la Plaça dels Àngels, just davant de l'immaculat Macba barceloní. Aquella revifalla catòlica donà corda als dauradors. Aquesta artesanian no morí doncs amb els temps moderns, com si ho feren altres artesanies. Així que podem afirmar que el Modernisme no tingué que ressuscitar la talla daurada com sí hagué de reanimar una munió d'altres artesanies que pel tombant de segle es trobaven en vies d'extinció.

D'algues en trobem en abundància a la ciutat de Nancy, o almenys això ens assembla. Allà es popularitzà com a decoració per al punt més elevat de les cases, a mode de modern acroteri. Les plantes marines esculpides també serviren per decorar els ponts parisencs que es bastiren al *fin de siècle*. En ocasions un conjunt d'algues sembla estar fent la guitza a un sofert home que veu la seva cara coberta per les verdes plantes portades per la corrent del riu. Aquests rostres amb algues per cabellera són una variant aquàtica de "l'home verd". Aquest era un ser habitual als capitells gòtics, permòdols i altres parts il·lustrades de l'arquitectura civil i religiosa medieval. La seva significació és fosca. Parell als horripilants posats d'algunes gàrgoles, l'Home Verd podria operar com a recordatori del cruel etern destí d'opressió interior i exterior que espera als pecadors.

El Modernisme fou un producte del mestissatge d'estils d'èpoques i indrets diversos. Un d'aquests afluents que tributà en el Modernisme fou el medievalisme. Arquitectes com Antoni Maria Gallisà saberen revaloritzar el menystingut gòtic, caigut en descrèdit com a producte d'èpoques bàrbares i incultes. D'aquesta manera el misteriós Home Verd reaparegué a les nostres ciutats. Sempre patint, lluitant per aclarir-se la vista i la boca del fullatge que el cobreix, angoixat per evitar esdevenir un ser vegetal, mig home i mig planta. S'amaga i es difícil de trobar, però apareix aquí i allà, com a l'entrada d'algun pavelló de l'Hospital de St. Pau i la St. Creu, potser per recordar-nos la

inacabable lluita de l'home per conquerir, controlar la naturalesa, evitar ser presa d'ella.

Les fulles que cobreixen l'Home Verd són germanes de les algues i ambdues cosines del Cop de Fuet. Les invertebrades superfícies que constitueixen pell i ossos de les algues són l'exacerbació d'aquella sinuositat arquetípica de l'Art Nouveau. Les algues són guerxes per naturalesa. Per aquestes característiques formals tingué un lloc al sí del Modernisme, evocant la vida marinera, rius i oceans llunyans, dels que en part depenien moltes de les activitats fabrils i comercials de la puixant Barcelona de burgesos, botiguers, menestrals, obrers i mariners. Tot i així l'alga mai fou tan estimada com els trèvols, els girasols o les campanetes. Massa xopa i intensament verda fou l'alga per a un Modernisme tan il·luminat pel sol.

Per rememorar la breu i intensa història del Modernisme des del començament hauríem de remuntar-nos al 1888. Uns anys abans Barcelona i el seu Ajuntament s'havien embarcat en un projecte que era un repte, organitzar una Exposició Universal. Com sempre de Madrid no arribà ni un duro. Sembla que del neguit per a que tot culminés feliçment l'alcalde Rius i Taullet perdé la salut, morint a l'any següent. Aquell esdeveniment marcà un abans i un després per a la ciutat. I ho fou a molts nivells. Les desavinences entre obrers i consistori respecte als salaris i hores de treball desembocaren en una vaga general que significà tot un esglaó en la lluita sindical a Catalunya i impulsà la fundació de la UGT.

Amb l'Exposició del 1888 la ciutat també aprofità per obrir-se cap al Besòs, deixant clar que no negligiria cap direcció en el procés d'eixamplament de la ciutat que ja havia iniciat feia dues dècades. La ciutat s'internacionalitzà donant la benvinguda a molts forasters, visitants i homes de negocis que pogueren veure una "Espanya" més avançada de la que s'imaginaven. Però sobretot, per al tema que ens ocupa, l'Exposició del 1888 suposà una embranzida en dos aspectes que alhora estan entrelligats: l'enjardinament i la monumentalització de la Ciutadella.

Portar el verd al que des del 1714 havia estat una fortalesa fou la definitiva presa de consciència respecte a la importància per a la ciutat de reservar certs espais com a zones verdes. Es reforçava la idea d'Ildefons Cerdà, el creador del plànol d'eixample barceloní el 1859, que advocava per ruralitzar la ciutat. Més enllà de Montjuïc i dels patis de mansana de l'Eixample la ciutat disposaria d'un autèntic jardí de considerables dimensions per a l'esbarjo i lleure dels seus ciutadans i visitants.

Alhora, la monumentalització, les noves construccions que s'aixecaren i les adequacions d'avingudes que es portaren a terme per a aquella Exposició Universal representaren una demanda extraordinària per a arquitectes, artistes i artesans cridats a embellir tot aquell espai. Com que en l'època imperava un concepte artístic entorn del l'historicisme i l'eclecticisme segons el qual les superfícies havien d'estar ornamentades, això donà molta feina a escultors, forjadors de ferro i altres artesans.

L'Exposició doncs va generar una forta demanda de creació artística que els diferents autors i els obradors van saber aprofitar més enllà del 1888 creant nova oferta que generava la seva pròpia demanda.

Podia haver-se quedat tot en aquell any, en aquell gran esdeveniment que va engalanar una part de la ciutat. Però el geni d'aquella època feu del 1888 no pas un punt final sinó un tret de sortida per a l'Edat d'Or de l'Art Català. I malgrat que els paràmetres estilístics del que hom pot veure en el parc de la Ciutadella i l'avinguda Lluís Companys són encara decimonònics, ja s'entreveu el desvetllament de les formes modernistes. Fixem-nos en el gran Arc de Triomf (del qual diuen que fou el substitut més moderat i econòmic de la torre Eiffel proposada a Barcelona un any abans pel gran enginyer francès). Obra de Josep Vilaseca, l'obra de totxana de l'Arc de Triomf és quelcom més que una revisió de l'estètica mudèjar. S'incorporen plafons d'estuc i terra cuita amb baix relleus lleugerament modelats a l'estil Rodin.

Als cossos superiors amansardats del Palau de Justícia les motllures de les arestes s'ajunten per erigir-se en un brot fuetejat. En l'umbracle, la mateixa concepció general de l'edifici és de clara inspiració japonesa. En el Castell dels Tres Dragons ja s'inclouen vitralls florals amb colors propis del Modernisme; i la finca sencera, amb els plafons ceràmics que la rodegen per sota els merlets ni és neo-mudèjar ni neo-medieval sinó quelcom inclassificable, nou i fresc. També és proto-modernista, prefigurant les formes orgàniques d'Hector Gui-

mard, la tanca perimetral de tota la Ciutadella. Assegura Joan Bassegoda Nonell en el seu “El gran Gaudí” que la tanca va ser un disseny de Gaudí. No debades el brillant jove d’ulls blaus llicenciat en arquitectura treballava com a ajudant de l’arquitecte municipal Fontseré i féu, per a guanyar-se l’aprovat d’una assignatura, els càlculs per al dipòsit d’aigua de l’actual biblioteca de la UPF que alimentava la font monumental del Parc de la Ciutadella.

Per tant, de manera prematura Barcelona assajà les formes que donarien personalitat a la nova estètica, avançant-se a altres capitals que abanderaren el moviment Art Nouveau. A la mencionada tanca perimetral de la Ciutadella els nusos entre les barres de ferro s’intriquen d’una manera flexible i muscular, ben lluny de l’estirada rigidesa de les formes decoratives decimonòniques. Uns anys després Hector Guimard revolucionaria l’escena parisenca amb uns dissenys ja del tot desenrotllats, per a les boques de Metro o els balcons de les finques que traçà.

A la part superior de dita tanca apreciem una forma en punta de llança que deriva de la palmeta, però intuïnt el nou temps artístic alliberador la peça sembla elipsar-se, desprenent-se de la seva cotilla clàssica. Separant les diferents seccions de la tanca s’alça un llum esfèric, que en la seva alçada total des de l’arrencada inferior prefigura perfectament el monument a Torres i Bages del mateix Gaudí que properament serà instal·lat davant la Sagrada Família.

Un edifici paradigmàtic d’aquest moment de transició entre les formes seriades decimonòniques i la llibertat formal

del Modernisme és el Palau Güell. Tot ell anuncia la gosadia decorativa de l'art total que es veu a venir. I com si fos una entremaliada llúdriga treu el cap el Cop de Fuet mostrant la seva força, el sotrac del que és capaç. El doble portal parabòlic de la residència del gran mecenes de Gaudí està tancat per una elaborada filigrana que serpenteja desbocada per acabar en una cimeira, amb les inicials d'Eusebi Güell i en un cap de drac. El Palau Güell, a tocar de Les Rambles, va ser construït en els mateixos anys que la gran Exposició Universal, al igual que els fanals del carrer Ferran amb que la ciutat s'empolainava.

L'any 1888 és doncs per a la capital catalana el moment d'eclosió d'una nova i brillant era artística. El camí es va iniciar gràcies a la permeabilitat que Catalunya mostrà envers als nous aires culturals que s'escampaven per Europa. I un cop la nova moda fou integrada, aquest estar a l'aguiat del que es feia a fora, a Paris, a Brussel·les, Viena o Nancy, es mantingué... Però com hem vist, el despertar a la nova era artística lluny de ser empeltat es va generar de motu propi. Terra fèrtil foren les nostres ciutats en plena expansió on va caure la llavor pan-europea de la nova estètica, convertint a Catalunya en un dels llocs on el Modernisme més promptament brotà i dels llocs on fructificà amb més vigor, riquesa i esplendor.

El perquè d'aquella terra adobada de la que parlàvem rau en aspectes tant genèrics com de pròpiament artístics. Començant pels genèric o de caire social i econòmic, recordem com d'ençà finals del Segle XVIII Catalunya inicià el camí de la Industrialització. Ho feu inicialment de la mà d'una produc-

ció manufacturera d'indianes. Encara avui en dia al barri del Raval de Barcelona es poden apreciar algunes de les naus on s'instal·laren aquestes primeres fàbriques que tot i no emprar la màquina de vapor ja introduïen la divisió del treball. En el camp, a les masies, la producció s'orientava cap a productes més rendibles als mercats, com l'oli, el vi, les avellanes, ametlles o garrofes. Aquests productes del camp, juntament amb l'aiguardent, les indianes de les que parlàvem, el vidre o la passamaneria ja feia temps que s'exportaven a Holanda, Gran Bretanya i Amèrica...

La figura de l'indiano, el cubano o americano, emprenedor que marxava a les Amèriques a fer fortuna va suposar l'establiment d'una peça clau en una triangulació comercial virtuosa basada en Asia-producció, port català emissor-receptor, port americà emissor-receptor. Tot plegat Catalunya s'anava transformant, guanyant població producte del creixement vegetatiu i de la immigració de la Segarra, del Pirineu, més tard de l'Aragó, de València... Amb la transició cap al Capitalisme alhora que es formava una nombrosa Classe Obrera també ho feia una distintiva Classe Mitjana. Aquesta anomèndada burgesia, amb les seves pautes de consum, amb la seva avidesa per nous productes d'oci i lleure, de luxe, anà generant la demanda que els artistes modernistes vingueren a cobrir.

S'ha dit que l'aparició del Modernisme, amb la seva notòria diferencia amb les formes pretèrites clàssiques va ser possible donada l'emergència d'aquesta nova Classe. Volent la Burgesia marcar distàncies amb l'anterior Classe dominant,

aquella va propiciar que li fessin un nou vestit a mida que no s'assemblés en res al que havia portat l'aristocràcia. Una nova Classe social hegemònica, un nou estil per a la seva època. I recordem com a casa nostra el gran motor d'aquelles dècades accelerades fou la indústria tèxtil. Com la zona de Manchester, Catalunya es convertí en una de les zones d'Europa més industrialitzades i Barcelona en una de les seves metròpolis més poblades.

El tèxtil propicià el creixement de la metal·lúrgia per a fer màquines o simples agulles. Les teles s'havien igualment de tintar, cosa que ajudà a la indústria química a agafar més entitat. Tot plegat qui marcava el pas era el cotó i dominaven el panorama les vetes i fils. La moda del Cop de Fuet sembla com una conseqüència inevitable l'aquell lleuger i escapadís tarannà de les vetes i fils, com un necessari producte seu.

Aquesta mateixa indústria tèxtil, en els seus estadis pre-industrials (quan es feien indianes) va ser una de les principals culpables de la creació de la gran Acadèmia Catalana de les Arts, la Llotja. Recordem que les Indianes eren una mena de gran mocador amb un estampat. Amb l'objectiu de fer atractiu el mocador era imprescindible anar renovant els motius de l'estampat, aconseguint alhora que els dissenys fossin factibles des del punt de vista tècnic. Així, donada la necessitat de formar dissenyadors tèxtils, els industrials i comerciant de l'època associats en la Junta de Comerç amb seu a la Llotja de Mar començaren a finançar cursos no només de comerç sinó també d'art.

La Llotja, tot i no tenir el caràcter oficiós de la madrilenya Real Academia de Bellas Artes de San Fernando va excel·lir en els seus resultats sobretot en el darrer terç del segle XIX i primeres dues dècades del S. XX. *No hay mal que por bien no venga* podríem afirmar ja que precisament gràcies a no ser oficiós i gaudir de més llibertat l'Escola d'Art de la Llotja va saber obrir-se a les noves tendències. D'aquesta manera tot i l'academicisme de rigor en qualsevol professorat, aquest va saber tolerar i incentivar a la pròpia Llotja i a les acadèmies particulars la vena més alternativa i radical dels joves alumnes, deliriosos per trencar motllos.

En pintura, l'obertura de Catalunya a les noves tendències es deu a Ramon Martí i Alsina. Aquest pintor fou, diguem-ne, l'importador del Realisme a casa nostra. Cap a mitjans del vuitcents els seus paisatges desquadraven per la seva pinzellada vistosa i variada, com els pintors de l'escola de Barbizon. Tot i encara imperar el dibuix en la composició de l'espai és la taca de color la que va prenent protagonisme. Però sobretot Martí i Alsina va dessacralitzar, desidealitzar la representació de les coses, aquella voluntat de fer maques i perfectes les escenes com s'havia donat en l'academicisme o sublims i dramàtiques com en el romanticisme.

La gosadia i modernitat de Martí i Alsina col·locaren al nostre país en la senda del Naturalisme que també s'expressava en la literatura de Narcís Oller (per exemple *La Febre d'Or*) o el mateix Pla Cerdà d'Eixample barceloní. Més enllà dels favors de la crítica i de l'èxit de la pintura realista a Catalunya, la

importància de Martí i Alsina rau en la cua que portà. Les noves generacions aprengueren del reputat mestre (professor a l'Escola la Llotja) l'actitud de trencar motllos, d'estar amatents al seu voltant per allunyar-se de l'anacronisme i saber avançar-se al seu temps.

L'ímpetu creador de la Renaixença també fou cabdal a l'hora de la presa de consciència de que la cultura havia de ser un puntal per al país i de que aquesta havia de ser autogenerada, ser responsabilitat dels propis catalans, altrament anirien mal dades i desapareixeriem com a poble diferenciats. En pocs anys, cap a finals dels 70 del vuitcents i amb l'embranchida de l'Exposició Universal la jove generació d'artistes, amb la bona base d'haver tastat la modernitat del Realisme, començarien una nova revolució. Sense voler repetir el que ja altres havien creat, joves com Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Eusebi Arnau, Enric Clarassó... començaren a desviar-se d'aquell Realisme que en pocs anys ja semblava gairebé oficial.

Necessari per a aquest desmarcar-se dels joves artistes catalans respecte a l'influx del Realisme va ser la seva estada a París. En això jugà un paper cabdal el pintor Puvis de Chavannes, una autèntica revelació per a la nova generació d'artistes europeus.

“La obra de Puvis de Chavannes representa para nosotros una reacción contra los excesos opuestos de los que nos hemos cansado. Tanto en pintura como en literatura llegó un momento en que nos hartamos de tanto realismo, y de la supuesta ‘verdad’ [...] Nos acometió una sed de sueños, de emocio-

nes, de poesia. Saciados de una luz demasiado vívida y demasiado cruda, anhelamos la bruma y la niebla. Fue en ese momento cuando nos adherimos al arte poético y difuso de Puvis de Chavannes. Incluso admiramos sus peores defectos, sus dibujos defectuosos, sus colores anémicos, tan cansados estábamos de admirar en otros pintores lo que considerábamos un buen dibujo y un buen uso del color. Así, el arte de Puvis de Chavannes se convirtió para nosotros en una suerte de cura; nos aferramos a él como un paciente se aferra a un tratamiento nuevo” (Pag. 33 – El Postimpresionismo – Bernard Denvir).

Hom havia d'anar a veure món. I de tornada a casa van trobar-se ben canviats, modernitzant completament el panorama artístic català, posant-se a la par amb l'arquitectura, incitant a aquesta a pujar encara més el llistó. Els artistes del moment visqueren un ambient competitiu, on les diferents disciplines s'enriquien entre elles i els artistes s'esperonaven amb gran diversitat d'istmes, variants i subtilestes de l'estil del moment. Gràcies a aquella tempesta perfecta Barcelona, pot dir sense cap mena de dubte, posseeix l'Art Nouveau més abundant i variat del continent.

L'Escola la Llotja tenia establerta una beca d'estudis a través de la Diputació de Barcelona mitjançant la qual molts dels brillants joves pintors i escultors catalans de finals de l'últim quart del Segle XIX pogueren anar a París a conèixer de primera mà el que es cuinava allà. La capital francesa s'havia consolidat des de feia uns anys com la nova meca de les arts tot desbancant a la Roma eterna. La ciutat papal feia segles que

sentaba cátedra, gràcies a l'abundant patrimoni Renaixentista i barroc, al seu inesgotable tresor religiós. I certament alguns dels nostres joves artistes que gaudiren de la beca de la Llotja ho feren a Roma, com fou el cas de l'escultor Josep Llimona.

Però el Dorado artístic del que abeurar per assegurar-se la renovació estilística era París. Allà no només ja s'havia iniciat tota una revolució artística amb els impressionistes sinó que també era lloc d'arribada i de trobada d'artistes d'arreu. París era doncs el *milieu* fructífer, el cor encès que batejava, el port d'arribada i de partida per als somnis de creació i reconeixement d'artistes de totes condicions i procedències. A més, la gran quantitat d'artistes que arribava a la ciutat donava a aquests certa cohesió, al trobar-se en tallers, acadèmies, galeries o cafeteries, generant consciència de grup. De ben segur que els artistes a París, tot i l'anonimat de la gran ciutat, se sentien menys incompresos que en els seus llocs d'origen més provincians.

Es conserven fotos de grup d'uns joves Casas, Rusiñol, Utrillo, Clarassó, bruts, en un fosc racó, vivint la bohèmia. A fi de comptes, no només es tractava d'apuntar-se en alguna reputada acadèmia com la Julian, la de Carolus Duran o la Gervex i de visitar museus com el Louvre. L'aprenentatge sobretot era en viu, anant als cabarets i passant-s'ho bé.

Per aquella època a París molts dels artistes freqüentaven el Moulin Rouge i el Moulin de la Gallette. A les instal·lacions del darrer, de fet, van viure Casas i Rusiñol durant un temps. Allà entraren en contacte amb Toulouse Lautrec que

marcaria tendència sobretot en el cartellisme. Mentre amb els seus mestres de les acadèmies de pintura els joves artistes catalans perfeccionaven la pinzellada, als Salons i a les Galeries d'Art s'amaraven de Whistler, Puvis de Chavannes, simbolistes com Gustave Moureau o puntillistes com Seurat. Aquells primers aventurers de l'Art català tampoc descuidaren la vessant comercial de la seva passió, i s'anaren obrint pas en el difícil mercat parisenc.

El tremp d'aquests joves artistes fou realment remarcable. En ocasions es recorda l'acomodada situació econòmica de Casas i Rusiñol, ambdós plançons de famílies d'industrials. Es diu que la seva va ser una bohèmia fàcil, de nens de casa bona, sense les misèries que patiren molts dels artistes bohemis que realment es morien de gana. Però precisament el fet de que Casas i Rusiñol provinguessin de la Classe Alta fa encara més remarcable la seva aposta pel camí de l'art. I es que en el seu cas no podem dir allò de que *la necesidad agudiza el ingenio*. Més aviat fou la força d'una passió, l'art per amor a l'art mogué a aquells joves catalans a endegar la revolució artística de la que foren pares i protagonistes.

Per a molts d'aquests artistes acomodats l'aposta per l'art no fou pas fàcil i inicialment no comptaren amb la comprensió familiar. Els peatges que pagaren per aquest trencament familiar queda excel·lentment retratat a "l'Auca del Senyor Esteve" de Santiago Rusiñol, que té força d'autobiogràfic. Ramon Casas per contra sembla que des de bon començament de la seva carrera comptà amb l'aprovació familiar. Però en altres

casos el fet que el jove adolescent renunciés a l'ofici, a la fàbrica, a la botiga, a la carrera d'advocat desitjada pels pares, comportà fortes tensions internes en el jove artista. Convertit en ovella negra de la família l'assumpció d'una identitat artística moderna, ergo trencadora i anti-acadèmica, suposava alhora desenvolupar certa ideologia d'oposició als valors conservadors de la Burgesa.

En termes freudians es tractava doncs de matar al pare ja que la majoria dels artistes provenien d'aquella classe mitjana que ara repudiaven i criticaven com a font de tots els impediments per al triomf de l'autèntic art. A molts això de matar el pare se'ls hi va fer una muntanya. Al trampolí de les contradiccions vitals se li afegí un explosiu còctel d'absenta, morfina, desencisos amorosos i falta d'èxit comercial. Perduts en aquell tortuós camí molts artistes només trobaren la sortida del precipici del suïcidi.

Aquest no fou el cas de Casas, Rusiñol, Utrillo i Clarasó. En els seus anys parisencs aprengueren noves tècniques, noves maneres i sobretot trobaren una estimulació propícia a la capital francesa. Un cop instal·lats a Catalunya bolcaren tot aquell patrimoni a casa nostra; i en això rau la importància d'aquests pioners del Modernisme català. Ultra el valor de la seva pròpia obra ells foren la primera fornada que procurà per a les noves generacions d'artistes catalans un bagatge de material fresc així com un model estimulants a seguir.

Aquelles noves generacions foren joves com Isidre Nonell, Joaquim Mir, Pablo Picasso, Pau Gargallo, Anglada Ca-

marasa o Manolo Hugué. Havien nascut unes dues o tres dècades després que la primera generació de pioners. Aquests joves atrevits ja no van viure la rigidesa dels ambients decimonònics i només de refiló havien viscut el trencament amb el naturalisme i el positivisme. Ells foren el segon fruit de l'Edat d'Or de l'Art Català, germinat de la llavor de la primera generació. La segona generació per contra no donà descendència artística i les genialitats que aparegueren com Miró i Dalí forjaren el seu estil parcialment a l'estranger.

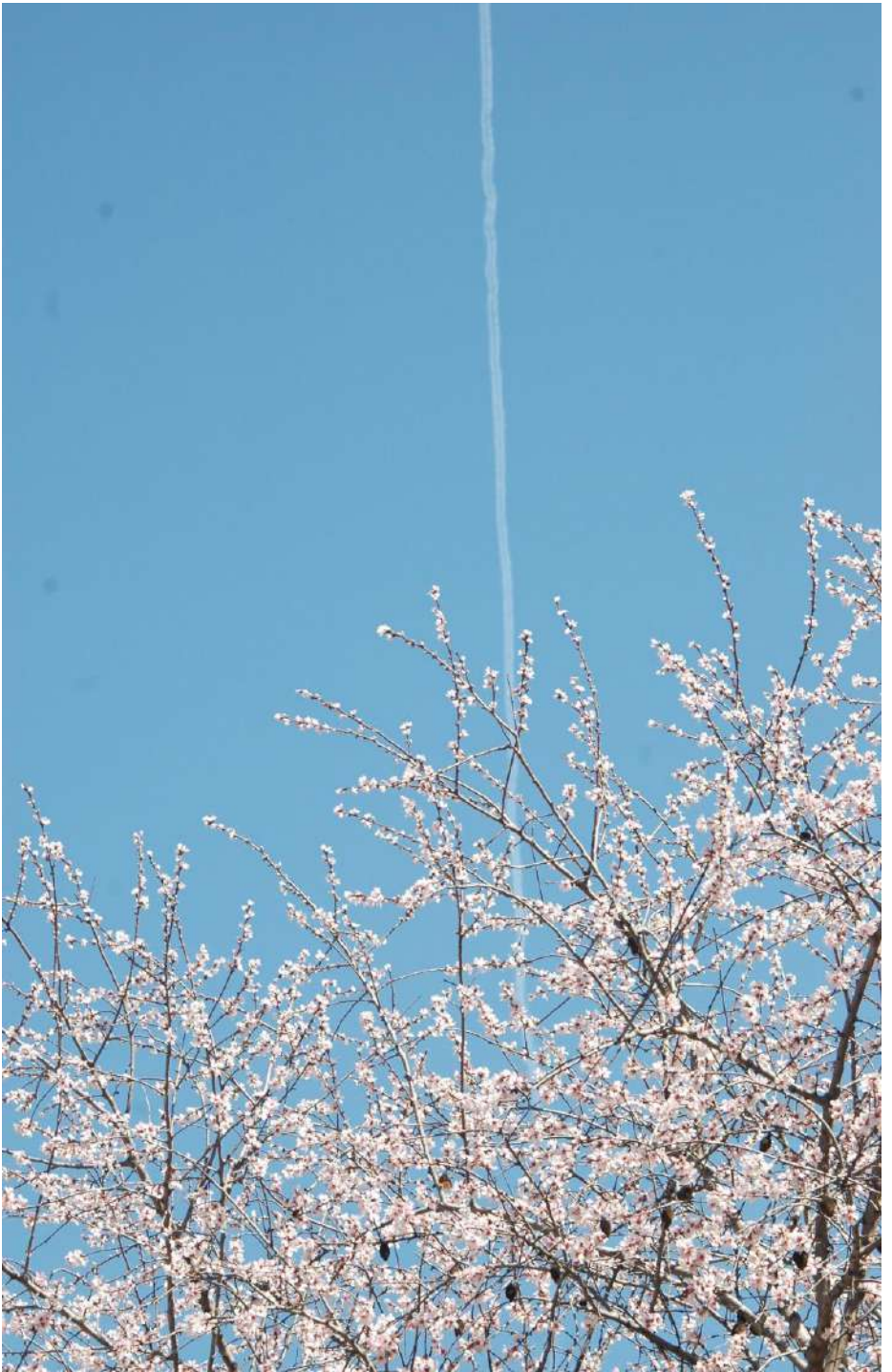
AMETLLER

Arbre d'aparença fràgil, l'ametller il·lumina de blancor l'esmoreït to blavós del darrer hivern, encenent flames de delicada bellesa entremig de l'adust camp. Com a anunciador de la primavera l'ametller té el privilegi d'encapçalar la desfilada floral de l'estació del despertar. D'una terra llargs mesos callada emergeixen com espurnes les xiquetes inflorescències blanques. Fan rotllana, ballen incitant al sol a no marxar. Fins que quedin fecundades i com la Verge, del seu ventre surti el fruit que és font de vida.

L'ametlla és junt amb l'avellana, cosa sana, un dels pilars de la nostra dieta mediterrània. Abundant al Baix Camp l'ametller i en especial la seva delicada flor foren un motiu ornamental comú del Modernisme. Fou aquell blanc tan suau mo-tejat per esquitxos de groc el que cridà l'atenció als estetes de final de segle. Emparentada amb el cirerer, ambdues de flor blanca i petitona, del gènere prunus i família rosàcea, creiem trobar-la en indrets com la Casa Navàs, La Casa Lleó Morera o la Casa Amatller. La flor de l'ametller també es pot confondre amb la de la pomera. Però si atenem al tronc el del darrer es més gruixut que el de l'ametller.

A l'hora d'identificar espècies enmig de l'abundant repertori floral del Modernisme català un mai pot estar del tot segur. Molts artistes tendiren a simplificar les formes i fins i tot a variar el nombre de pètals que indefectiblement posseeix cadascuna de les espècies vegetals. Quan apareix entre les flors





un el·lipsoide vellutat ja podem estar més segurs de que l'espècie representada es tracta d'un ametller, ja que la closca que envolta la tendra ametlla té aquella forma. En ocasions però aquests conjunts vegetals on apareixen alhora branca, fulla i flor són pura fantasia ja que precisament el fruit és la conseqüència de la florida, que desapareix quan el fruit treure el cap. I prèviament, en algunes espècies les fulles decauen per deixar pas a la impetuosa flor. Evidentment els decoradors modernistes mai es proposaren fer un exercici de divulgació botànica. Més aviat es serviren d'una manera heterodoxa de les plantes per assolir els seus objectius estètics i simbòlics.

Com dèiem, la representació dels motius vegetals al modernisme va ser un lliure exercici estètic, combinant en una de sola les característiques de diverses espècies. Hom va idealitzar la planta, presentant-la de manera estètica i no pas científica i gairebé sempre agrupant en un mateix conjunt vegetal diferents espècies que difícilment es troben juntes en el medi natural.

L'ametller entra dins d'un selecte grup de plantes modernistes que més enllà de les seves virtuts estètiques foren estimades pel seu arrelament al país. Llavors com avui era fàcil trobar-se amb un ametller florit, des de l'Empordà fins a les Terres de l'Ebre, passant per la comarca del Penedès. Aquest arbre és especialment abundant a les terres de secà dels voltants de Reus, a un pas de la brisa temperada del mar però tocada per la fresca que baixa de la Serra de Prades. D'aquest món, d'aquests paisatges (que només la petroquímica dels anys 60 va

trasbalsar) de la flaira que es respira entre ametllers, avellaners, oliveres, vinya i garrofers, provenia el Gran Gaudí.

Aquesta denominació intitula un dels llibres més complets sobre la vida i obra de Gaudí, escrit per Joan Bassegoda i Nonell, el qual pogué comptar amb informació fresca dels seus familiars que havien treballat amb el gran geni. Bassegoda i Nonell a més participà en la restauració de moltes de les obres de Gaudí i des de la direcció de la Càtedra Gaudí contribuí a revaloritzar al català universal, les construccions del qual fins fa tan sols uns anys encara rebien impropis com *extravaganza* neorococó, kitsch o mones de Pasqua.

Com en altres biografies i hagiografies de l'artista total que fou Gaudí, se'ns parla que la seva naixença, infància i adolescència. Fou a Reus o a Riudoms on nasqué aquell que seria cridat a sorprendre el món amb les seves construccions. El fet d'estar excepcionalment dotat per a la geometria, la liberalitat estètica del període que visqué, les làmines de països estrangers que arribaren a les seves mans... serien aquests alguns dels factors clau per entendre l'obra de Gaudí. Però entre els ingredients que forjaren el seu geni s'hauria de citar com a determinant aquell paisatge, aquell verd fumat de cendra, aquell sol càlid sota un sol radiant, i l'equilibri perfecte que s'estableix entre tots aquests elements.

En la carrera de Gaudí, per damunt de les modes, dels períodes, del Cop de Fuet que també passà, sempre en restaren les plantes, amb els seus colors i les seves formes essencials. Fixem-nos per exemple en els cimals dels campanars de la Sa-

grada Família, ja de ben entrats els anys vint. Tot i que representen els atributs del bisbe (anell, mitra, bàcul i creu) units en poliedres, no són igualment com una flor, amb els seus vistosos colors i multiplicació de la llum aixecant-se sobre un cristall multicolor? I els estranys capitell el·lipsoides, també dissenys postmodernistes dels anys 20, no són com el formós fruit de l'ametller, encara dins la vellosa pela, que en el camp es deixa acariciar pels rajos de sol, com succeeix a vint metres dins del temple amb la suau il·luminació emanada dels vitralls?

En l'ametller trobem una aliança: aquella que deriva del tros, de l'amor per la dura terra ancestral que treballada donarà els seus fruits; junt amb la tradicional veneració a la Verge Maria. En pobles i ciutats, en viles, en ermites, a les façanes... per tot arreu el nom i la imatge de Santa Maria és d'allò més familiar a la terra catalana. Cada florida de l'ametller és com un nou Naixement del nen Jesus. Anuncia la vinguda del qui serà el Redemptor, la beatífica florida, blanca, immaculada com la mare de Deu.

Tornem ara a l'assumpte de les dues generacions de modernistes. Josep Palau i Fabre va qualificar a la segona tongada d'artistes com a modernistes negres. Certament, la tràgica fi d'artistes malaguanyats com Carles Casagemes s'avé amb l'etiqueta de Modernisme Negre d'aquesta generació més jove d'artistes. La referència a la foscor d'aquells joves modernistes s'escau amb la intenció i els motius que guiaren a aquells artistes. No tot eren flors i violes en aquella societat finisecular.

Més aviat al contrari, tot i el progrés material i el creixement econòmic les diferències socials s'aguditzaven. La pobresa més punyent feia aparició a les ciutats, i creixia un lumpen-proletariat cada cop més nombrós.

Fosques gitanes vestides amb quatre draps, espectres de pobresa, cretins de Boí, militars que tornaven de la guerra derrotats i emmalaltits, sifilítics, bojós, prostitutes... Aquests i altres temes de misèria i desgràcia foren els escollits per Isidre Nonell, Pablo Picasso o Pablo Gargallo. Aquests joves que es reunien amb els “mestres” Rusiñol, Casas, Clarassó, als Quatre Gats venien a accomplir l'acte freudià de matar al pare. En això demostraven la seva alçada de mires, gosadia per evitar ser simples continuadors d'una art institucionalitzat sinó crear quelcom nou adaptat al seu temps.

Certament en aquelles dècades les coses es succeïen amb molta rapidesa. Si només uns pocs anys enrere uns joves Santiago Rusiñol, Ramon Casas, Enric Clarasó maldaven per obtenir reconeixement i sacsejar l'escena artística catalana, ara els seus “deixebles” volien destronar-los. Però no ho aconseguïren. La Burgesia imperant ja s'havia modernitzat prou estilísticament. Recordem que en un principi les obres de remot estil francès impressionista que trencaven amb l'academicisme, el realisme, o les escenes històriques van ser vilipendiades com a pintura de principiants, inacabada, feta amb taques.

Però finalment a Catalunya la Classe adinerada acceptà les formes i les tècniques artístiques que implantaren els primers Modernistes. Això fou així degut a que la Burgesia del

nostre país aspirava a posar-se al mateix nivell de modernitat estètica que els seus congèneres d'altres països. Era menester que les ciutats catalanes i la seva gran capital Barcelona brillessin tant com Viena, Brussel·les o París. Un cop assolit això la Classe dominant veié amb desinterès les noves propostes de la generació més jove. No els hi aportava res. En canvi, amb les obres dels modernistes consagrats hom adquiria bellesa i luxe apte per fer un exercici d'ostentació. Per contra, en la nova producció del Modernisme Negre només veien neguit i lletjor.

Hom podia deixar-se portar per la metzina de la melancolia o fins i tot allunyar-se del catolicisme jugant amb l'esperitisme tant de moda a l'època. Però aquella Burgesia no veié cap profit en fer autocrítica comprant quadres on es representava gent miserable, les externalitats socials que creava la societat capitalista de la que ells eren els principals beneficiats. Així que com bé sabem, Picasso, Manolo Hugué o Pau Gargallo foren poc o res apreciats a casa nostra, quan no ignorats. Això els impulsà a la necessitat de crear-se un nom al cosmos parisenc. Un cas paradigmàtic d'aquest estancament dels gustos dels compradors d'art són els Jardins de Santiago Rusiñol, que pintà fins a la seva mort. Malgrat el seu narcòtic poder captivador són versos d'un mateix poema, concebut 20 anys enrere. A l'Europa d'entreguerres mentre a París hi havia l'esclat de les Vanguardies la Burgesia de Barcelona pagava grans sumes pels melancòlics jardins de Rusiñol o pels bucòlics paisatges de Modest Urgell, que ell mateix reconeixia que eren “más de lo mismo”.

Aquest conservadorisme de la Burgesia catalana o incapacitat de la nova fornada d'artistes de trobar innovació amb bellesa tingueren greus conseqüències per a l'esdevenidor. És veritat que l'estela de la tocata i fuga del primer Modernisme seria capaç encara d'il·luminar una tercera generació de brillants artistes catalans com foren els universals Miró i Dalí. Però com hem dit la manca de compromís estètic de la Burgesia catalana (ja uns anys enrere quan apareixia el primer recanvi amb Picasso, Nonell, Anglada Camarasa....) es pagà cara. Catalunya va quedar barrada com a terra promesa d'artistes innovadors. Aquests haurien de provar sort terra enllà. Un cop consagrats a l'estranger potser llavors podrien tornar a casa com a fill pròdig.

Amb aquell posicionament estètic de la Classe Alta catalana que lògicament arrossegava el gust de la Classe Mitjana s'establia un precedent. Això va fer del nostre un país amb un sòl artístic difícil de llaurar, on les propostes renovadores eren poc tolerades. Marcats per aquella actitud provinciana refractària a tot allò que no era bellesa hem necessitat més d'un segle per recuperar una posició capdavantera en el món de les arts. Gràcies a la creixent internacionalització de l'actual Barcelona ara fins i tot estem en disposició de marcar tendència.

Però tornant a aquells joves “modernistes negres”, que és el que aportaren a la Història de l'Art? Bé, aquesta disciplina els ha classificat amb l'etiqueta de post-impressionistes. Tot i que l'impressionisme a casa nostra mai va ser fidelment desenvolupat (els tardans Marià Pidelaserra i Nicolau Raurich serien

els més identificables) ja des de l'anterior època realista de Ramon Martí i Alsina hom havia après de la nova pinzellada desimbolta francesa. El Modernisme d'un Joan Llimona per exemple configura la forma amb suaus i tènues pinzellades de color, la qual cosa és una clara herència de l'impressionisme.

En alguns pintors com Romà Ribera, el gran retratista de l'Alta Societat Barcelonina, la pinzellada es fa més visible, mentre que en altres queda més amagada. Aquest és el cas dels mestres més coneguts dels Modernisme català, Casas i Rusiñol. En cap dels seus quadres hi ha ostentació de pinzellada i tant en interiors com en exteriors l'escena acaba coberta per la penombra, les fredes boirines parisenques o una capa de plenitud gris.

“La modernitat de Rusiñol cada vegada apareix més lluny de l'impressionisme, i amb tota raó, ja que el seu camí artístic no és l'objectivisme òptic del color per damunt de tot, sinó un subjectivisme simbolista, segons el qual el color, el tractament, tot està en funció de crear una emoció forta d'un melangiós i assossegat misteri” (Pag. 327 – Santiago Rusiñol, el pintor, l'home – Josep de C. Laplana)

El cas es que aquests primers modernistes catalans, tot i diferenciar-se dels grans mestres francesos com Monet o Renoir pel que fa a la seva pinzellada, si que els seguiren pel que fa als motius representats. Retrats, vistes de ciutat, interiors burgesos, jardins com els de Rusiñol... I és aquí on es produí el trencament per part d'una generació d'artistes més joves que amb prou feines encara havia completat la seva formació aca-

dèmica. Se'ls anomenà la Colla del Safrà per que pintaren amb tonalitats groguenques.

Lluny de dolces representacions de trobadors, fades, àngels o benestants burgesos aquells nois començaren a pintar captaires, menestrals, treballadors, pobres, marginats... la part més desafavorida de la societat. I ho feren recuperant la pinzellada, fent-la ben visible. Seguint a Van Gogh (potser sense conèixe'l) conferiren rudeses i violència a les escenes. Isidre Nonell derivaria cap a l'Expressionisme en les seves famoses gitanes mentre que Joaquim Mir acabà vorejant l'abstracció impressionista paisatgística, com una implosió de panteisme.

Les troballes de Mir foren el resultat de la influència dels dos pols de pensament que havien marcat l'època, el nòrdic-misteriós i el mediterrani-vitalista. Ambdós exerciren la seva influència subjugant totalment o dotant d'un cert aire a les realitzacions dels artistes. El magnetisme envers aquells dos pols determinà la manera en que els artistes s'enfrontaren a la naturalesa. Tots, més a prop d'un extrem o a l'altre d'aquelles forces oposades desenvoluparen el Panteisme: la naturalesa parla a través dels seus elements constituents, que són múltiples però actuen a l'uníson. El Panteisme és a fi de comptes l'amor, el respecte, la reverència per la natura, però també la por, el misteri envers ella. A l'hora de representar la Naturalesa les opcions foren disperses i anaren des de la melangia de Brull o Rusiñol fins a la joia encesa i sincera de la Façana del Naixement de la Sagrada Família. La majoria de les obres bascularen entre aquests dos pols, il·luminades o enfosquides, entre les

bromes i els rajos del sol, com els de l'escola luminista de Sitges encapçalada per Arcadi Mas i Fontdevila.

Al nostre país tingueren cabuda les dues ànimes contraposades del Panteisme. I diu molt de la fertilitat i bon ferment cultural de la societat catalana de llavors que aquella dualitat fos productiva. L'enfrontament dialèctic generà una nova Tesi, un nou Panteisme. Com les espècies, l'estètica també evoluciona per selecció. Com un terme mig dels seus progenitors aparegué una nova natura, inquieta, vibrant i màgica, la de Joaquim Mir. Josep C. Laplana ens alliçona sobre un factor extern que ajudà a desllorigar el conflicte entre aquells dos panteismes oposats. “era Degouve qui havia fet obrir els ulls de Mir i dels altres pintors catalans que es trobaven a l'illa a una dimensió fantasmagòrica i panvitalista del paisatge mallorquí” (Pag. 339 - Santiago Rusiñol, el pintor, l'home – Josep de C. Laplana)

Com Joaquim Mir, també Nonell, Picasso o Anglada Camarasa feren avançar la pintura catalana amb les seves troballes. Foren doncs aquella jove generació quelcom diferent a la primera. Però en el fons aquestes noves propostes es bastiren sobre el motllo de les regles Modernistes de separació de camps de color i línia en arabesc més o menys obert. Així doncs, els primers i els segons, tots foren part d'una mateix moviment, el modernista.

La renovació pictòrica catalana s'havia iniciat cap als anys 80, gràcies a la decidida aposta estètica i l'autopromoció d'una colla d'artistes. Liderats sobretot per Santiago Rusiñol, un cop enriquit el bagatge amb l'estada a París van començar a

promocionar el nou art amb una sèrie d'iniciatives que acabarien creant un cercle virtuós i unes sinèrgies multiplicadores. Santiago Rusiñol fou un autèntic dinamitzador que semblava estava en tots els saraus. En el 1897 s'obria la Cafeteria dels Quatre Gats, lloc de reunió, conversació, exposició i gresca de la bohèmia barcelonina.

En paral·lel començaven a editar-se revistes especialitzades en art com Pel&Ploma, el primer número de la qual sortia el 1899. L'any següent començava a editar-se la revista Joven-tut, que malgrat ser més generalista i política estava generosament il·lustrada. Les revistes foren clau en la promoció de la nova estètica. També cabdal com a centre repetidor del nou moviment trobem una galeria d'art, la Sala Parés. En aquell temple de l'art exposaren regularment, i moltes vegades conjuntament Ramon Casas, Santiago Rusiñol i l'escultor Enric Clarasó. Que una botiga d'art i lloc de subhastes, un negoci a fi de comptes, s'obris a les noves propostes artístiques va ser clau per a convèncer a la Burgesia del valor monetari del que compraven, que el bé de gaudi estètic estava ben taxat.

Una cafeteria-cerveseria com els Quatre Gats, un parell de revistes, una galeria d'art... i un home, Santiago Rusiñol. Aquest polifacètic artista mereix una menció especial. Apart del valor intrínsec de la seva obra pictòrica i literària, l'entusiasta tasca de Santiago Rusiñol com a propagandista i líder del moviment va ser determinant en l'extraordinària florida artística que visqué la Catalunya finisecular. Ja des de la seva primera estada a la Ciutat de la Llum, aquell Paris que brogia

d'efervescència artística, Rusiñol s'encarregà d'anar preparant el terreny a Catalunya.

A través de les seves cartes com a corresponsal per a La Vanguardia Rusiñol començà a familiaritzar al públic català amb els nous termes artístics que s'imposaven o apareixien a París. Així que quan Rusiñol tornà a la seva ciutat natal aquesta ja havia estat avisada de quines eren les noves tendències, i tot prenent consciència de la seva condició d'endarrerida artísticament s'havia decidit a abandonar aquell estat provincià i a emular la gran capital francesa.

També cabdal en la popularització del Modernisme a casa nostra fou la inauguració del Cau Ferrat a Sitges, uns tres o quatre anys abans que els Quatre Gats. Per tant, amb justícia sempre s'anomena al nostre Modernisme com a català i no pas només com a barceloní. De cases Modernistes hi ha repartides per tota Catalunya. Per mencionar només dues espectaculars del mateix autor, Domènech i Muntaner, recordem la Casa Navàs de Reus i la Solà Morales d'Olot. I algú podria objectar: - Com l'estil arquitectònic havia triomfat a la capital, les províncies ho emularen. Bé doncs, el Cau Ferrat, inaugurat en una vila llavors tan petita com Sitges fou una de les iniciadores indiscutibles del Modernisme. Però perquè, que succeí durant uns anys en aquelles finques antigues que Rusiñol havia comprat en l'emplaçament incomparable del baluard de Sitges?

Després de reconstruir-les íntegrament de la mà de l'arquitecte Francesc Rogent en un original estil collage historicista començaren a recalar allà ferros antics que l'artista porta-

va uns anys col·leccionant. Però sobretot, aquell gran dinamitzador cultural, l'àlma mater del Modernisme, organitzava trobades, festes, homenatges, premiers de teatre d'autors locals i adaptacions a la nostra llengua d'estrangers, recitals de piano, cors.... Lo més nou d'Europa acostumava a desembarcar per primer cop a Sitges. Ibsen, Maeterlinck, Erik Satie. Igualment important foren les redescobertes de grans mestres oblidats d'altres temps, com el Greco. Innombrables foren les efervescències artístiques que es succeïren al Cau Ferrat durant un bon grapat d'anys. I tot, sota la simpàtica i desinteressada batuta de Santiago Rusiñol.

En la conjunció de factors que propiciaren l'encesa de la prodigiosa flama modernista foren igualment cabdals alguns homes rics, els anomenats mecenes. (Per cert, parlant de lluminàries hauríem de fer esment de "Les 7 Llànties de l'Arquitectura" de John Ruskin, llibre de capçalera de molts arquitectes modernistes). Amb la munificència que practicaren alguns membres de l'alta burgesia aquests es convertiren en benefactors de les arts. Aquestes adinerades famílies jugaren un paper clau a l'hora de finançar els somnis estètics dels creadors catalans. L'Exposició Universal de 1888 celebrada a l'antic Parc de la Ciutadella fou una primera embranzida, un gran tret de sortida. Iniciada amb diner públic l'Exposició es continuà amb cabals privats. I es que de les despeses per tirar endavant l'Exposició de 1888 se'n féu càrrec un grup de notables rics-homes del Principat. (Tot i que després probablement s'ho cobraren en forma de beneficis i prebendes).

El cas es que a falta d'encàrrecs oficials d'una Corte, un Parlamento, Ministerios i altres organismes oficials el propi país se'n féu els seus propis d'encàrrecs. I l'oferta fou ampla i variada, des del mecenatge estrictament individual per bastir-se finques unifamiliars com el Palau Güell, passant per promocions immobiliàries incloent-hi la casa pròpia a la planta principal (la majoria de les "Cases" de l'Eixample), fins a grans obres per a ús popular finançades per subscripcions públiques i contribucions anònimes (Palau de la Música, Sagrada Família...).

Capítol apart mereix el mecenatge de motivacions religioses. Per a l'alta Burgesia finisecular mostrar un generós compromís amb l'església catòlica era un tret identitari. Així la Classe dominant es distanciava de l'ateisme al que s'abocava la Classe obrera. Per a les famílies adinerades, contribuir a obres pies, com esglésies, hospitals o asils era una manera de rebre el reconeixement intra i interclassista. Tot aquest mecenatge religiós-assistencial vingué a suplir la manca d'aplicació de l'Administració estatal en bastir una mínima estructura d'Estat del Benestar. L'església, després d'haver vist desmantellat tot el seu entramat caritatiu-assistencial des de l'època napoleònica, va ressorgir amb força com a actor de polítiques socials.

La figura que més es va destacar en actes de beneficència pietosa fou Dorotea de Chopitea. La rica xilena d'origen basc havia juntat la seva fortuna amb la del banquer Josep Maria Serra i Muñoz i gràcies a la seva munificència un gran nombre d'institucions, sobretot a Barcelona, veieren la llum. Pel seu

valor artístic destacariem el Temple del Tibidabo i els Jesuïtes de Casp.

Per tant, una bona part de les obres modernistes foren encàrrecs fets per famílies d'industrialistes o per adinerats professionals liberals, individualment o bé mancomunadament. En el primer cas trobem no només centenars de finques a Barcelona i altres capitals com Girona o Reus, sinó també xalets i cases d'estiueig tant al mar com a la muntanya (normalment amb balneari). En aquella època les classes benestants començaren a descobrir el plaer de viatjar i el gaudi de passar les vacances a l'època calurosa fora de la ciutat. Ho feren tant al mar, donant forma als primers passejos marítims amb fantàstics xalets com els de Salou o a la muntanya, amb segones residències a pobles com Camprodón o Ribes de Freser.

A petites viles pesqueres com Sitges o el Masnou començaren a aparèixer davant la platja grans mansions, algunes de les quals malgrat el boom turístic dels anys 70 encara subsisteixen. Moltes d'aquestes finques foren bastides pels anomenats indianos. A Sitges per exemple hi ha l'anomenada "Ruta dels Americanos". El factor "emprenedor-antic fadrí de masia-vaiet de poble o ciutat que se n'anà a Amèrica, en especial a Cuba, a fer fortuna" va ser determinant en l'eclosió del Modernisme.

Fou una minoria el nombre d'emigrats que triomfà econòmicament a les últimes colònies espanyoles i altres emporis sudamericans com Buenos Aires o Veracruz. Pocs retornaren a Catalunya amb la butxaca plena, com a potentats tot repatriant els seus capitals. Tot i així, el moviment de persones, el dinà-

mic comerç amb Amèrica al llarg del segle XIX havia portat prosperitat a aquelles viles pesqueres i les havia fet guanyar entitat. D'aquesta manera amb l'aparició de les primeres cases d'estiueig d'aquells americanos i altres industrials de la capital de referència (Reus per a Salou; Barcelona per a el Masnou; ...) el paisatge i caràcter d'aquells llogarets canvià radicalment.

Aquesta primera aparició del turisme, reservat llavors a unes elits, està en línia amb una de les denominacions que ha rebut aquesta època, la Belle Epoque. Era qüestió de gaudir del lleure, del concepte d'oci que ens arriscaríem a dir que és una invenció burgesa i que a fi de comptes era una de les maneres de diferenciació social respecte a la Classe Treballadora que no podia costejar-se cap mena de vacances. Sembla que llavors es deia, “una llotja al Liceu, i una torre a Cardedeu” (segons recull turismevalles.com). Llocs de muntanya també foren destinacions per unes setmanes de vacances. Els més adinerats combinaven sens dubte mar i muntanya. A rel d'aquella fal·lera de la burgesia pels beneficis dels banys medicinals començaren a canviar d'aspecte pobles com Caldes de Malavella (deu del Vichy Catalan), Camprodon, Ribes de Freser, Figaró Montmany...

En ocasions com és el cas de La Garriga la majoria de les noves viles d'estiueig foren concebudes pel mateix arquitecte, Manuel Raspall. Aquest prolífic arquitecte d'un estil Art Nouveau prototípic, tan suau com generós, també treballà a l'Ametlla, Caldes de Montbui i Granollers. El cas de La Garriga és paradigmàtic. Cada client, probablement satisfet amb

l'obra que els havia bastit Manuel Raspall comentava als seus amics les bondats de la vila d'estiueig, el saludable efecte de les aigües termals i la comoditat de la finca modernista que s'havia fet bastir. Aquell efecte dominó de clients que recomanaven el mateix arquitecte als futurs clients i tot en poc temps dotà de coherència estilística als petits eixamples que aparegueren en aquells pobles. Val a dir també que l'èxit de l'arquitecte entre la clientela es veié facilitat pel fet que tenia el càrrec d'arquitecte municipal.

Aquest efecte contagi estilístic que es produí en aquelles poblacions tan ràpidament transformades pel turisme d'elit es comparable al que succeí al gran cementiri modernista de Montjuïc a Barcelona. ("El Jardí del Àngels" a TheHanging-Book.com). En allà, hi ha vies on els panteons veïns també foren construïts pel mateix arquitecte. En aquell jardí poblat per àngels i ànimes que busquen consol, els futurs habitants no volien desentonar.

Tot i que per definició el Modernisme és atrevit, en les obres arquitectòniques d'aquells municipis d'estiueig o en altres pobles com St. Sadurní d'Anoia percebem una habilitat per part de l'arquitecte per adaptar les idees de l'Art Total i el Cop de Fuet a la requerida contenció i moderació que imposa el camp i la muntanya. Aquest Modernisme rural o de petita ciutat es trobaria a mig camí entre les propostes més agosarades de Gaudí i el Modernisme més acadèmic d'Enric Sagnier.



Isidre Nonell (Barcelona 1873 – 1911)

Pobre Vailet

c. 1896

Oli sobre tela, 145 x 94 cm.

Obra propietat del Museu de Montserrat,
donació J. Sala Ardiz

"És el retrat d'un nen obrer tancat en un pati, amb un present obscur i un futur tancat que provoca un sentiment de compassió i d'angoixa. Observeu l'absència d'ombra en la pintura, a més el terra del pati no s'acaba, sinó que es prolonga fins el final del quadre. Els personatges apareixen incomunicats, aïllats els uns dels altres, com incapaçs d'avançar".

(Text Museu de Montserrat).

Com a conclusió de tot plegat podríem afirmar que el primer turisme d'elit va ser clau en l'acceptació de l'estètica modernista i en el seu eixamplament territorial.

Una altre font de mecenatge tant d'obres artístiques de petita escala com d'edificis sencers va ser l'Església, tant bisbats com ordres religiosos. Amb la fi de la Tercera Guerra Carlista l'església havia començat a recuperar predicament entre la Classe Dominant. Un cop l'Església va renunciar a les amistats perilloses dels ultramuntans carlistes i acomplerta per part de la Burgesia l'alliberament del Mercat econòmic així com la fi dels privilegis de l'*Ancien Regime*, ambdós grups tendiren inevitablement a entendre's. Control i amansiment de les masses proletàries donava l'Església a canvi de protecció i finançament a aquesta per part de la Burgesia. Seguint la cèlebre sentència de Karl Marx segons la qual "la religió és l'opi del poble" (Contribució a la crítica de la filosofia del dret de Hegel) l'Església catalana es convertí en instrument de la Classe dominant per a l'amansiment i control de les Classes oprimides.

Fent una simplificació socio-històrica afirmariem que la Classe Burgesa va passar per tres Edats: la 1era generació, la dels indians, liberals, igualitaris i federals correspondria a l'època decimonònica pre-modernista; la 2ona generació, la de la preeminència, opulència i catalanisme seria la del període modernista; i la 3era generació ja en el post-modernisme fou la de la decadència, conservadorisme i espanyolisme. Aquest darrer aspecte va ser redoblat en la llarga nit del franquisme. A la llista de l'Alta Burgesia que s'havia espanyolitzat voluntària-

ment en l'època de Primo de Rivera, se li afegiren noves llesves dels forçats a amagar la seva identitat catalana, com succeí en totes les altres classes socials.

En el pol extrem el sindicalisme llibertari seria la força alternativa que s'oposà a l'oferta de pau social que proposava una església al servei de la Burgesia. Així que mentre els Cors de Clavé amb mitjans econòmics més modestos penjaven garlandes i feien envelats, l'església promovia una nova onada recristianitzadora que canviaria l'aspecte de les nostres ciutats amb multitud de noves esglésies, convents, col·legis religiosos i monestirs.

Les donacions i obres pies es multiplicaven. L'Alta Burgesia, i no oblidem la petita Burgesia o la menestralia i els estrats més alts de la Classe Treballadora que maldaven per ascendir en l'escala social volien col·legis on educar als seus fills. La proverbial disciplina jesuítica ja tenia tradició a Barcelona des que el seu fundador St. Ignasi de Loyola visqué dos anys a la capital catalana. Durant segles l'església de Betlem de la Rambla va ser un referent educatiu per a les famílies barcelonines. Amb l'aparició de l'Eixample els Jesuïtes també s'instal·laren en aquells nous dominis de la Burgesia^{*} i es dedi-

^{*} Per al creador del pla d'Eixample de Barcelona, Ildefons Cerdà, que era tot un socialista utòpic de tradició republicana, l'afany per a fer més gran la ciutat estava lligat amb el millorament de les condicions habitacionals dels estrats més humils de la societat. De fet, abans d'emprendre la gran tasca topogràfica i de traçat dels carrers de l'Eixample es va dedicar a recabar informació i a fer estadístiques sobre el deplorable i insalubre estat de molts carrers i domicilis de la Barcelona Intramuros, on s'amuntegaven les famílies en espais reduïts. Amb aquestes dades a la mà es justificava la urgent necessitat de solucionar el problema de l'habitatge per a una creixent població barcelonina. Però el cas es

caren a educar als seus fills. El Sagrat Cor, les Teresianes, un bon grapat de col·legis religiosos a la part alta de Barcelona també apareixen llavors, a les darreries del segle XIX i principis del XX.

El col·legi de les Teresianes a la part alta de Barcelona és una poc coneguda obra de Gaudí. Monocrom en el seu aspecte general, auster, expressa en fina totxana la mística contemplativa teresiana. Tot i aquestes premisses allunyades de l'esperit de final de Segle, l'obra és filla del seu temps. Aquesta rara avis modernista està emparentada amb el conegut Arc de Triomf per l'ús exemplar que fa de la totxana. Gaudí, que des de 1883 ja s'encarregava de les obres de la Sagrada Família va demostrar en el col·legi de les Teresianes la seva capacitat d'adaptar-se a pressupostos ajustats.

En aquest edifici en forma de cub rectangle Gaudí emprà magistralment l'arc parabòlic tot creant diàfans corredors, virginals superfícies emblanquinades. El genial arquitecte demostrà d'una manera subtil, conscientment imperceptible però sentida, la doble, triple, quàdruple funció de les formes i elements arquitectònics. L'arc parabòlic és virtuós per que s'auto-sustenta per ell mateix, absorbeix el seu pes verticalment cap avall. És per això que si s'empra l'arc parabòlic per aguantar un sostre o plantes superiors hom pot estalviar-se bona part del mur o paret mestra contigua a l'arc, ja que les tensions laterals

que l'Eixample, destinat a priori a les classes més modestes, va ser progressivament copat per les classes benestants. Del Casc Antic barceloní marxarien progressivament els rics, deixant a aquell territori urbà per als més pobres, que patirien una creixent densificació i degradació urbana.

queden més reduïdes que si per contra s'utilitzés un arc de mig punt o apuntat.

Però alhora l'arc parabòlic és visualment alt i prim. Com un xiprer comunica verticalitat, projectant-se cap adalt. A la inversa igualment l'arc parabòlic comunica la sensació d'una força superior que aterra suaument per embolcallar allò que cobreix. En conseqüència l'ús de l'arc parabòlic per a comunicar la idea de Déu, d'ascendir envers els cels, de com allò sobrenatural descendeix sobre la terra és encertadament suggestiu en arquitectura religiosa. Aquest ús simbòlic de l'arc parabòlic s'observa també d'una manera gegantina als campanars de la Sagrada Família, per amb volum, girant la paràbola sobre el seu propi eix 360 graus, fins a descriure un cercle, en el que s'anomena paràbola de revolució.

Aquesta opera magna, bàrbara com dirien els argentins, awesome els nord-americans, es mereixeria un capítol sencer, un llibre, una enciclopèdia. Però com que d'això ja n'hi ha (excel·lents obres com les que surten referenciades a la bibliografia) nosaltres oferirem només una síntesi dels elements més significatius respecte a allò que ens concerneix. És a dir, motius florals i parts del temple plenament modernistes. Per que recordem que no tot a la Sagrada Família és modernista i tota ella sencera mereixeria un altre qualificatiu. La cripta i la part exterior de l'absis són bàsicament neogòtics o historicistes mentre que tot l'interior fou concebut amb la geometria reglada, d'estil anatòmic-expressionista si es vol.

Aquesta de moment basílica menor (previsiblement major el dia que es completi allà cap al 2026) fou la idea d'un llibreter d'obres religioses que es deia Josep Maria Bocabella. Ell fou el qui a través d'una associació de devots de St. Josep i un cop adquirit un solar en un descampat de l'Eixample, donà el necessari impuls inicial per a fer realitat aquell acte d'expiació col·lectiva. En un context ideològic per part de la dreta i de les forces tradicionalistes d'aconseguir la pau social a través de l'església catòlica, l'advocació a la sagrada família podria servir d'excel·lent exemple. Prototip de mare amorosa, d'abnegat pare putatiu, de fill extraordinari, la sagrada família volia servir de model per a construir una societat millor.

Aquesta família exemplar la trobem just damunt el mainell de la façana de la nativitat, que fou el primer i únic portal completat per Gaudí. El color de la pedra, ennegrit per més de cent anys de pol·lució ens ho indica. Bé, a mode d'història capítol, Josep, Maria i Jesús, la sagrada família, se'ns apareix com a centre i focus d'atenció d'un petri pessebre gegant, però que es tou, que viu i batega en relleu, en alçada i profunditat, ribetejat per les gotes del quars sorrenc de Montjuïc que regalimen tot al llarg de l'arquivolta externa, emmarcant la vital i santa escena en un particular cop de fuet.

La idea mateixa de reservar tot aquest portal, al igual que l'oposat de la Passió, per a tant magnífic desplegament teatral va ser genialment atípic. Gaudí desestimà, com feien per exemple per aquells volts a la catedral de Barcelona, col·locar les prescriptives figures hieràtiques encaixonades en nínxols de

Jesús o Maria més 12 apòstols junt amb els 4 evangelistes als costats i per damunt. En comptes d'això aquell artista total nascut a Reus optà per una cridanera explosió de vida que pren cos en les seves múltiples formes.

Flanquegen a les adolescents criatures celestials que toquen una obertura al cim de tots els mons, els àngels trompeters que s'aixequen sobre capitells en forma de fulles de palma; en el sòcol trobem un seguit d'animals com gallines, galls d'indi i ànecs; fins i tot rematant aquells dolls de pedra ondulants uns inquietants camaleons com si del mal es tractés, que del temple es foragitat; o les tortugues de mar i muntanya que suporten les columnes salomòniques que divideixen els portals de les tres virtuts teològals; entre els mortals éssers humans com els pastors de Betlem, o màgics reis que porten l'encens, la mirra i l'or; i és clar, l'esperit sant en forma de blanc colom i aquell home que alhora és déu en diferents moments de la seva vida, com quan era un minyonet anunciat per l'estrella de Nadal; i en aquest esclat de vida la vegetació que ho abraça tot.

Per a resseguir la fantàstica explosió de naturalesa de la Façana del Naixement tenim l'obra "Antoni Gaudí, l'home i l'obra" de Joan Bergós i Massó, el qual conegué i fou amic de Gaudí. Hi ha una munió d'espècies vegetals. Són les pròpies de les terres catalanes, d'Egipte i Palestina. Com a l'exterior del Palau de la Música Catalana en que per damunt del grup escultòric que representa la música popular catalana es mostren bustos de famosos compositors estrangers, a la Sagrada Família també és volia ser (com dirien avui) local i alhora global.

Joan Bergós Massó ordena la catalogació de les plantes per la mateixa divisió que presenta el portal, amb les tres portes separades per dos palmeres de tronc salomònic. “En la puerta de la Esperanza, a la izquierda, se representan la flora y la fauna de las riberas del Nilo, ya que de allí nació la esperanza mesiánica. Los vegetales allí representados son el papiro (*Cyperus papyrus*), la flor de loto (*Lotus pedunculatus*) la Ninfea o nenúfar (*Nymphaea alba*), la pontederia (*pontederia cordata*), la talia (*Thalia dealbata*), la tifa (*Typha latifolia*), el cardo corredor (*Eryngium campestre*), y la parra (*Vitis vinífera*).

En el portal central, dedicado a la Caridad, se representan la flora y la fauna de Catalunya. En lo más alto se halla el ciprés (*Cupressus sempervirens*), símbolo de la inmortalidad, rodeado de palomas blancas, que son las almas de los bienaventurados. La acacia (*Robinia pseudo acacia*), el árbol de Judea o del amor (*Cercis Siliquastrum*), la hortensia (*hydrangea hortensia*), la palmera (*phoenix Dactylifera*), la glicina (*glycine sinensis*), los lirios o azucenas (*Lillium candidum*), el lirio del Japón (*Iris Kempfen*), el lirio de agua (*Calla aethipica*), el junco (*Juncus communis*), la Flor de Lis o Encomienda de Santiago (*Amarillis formosissima*), la alfalfa (*medicago sativa*), la vara de Jessé (*Piyanthus tuberosa*), el olivo (*oleo europea*), el almendro (*Amygdalus Persica*), el cerezo (*Prunus cerassus*) y el manzano (*Malus communis*).

En el portal de la derecha, o de la Fe, pueden encontrarse la violeta (*Viola odorata*), el aloe (*Aloe vulgaris*), el manzano (*Malus communis*) y la pasionaria (*Passiflora coeru-*

lea)”. “Segun Bergós, serían ejemplares de la flora de Palestina aunque, como se dijo antes, hay también plantas americanas, como la pasionaria. [...] El almendro, árbol que florece antes de echar las hojas, es el símbolo de Jesucristo fructificando sobre el tronco seco del Antiguo Testamento, así como la palmera, que da fruto constantemente durante toda su vida, según el salmo: ‘Justus ut palma florebit’ (Pag. 60 - Los Jardines de Gaudí – Joan Bassegoda Nonell)

Moltes d’aquestes plantes que Gaudí concentrà tan intensament a la Façana del Naixement foren igualment reproduïdes en la seva obra civil així com en la de tants arquitectes i artistes de l’època.

El portal del Naixement és una fantàstica selva en comunió amb les figures. I l’arquitectura fa de grandios marc orgànic, amb les paraules “Sanctus, sursum corda, Osana excelsis” inscrites a les torres, com si aquestes entonessin una jaculatòria, amb l’encesa policromia i brillantor del trencadís dels pinacles. És una grandiosa posada en escena d’un panteisme total que batega càndidament, com els versos del seu bon amic Mossèn Cinto Verdaguer, a qui diuen que Gaudí llegia sovint. Sembla que la façana estigui cantant el “Preludi” de Verdaguer

“Un dia somnií que era una abella
i, papllonejant per l’hort del cel,
anava d’una estrella a una altra estrella.
a volves d’or collint la dolça mel.

Anava del clavell a la vidalba,
de l'herba-de-la-creu als romanins,
il·luminants per la claror d'una alba
que no han vista jamai nostres matins.

Allà la flor de Corpus, que s'obria
Entre mil altres flors enmig del prat,
me feia recordar l'Eucaristia,
convit on so dels Àngels convidat.

Ací em sonreia una gentil ponzella
que, esbadellant-se, es convertia en flor,
en flor del paradís, sempre novella,
que feia cada dia nova olor.

Un Àngel m'ensenyava una viola
i un lliri com la Verge hermós i blanc
aprop d'una flamanta joliola,
com Jesús amb sa túnica de sang.

D'un misteri volava a altre misteri,
d'un amor robadora a un altra amor;
com un pit se m'obria l'hemisferi,
deixant-me beure en el diví tresor.

Vola que vola de la rosa al lliri,
de flor en flor seguia jo el verger

del nèctar regalat fent el captiri
entre cànctics i música i plaer.

Fent-ne volia una rosada bresca,
Per dir: “preneu-ne” a mos amics del món;
“Preneu-ne un rajolí d’eixa mel fresca
de l’alt verger on mes delícies són”

Mes ai, mes ai! Quan a plaer brescava,
Caigut sobre la terra, em despertí,
i, en comptes de la bresca que us baixava,
sols trobo les cançons que veu-se aquí.

(Verdaguer al Claustre de les Hueres – Universitat de Lleida)

La Façana del Naixement de la Sagrada Família és a més doblement naturalista, per com de fidedignes són les representacions i per l’abundant aparició de motius vegetals.

La vida en les seves múltiples manifestacions està inevitablement entrelligada i per a la comprensió i el gaudi d’aquesta, es menester aprehendre-la en la seva pluralitat. - Pols som i en pols ens convertirem. - El batec d’una sola papallona pot desencadenar tempestes a l’altre punta del món. - Tot té la seva funció a la naturalesa, cada espècie juga el seu paper en la cadena tròfica. D’aquestes i altres maneres podríem expressar el sentit d’aquesta corrent de pensament tan en boga en l’era Modernista. Alguns han atribuït al filòsof Victor Cousin amb la

seva obra “Du vrai, du beau, du bien” una mena de primera injecció propiciadora del que en unes quantes dècades es cosificaria amb el Modernisme. S’atribueix a aquest autor francès l’anomenat Panteisme i Espiritualisme.

El panteisme comença a fer-se patent amb el Romanticisme on es manifesta una Naturalesa agrest, tot mostrant la seva perillositat davant d’un home insignificant. El Modernisme també va recórrer a la naturalesa, però la va entomar d’una manera més dolça, com domesticada. Sembla com si la Burgesia no només hagués volgut conquerir la societat sinó la pròpia Naturalesa, donant-li un ús hedonista. El Panteisme romàntic d’un Turner o Caspar David Friederich regurgita a Catalunya amb el Modernisme portat per les ales de l’au fènix arribat de les teutones terres wagnerianes

Però el panteisme s’associa més sovint a la idea fosca i misteriosa desenvolupada pels artistes simbolistes. En el seu llibre sobre Santiago Rusiñol, Josep de C. Laplana ens apropa a aquesta corrent del panteisme a través de la sèrie pictòrica dels Jardins. “Al llarg del seu ampli desenrotllament, aquests jardins mantingueren l’ànima que els va donar raó d’ésser: cercar el misteri amagat d’un fragment especial de la Naturalesa, embriagar-se amb l’encanteri d’un lloc suggestiu, escoltar el batec, amb esperit panteista, d’allò que viu i que mor dolçament” (Pag. 296 – Santiago Rusiñol, el pintor, l’home – Josep de C. Laplana)

Per contra, Gaudí sempre diferent, en el seu retaule gegant de la Façana del Naixement feu un desplegament panteïsta amable i vitalista, ple de llum.

Per cloure aquest comentari sobre la Sagrada Família i comprendre com fou possible tirar endavant una obra tan superlativa reprendrem el tema dels calés. Parlàvem abans sobre com es finançaven les obres, qui feia els encàrrecs i els pagava. En el cas de la Sagrada Família tot començà amb en Bocabella, que resta enterrat a la cripta on també és troba “Antonius Gaudí Cornet. Reusensis. Annos natus LXXIV, vitae exemplaris vir, eximiusque artifex, mirabilis operis hujus, templi auctor, pie obiit Barcinone dit X Junii MCMXXVI, hinc cineres tanti hominis, resurrectionem mortuorum expectant. R.I.P.”. De bon principi el temple tingué la qualificació d'expiatori. Això vol dir que donant almoïna com a bon creient o més endavant pagant l'entrada per a pujar als campanars i més modernament per a entrar a les naus, hom s'autoajuda, premia a la seva ànima.

Expiar vol dir purgar els pecats. És allò de la indulgència, causa principal de l'escissió protestant.

– Ajuda a l'església per a fer actes caritatius o per a bastir temples i els teus pecats seran perdonats.

S'explica que un dia el mateix Gaudí va sortir a fer una col·lecta amb una guardiola per a recollir fons per al temple en construcció. Un senyor semblantment ric, pensant que el gran arquitecte era un captaire (sembla que Gaudí no donava molta importància a l'aparença física) deixà caure unes monedes de poc valor. Gaudí féu grans alabances per l'almoïna dipositada.

En això que l'home li diu que no cal que li agraeixi en excés ja que no ha donat pas tant. Gaudí reblà llavors:

- Doncs si vol que serveixi d'alguna cosa, si vol que se l'hi perdonin els pecats, faci el favor de donar més diners. Si per a vostè no és un sacrifici l'expiació no surt efecte.

Dirigit per la divina providència, com diria Gaudí, els homes d'ahir i d'avui continuen fent possible amb la seva pecúnia aquesta prova de l'audàcia de la Humanitat que és la Sagrada Família.

La Sagrada Família, o almenys la façana del Naixement, com parcialment un altre església expiatòria de l'època, la del Tibidabo d'Enric Sagnier, i un bon grapat d'altres estarien enquadrades en el Modernisme religiós. De totes les obres d'aquesta vessant del Modernisme la més extensa en superfície és l'Abadia de Montserrat. Després de la destrucció i pillatge de les tropes napoleòniques i la marxa forçada dels seus inquilins benedictins, el monestir restava abandonat com a ruïna romàntica. Necessitava una profunda reconstrucció. La declaració papal de la Mare de Déu de Montserrat com a patrona de Catalunya el 1881 fou aquell gran impuls que serví per reunir forces i mitjans a fi de restaurar la dignitat a la casa de la Verge.

Cap al 1900, com s'observa a l'entrada de la basílica, es completà aquella magna restauració. El renovat i flamant nou temple, edificis annexos i el via crucis monumental suposà tota una fita en el catalanisme interclassista. Certament, com resa la frase de Jaume Balmes segons la qual "Catalunya serà cristiana o no serà", la tradició montserratina va voler ser instrumentalit-

zada per part del catalanisme conservador d'arrels carlistes*. Però debades, la moreneta s'erigí llavors com a punt de trobada de tots els catalans. El patriotisme, moltes vegades lligat al catolicisme, fou un dels factors fonamentals que donaren sentiment i personalitat pròpia al Modernisme català.

I que té de modernista Montserrat? Bé, segons com es vegi hom pot percebre cert aire neo-bizantí amb afegitons de terrorífica plàstica franquista. Cert que la gran ante-façana amb torre lateral on ni es respectà la pedra local i les escultures de marbre del mirador són un autèntic pecat. Però el que és pròpiament l'església té valuoses escultures dels germans Vallmitjana i pintures murals com les del cambril del delicat Joan Llimona i Alexandre de Riquer. A l'exterior, en aquell camí que mena a la santa cova, trobem tot un seguit de capelletes, crucifixos i retaules petris que ressegueixen els dotze passos de la passió.

Aquestes obres a la intempèrie que conformen un Rosari monumental s'encomanaren als millors arquitectes i artistes de l'època, com el mateix Gaudí en col·laboració amb Dionís Rernart i Josep Llimona, o Puig i Cadafalch també amb Josep Llimona, Enric Sagnier amb Anselm Nogués, Joaquim Codina amb l'escultor Josep Campeny, Joan Pujol i Francesc Garcia amb Pagès i Serratosa, entre altres. Aquestes obres (ofrenades per famílies particulars, ordres religiosos o gremis com el de

* Aquesta ideologia quedà enquistada i completà un trànsit fins a posicions retrògrades, espanyolistes i reaccionaries que tingueren el seu reflex en la formació del Terç de Requetés de la Mare de Déu de Montserrat que lluità en el bàndol feixista anticatalà.

fusters de Barcelona) mostren una de les facetes més remarcables del Modernisme. Parlem de la col·laboració entre les diferents arts. Es fuig de l'acostumada jerarquia d'èpoques anteriors segons la qual les arts aplicades estaven subordinades a l'arquitectura i les anomenades Arts Menors tenien un paper secundari.

Els quinze passos del Rosari Monumental de la Muntanya Sagrada, dividits en goig, dolor i glòria (com les tres façanes de la Sagrada Família) exemplifiquen les noves maneres que desenvolupà el Modernisme. En els dotze modestos monuments d'aquest Via Crucis a l'aire lliure veiem que se li dona la mateixa importància tant a la base com a la figura que suporta. El mateix tractament integrat acostumaren a rebre els panteons i mausoleus dels cementiris de l'època com el de Montjuïc, Reus o Sitges. La destresa per relligar les diferents parts donant-li a l'obra una coherència global és una de les grans fites del Modernisme.

En algunes de les estacions que representen els anomenats misteris apareixen flors i espècies vegetals de clara connotació religiosa. Però alhora aquesta permanent exposició pètria dels passos de Setmana Santa ens ofereix la simbiosi de l'obra esculpida amb l'autèntica naturalesa. Va ser aquest compenetrar l'obra de l'home amb la naturalesa canviant una altra de les grans contribucions del Modernisme a la Història de l'Art. I no cal desplaçar-se a les Muntanyes de Montserrat per copsar això. En moltes vil·les i ciutats de Catalunya podem veure en acció la simbiosi entre la natura i les obres modernistes; com en els bal-

cons de ferro forjat que deixen escolar-se entre els seus barrots les fulles de plataner, omplint les façanes de verd, estenent un tapís d'ombres entre un centelleig de llums.

De fet, la visió de moltes de les grans obres modernistes, contemplades individualment o com a conjunt (com pot ser el cementiri de Montjuïc: TheHangingBook.com), estan ara, passada més d'una centúria, en la seva plenitud. Que els xiprers, plataners, pebrell desmai, acàcies de flor groga, lledoners, oms, arbres ampolla (*Bracichiton populneus*) plantats a la Barcelona finisecular tinguin ara una altura considerable canvia substancialment la visió general de molts dels edificis aixecats llavors. Apart de l'emmarcament que pot suposar per a un edifici o monument tenir uns esvelts troncs de companys els arbres sempre ens brinden efectes brillants i canviants. Posem per cas l'ombra que projecten unes fulles de plataner sobre un esgrafiats representant fulles a la façana d'un edifici; o com les fulles d'una atapeïda copa d'arbre filtren els rajos de sol que continuen el seu camí fins a encendre el vitrall multicolor d'una tribuna.

Tornant a Montserrat, des dels camins on impera la flora silvestre s'ascendeix al santuari on domina una jardineria, una naturalesa civilitzada, delicadament cuidada, especialment seleccionada, per les seves connotacions religioses és clar. Ens trobem amb roses que per la seva fragància i bellesa ens recorren a la verge maria. Apareixen igualment esvelts i sobris xiprers que són com escales al cel o les oliveres on Jesús implorà al seu pare celestial...

Ja dins de l'església, als laterals, ocupant l'espai que queda entre contraforts, es troben una sèrie de capelles amb els seus respectius retaules. Alguns d'ells són notables obres modernistes, receptacles que ofrenen al visitant la major de les virtuts del Modernisme, l'art total. Entenem per aquest terme el desplegament de diferents tècniques i artesanies, moltes arts aplicades abocades en una mateixa peça. La traducció del terme alemany per descriure d'Art Total ens ajuda a explicar-ho millor. Diuen en teutó: "Gesamtkunstwerk" que seria "obra d'art reunida".

I com no podria ser d'una altra manera les espècies vegetals tenen un protagonisme remarcable en moltes de les capelles. Entre elles destacariem les dues primeres a mà dreta, St. Martí i Sant Josep de Calassanç i a mà esquerra la capella de la Immacula. En elles, entre altres espècies trobem representades fulles de llorer, d'olivera i lliris blancs.

Pel que fa l'estrany bizantinisme que es respira a l'interior del temple aquest emana de diferents fonts. Entre elles hi ha la més distorsionadora i estrident que és el neobizantinisme franquista que abusa de mosaics, plata, alabastre i daurats. Remarcables firmes del darrer Noucentisme com Enric Monjo, Josep Clarà i Josep Obiols van acabar patint la involució estètica que imposaren els vencedors feixistes. Aquesta desencertada intervenció dels anys 40 es fa palesa sobretot a la tremebunda façana i a l'accés al cambril de la Mare de Deu. Per contra, a la nau principal i a les capelles laterals és on trobem

un bizantinisme més autèntic. Aquestes daten de finals del Se-
gle XIX.

L'abadia havia quedat en estat ruïnós després que les tropes de Napoleó es dediquessin a saquejar i a fer saltar pels aires un dels monestirs més magnífics de la Cristiandat. Quan passades unes dècades es decidí emprendre amb determinació la restauració de l'activitat montserratina i la plena reconstrucció del complex abacial, imperava en l'arquitectura religiosa el neomedievalisme. Era aquesta una tendència dins la corrent eclecticista o historicista, la qual tendia o bé a copiar fidedigna o arqueològicament l'estil d'èpoques anteriors o bé a mesclar elements i formes de diferents estils. Cada època o estil tenia el seu predicament envers un tipus d'edifici. Així, mentre les places de toros acostumaven a decantar-se per una mena d'estil andalusí, com a la Monumental i a les Arenes de Barcelona; per a fer esglésies en moltes ocasions s'optava per fer recreacions dels majestuosos palaus dels emperadors bizantins de Ravenna o Constantinoble.

L'arquitecte encarregat de portar a terme la restauració i ampliació del temple de Montserrat va ser Francisco de Paula del Villar. El seu hieràtic reviscut medievalisme va ser la pauta inicial per a la Sagrada Família. Semblant al tabac Lucky Strike, la Sagrada Família podria haver-se anomenat "Afortunada Dimissió". I és que gràcies a que l'arquitecte Francisco de Paula del Villar renuncià al seu càrrec d'arquitecte de la Sagrada Família, un jove Antoni Gaudí entrà en escena i acabà donant la volta com un mitjó al projecte original. El resultat fou

quelcom meta-extraordinari que transcendí amb escreix l'abast d'un temple neo-medieval.

De fet, a Montserrat, a l'absis de l'església sempre s'ha dit que Antoni Gaudí participà com a ajudant de Francisco de Paula del Villar. Però entre que el jove llicenciat no deuria tenir molta llibertat d'execució i que l'estil del primer Gaudí també era neo-medievalista, poca o cap traça de genialitat es deixa veure en aquesta obra.

L'altre font del bizantinisme que es respira a Montserrat prové per derivació del simbolisme francès. Veiem el que diu Philippe Jullian: “El último tercio del Siglo XIX presenciò la expansión en Europa, invadida por las máquinas, de un movimiento poético semejante a una selva profunda, cuyos árboles extraños, transportaban ‘anywhere out of this world’ y cuyas flores caprichosas inspiraron el Art Nouveau. Las raíces de los árboles penetraban en el antiguo humus de las leyendas célticas y germanas, pero arbustos de especies exóticas – florentinas, bizantinas y aún de la Índia – producían flores mórbidas o escandalosas junto a las candidas florestas procedentes de Inglaterra. La mayoría de los árboles, en efecto, habían sido plantados simultaneamente en Inglaterra por los prerrafaelitas, y en Alemania por Wagner” (Pag. 17 de “El simbolismo en la pintura francesa – Autors varis”)

Simbolistes són les pintures de Gustave Mureau, on misterioses esfinxs, quimeres, deus i herois grecs apareixen en atmosferes ombrívoles, en escenaris d'una arquitectura monumental eclèctica. A França també va néixer una vessant del

simbolisme i dels natzarens anomenada Rose Croix, que exhibien plegats en un saló parisenc. Aquest grup va portar encara més lluny la tendència misteriosa, religiosa i ocultista del simbolisme.

“El creciente descontento con las evidentes lacras del capitalismo provocó reacciones no sólo políticas y dio lugar a un renacimiento del catolicismo, así tan poderoso como la contrarreforma [...] una avalancha de nuevos cultos dedicados a figuras santas, adaptadas para satisfacer las necesidades de la época – como el cura de Ars, Bernadette de Lourdes, Teresa de Lisieux y finalmente Juana de Arco -, estimuló la piedad de las masas, mientras el culto recién inventado al Sagrado Corazón alcanzaba proporciones casi epidémicas, dando lugar a la fantasía arquitectónica y esotérica de la basílica del Sagrado Corazón en Montmatre, la respuesta religiosa al tótem secular, científico y racional de la Torre Eiffel (Pag. 109 – El Postimpresionismo – Bernard Denvir).

Tot aquest inquiet panorama parisenc va irradiar no només a altres centres urbans com Barcelona, Munich o Brussel·les, sinó també a llocs aparentment tan antitètics com la isolada Montserrat. L'aspecte que la basílica anava adoptant a finals del Segle XIX, beu en gran mesura de les noves tendències simbolistes que en el seu espiritualisme intentaven fer rebrotar el cristianisme més sentimental.

Les representacions d'angelets tot cara i ales així com la policromia i daurat que recobreix l'interior de la basílica de Montserrat estan en línia amb aquell simbolisme carregat de

flaire bizantí. Però a la París de mitjans del Segle XIX també es desenvolupà un altre Simbolisme, més sensible, pur i despul·lat. La figura clau d'aquella tendència pictòrica és Puvis de Chavannes, el qual tindria una influència colossal en la següent generació. Lluny d'escenes només interpretables pels coneixedors de la cultura antiga, els quadres de Puvis de Chavannes són senzillament sentimentals. Amb economia de mitjans, utilitzant colors gairebé plans i dividint l'espai en grans franges, el pintor concentrava la intenció del seu missatge en transmetre un ideal.

Els que hagin admirat els murals de Puvis de Chavannes al Museu d'Orsay (autèntica mina imprescindible per entendre el Modernisme a tot Europa) recordaran l'acabat poc fi de les seves execucions. Importava l'efecte, no pas el detall. En vida la gent se'n reia d'aquelles sensibles representacions ja que les proporcions de les figures semblaven maldestres i en comptes de contorns i superfícies nítides, d'encesos colors o contundents clar-obscur imperava un efecte de pàl·lid esbós. Però per als ulls sense prejudicis de jove artistes àvids de novetats, aquella pintura desintel·lectualitzada que apel·lava al cor va exercir una poderosa atracció. En pocs anys multitud de pintors d'arreu d'Europa derivarien cap a aquesta quieta i contemplativa pintura, purificant i alliberant el missatge d'elements superflus.

En aquesta línia tenim diverses de les pintures que es troben a l'absis (per la part interior s'entén) de la basílica així com al cambril que queda tot just darrera de la Verge Negra entronitzada. Fou Joan Llimona qui millor representà a casa

nostra aquesta pintura sensible que tingué especial predicament en la vessant religiosa. L'apoteosi de l'adoració de la Verge a la volta oval del cambril porta al recollit espai, pintant-la en fresc, la mateixa muntanya que abraça el monestir. Joan Llimona mostrà amb força detall espècies vegetals que igualment trobem a la muntanya. Pel que fa als plafons que s'aixequen damunt del presbiteri, allà on apareixen diàriament monjos i escolanets per cantar els himnes marians, Joan Llimona també requerí de la presència vegetal per transmetre el seu devot missatge.

El simbolisme emocionalment recollit i catòlic de les pintures de Joan Llimona sintonitza bé amb el treball portat a terme per Alexandre de Riquer en el mateix emplaçament claustral. Des de l'interior del temple, mirant cap a la moreneta, als seus costats, cobrint quatre de les parets de l'absis se'ns apareixen unes visions bucòliques, medievalitzants i plenes de flors... L'estil d'Alexandre de Riquer segueix l'estela del pre-rafaelites. Per aquests entenem l'obra de pintors com Edward Burne Jones, Dante Gabriel Rosseti o John Everett Millais, que veieren en l'obra de Rafael Sanzio el començament de l'il·lusionisme i artificiositat pictòrica. D'ençà del Renaixement doncs, l'artista s'havia dedicat a imitar la naturalesa buscant recrear l'espai, el moviment, els colors. Però amb això hom s'havia concentrat en els aspectes superficials de les coses, oblidant l'essencial. Per als Pre-Rafaelites eren els pintors italians del Trecento com Giotto o del primer Quattrocento com Fra Angelico els qui veritablement van tocar el cel. Així que per

als Pre-Rafaelites es tractava de desfer el camí i tornar a la pura pictòrica pre-Renaixentista.

Els aires trobadorescos, amorosos, de camps immaculats i boscos idíl·lics, amb cert aire celta, calaren fort a tota Europa. Ens atrevíem a afirmar que a l'albada dels nous temps artístics, aquesta tendència mística-bucòlica, com se l'ha descrit, va ser la principal responsable de la filia floral del Modernisme en el seu conjunt.

Alexandre de Riquer, de noble família, passà uns anys a Anglaterra, on quedà fortament impregnat dels principis i objectius que predicava el Moviment Arts & Crafts, emparentat amb el Pre-Rafaelisme. En tornar a Catalunya, Alexandre de Riquer es convertí en el millor i més productiu dels pintors trobadorescos del nostre Modernisme. La seva acceptació entre la clientela burgesa (Casa Alomar, la desapareguda Farmàcia Grau Inglada, el Cercle del Liceu, l'Institut Industrial de Terrassa, etc...), la popularitat de la seva estètica a la publicitat amb nombrosos cartells que dissenyà, així com el respecte dels seus col·legues convertí Alexandre de Riquer en un dels artistes més influents i en un puntal del panorama artístic d'aquells anys.

Flanquejant a la Verge, en els sis plafons verticals del presbiteri, un cor d'àngels lloen la reina Maria, mare del nen rei. La munió de criatures celestials s'enfilen una damunt de l'altre amb una perspectiva picada, i contrasta amb el ple angelical l'eteri del cel. El Modernisme aprengué de les virtuts de l'horror vacui, però sense abusar d'ell. Jugà sovint amb el con-

trast ple versus buit com també s'aprecia en moltes llars de foc. En aquestes el buit és la mateixa cavitat per a la brasa o el foc, que està rodejada d'abigarrats representacions figuratives i florals en baix relleu.

Els plafons angelicals d'Alexandre de Riquer tenen als costats exteriors dos més plenament vegetals, que mostren una “natura estilitzada que desde les mateixes arrels evoluciona i s'enfila fins a tocar el sol, representat com a símbol dual, el solcreu. Entre els brancatges i les fulles entortolligades, Riquer hi col·loca els escuts de Montserrat i Catalunya, i de l'Església i dels Benedictins, respectivament. El fons és d'un color fosc uniforme. La composició està organitzada de manera ascendent”. (Recollit a GaudiallGaudi.com - Xavier Figueres, de “Montserrat, guia de visita” – Josep de C. Laplana & Teresa Macià i Bigorra). Aquesta representació arbustiva equivaldria a l'Arbre de la Vida, que d'entre tots els símbols vegetals que tractarem té la particularitat d'ésser una fantasia inexistente a la natura. Aquests dos plafons referits també ofereixen una bona síntesi del que acabaria sent un tret diferencial del nostre Art Nouveau, l'aparició lligada d'elements heràldics (ergo patriòtics), vegetals i religiosos.

A l'igual que l'altruista Joan Llimona, potser també Alexandre de Riquer féu aquestes pintures “gratis et amore”, per amor a l'art, o per amor a la Església o a la terra catalana, il·luminada des de la talaia espiritual de Montserrat. Així que repescant el concepte abans esmentat del mecenatge, veiem com en ocasions aquest va partir dels mateixos artistes. Sense

el seu esforç que moltes vegades fou desinteressat, de ben segur que no tindríem ni la meitat de les grans obres d'art de l'època modernista. El mateix Gaudí sempre anava fet uns parracs per que donava tots els seus emoluments per a la bona obra de la Sagrada Família.

I en aquesta qüestió, com en qualsevol anàlisi de fenòmens polítics i socials hi ha l'efecte sinèrgia. Que un artista com Joan Llimona estigués disposat a treballar de manera altruista a Montserrat de ben segur que va animar a aquest o a aquell altre artista a també pintar altres plafons sense cobrar honoraris. Al seu torn això fou determinant per a les famílies que volgueren tenir l'honor d'enterrar als seus membres en capelles dins de la basílica a decidir-se a finançar la decoració d'una capella (sabent que s'estalviarien la pecúnia de l'artista). Gran part de l'èxit del Modernisme català doncs és conseqüència de l'efecte contagi. Entre els diferents grups de la societat del moment i entre alguns membres d'aquests s'anaven esperonant els uns als altres, facilitant així que el cercle virtuós seguís en marxa.

Per cloure aquest comentari sobre les pintures que acompanyen a la Moreneta ens fixarem en les que executaren Dionís Baixeras, Joaquim Vancells i Lluís Graner. Aquests pintors desenvoluparen una línia de representació realista i temes pairals executats amb una pinzellada més aviat impressionista. Més enllà de classificacions, de que si aquest era o no era modernista, impressionista o realista... el que si es pot afirmar és que aquests pintors estigueren imbuïts com gairebé tots els ar-

tistes de l'època per l'aire melangiós que semblava inundar tant paisatges com personatges.

El curiós d'aquesta decoració mural sobre fusta és que fou executada a duo, a dos mans. Vancells era un reputat paisatgista. En un estimulants experiment pictòric el terrassenc s'encarregà de pintar el fons mentre que Baixeras i Joan Llimona completaven les escenes col·locant-hi les figures entremig. Col·laboracions entre artistes com aquesta foren freqüents al llarg del període modernista. Gràcies al treball en equip es feren realitat els collages d'Art Total tant d'interior com d'exterior. L'esperit de germanor entre artesans i artistes elevà el nivell i la ductilitat d'uns i altres. Cadascun aprenia de l'altre, fent avançar les tècniques i les possibilitats dels materials.

Artistes i artesans, lluny de ser reactius simplement executant els encàrrecs que rebien, demostraren una gran implicació en la mateixa sort del Modernisme. Per això col·laboraren en el funcionament d'acadèmies i escoles d'art progressives com la School of Arts de Glasgow, la colònia d'artistes Matildenhöhe a Darmstadt, o l'escola d'arts aplicades al Castell dels tres Dragons de Barcelona. Des d'aquests centres de formació es promogué el paper protagonista que les Arts Aplicades havien d'assolir en el renovat paisatge urbà de les ciutats. En aquestes escoles també s'assajaven fórmules per millorar la capacitat d'implementació de l'artesanía en la producció semi-industrial, a fi d'aconseguir l'eficiència en els costos de les sèries limitades.

El lideratge d'artistes i artesans en el Modernisme és una de les grans diferències respecte a períodes estilístics de base clàssica com el Renaixement, el Barroc i el Neoclassicisme. Aquests tenien a l'Església, a la Reialesa, a certes famílies aristocràtiques com a font primària de comandes. L'art, l'arquitectura, l'estil de l'*Ancien Regime* és sobretot un mitjà per a aquests grups dominants per a assolir els seus fins representatius. En contraposició, en l'època del Modernisme, tot i que la Burgesia també es serveix del Modernisme per a expressar els seus valors, els propis artistes i artesans promocionen el seu art, generen o fomenten la demanda artística creant una vistosa i abundant oferta.

ÍNDEXS

MOTIUS VEGETALS

Acant	3
Algues	15
Ametller	34

Arbre de la Vida

Cacau

Camèlia

Card

Carxofa

Castanyer

Crisantem

Figuera

Flor Imaginada

Fullatge

Funeràries

Girasol

Heura

Hortènsia

Iris

Lilà

Lliri

Lliri d'aigua

Llorer

Magrana

Margarida

Morera

Narcís

Noguera

Olivera

Panera de fruita

Pi

Plantes menors

- Bambú
- Blat de moro
- Bolets
- Cacau
- Calèndula
- Carbassa
- Cirerer
- Clavell
- Dàlia
- Falguera
- Gessamí
- Llúpol
- Margalló
- Planta del tabac
- Pomera
- Til·ler
- Umbel·la
- Vergiss mein nicht

Plataner

Raïm

Rosa
Rosella
Roure
Taronger
Trèvol
Tulipa
Violeta
Xicoia

ARTS i ARTESANIES

Arquitectura
Cartells
Ceràmica pintada
Cloissoné

Dibuix 13

Ebenisteria
Enquadrernació
Escultura
Esgrafiats
Ex-Libris
Ferro colat
Ferro forjat

Gravat
Joieria
Marqueteria
Mosaic

Paper pintat
Pintura 50

Piro-vidre

Rajoles hidràuliques

Rètols-Lletres d'or

Talla daurada 17

Teixits

Tipografia

Trencadís

Vidre a l'àcid

Vitrall

SUB-ESTILS ARQUITECTÒNICS MODERNIS- TES I POST-MODERNISTES

Cop de fuet

Floral de Domènech i Muntaner

Gaudinià

Hipertrofiat

Jugendstil

Medievalista

Mecanicista (Domènech i Estapè)

Orientalisme

Post-eclèctic acadèmic

Rococóitzant

Trobadoresc

Jujolià pairal

Para-racionalista

Secession català

Para-expressionista

INDEX CIUTATS EUROPEES

Berlin

Brussel·les

Budapest

Darmstadt

Glasgow

Munich

Nancy

Paris

Praga

Viena

BIBLIOGRAFIA

- A handbook of ornament – Franz Sales Meyer – Architectural Book Publishing Company NY 1849 – archive.org
- Adrià Gual – Enric Ciurans – Gent Nostra, Infiesta Editor 2001
- Alexandre de Riquer – The British connection in Catalan Modernisme – Eliseu Trenc Ballester & Alan Yates - (www.anglo-catalan.org)
- Alfonsjuyol.com
- Antoni Gaudí – Gijs van Hensbergen (traducció Patricia Anton) – Plaza & Janés Editores S.A
- Antoni Gaudí, l'home i l'obra – Joan Bergós i Massó – Ariel 1954 Bcn
- Árboles de Europa-Arbres de France – Losange – Tikal
- Arquitectura Modernista, fi de segle a Barcelona – Ignasi de Solà Morales / Fotos: Eugeni Bofill, Francesc Morera, Roser Puigdefàbregas – Ed. Gustavo Gili 1992
- Artnouveau-net.eu
- Art Nouveau floral Designs – Eugene Grasset – Bracken Books 1988 // reedició de: La plante et ses applications ornementales – Eugene Grasset – E. Lyon-Claessen Bxl 1897 artnouveaugrupo9.blogspot.com
- Artes decorativas del S. XX (Modernismo) El mundo de las antigüedades - Autores varios – Planeta d'Agostini
- AulaFacil.com
- Barcelofilia.blogspot.com (Inventari de la Barcelona desapareguda) – Sebastià Gasch; Sempronio; Huertas Clavería; Lluís Permanyer
- Barcelona Modernista i Singular – Joan Palau – sites.google.com/site/barcelonamodernistaisingular
- Exposició virtual d'Ex-libris de la Biblioteca Nacional de Catalunya – Francesc Orenes, Francesc Fontbona, Joan-Lluís de Yebra - bnc.cat/expos/exlibris
- Biografia de la Plaça Catalunya – Lluís Permanyer – Ed. La Campana 1995
- Botanical-online.com
- Breu història de la ceràmica catalana – Maria Antònia Casanovas – Els llibres de la Frontera 2002
- Budapest Art Nouveau – Dániel Kovács; Zsolt Batár (translated Michael Kando) – Andron Könyv – Budapest 2012
- Cant Espiritual – Joan Maragall – Ed. La Magrana 1998 Bcn
- Cases modernistes de Catalunya – Oriol Pi de Cabanyes / Foto: Toni Catany – Ed. 62; 3era edició 2002
- Crisantes – Alexandre de Riquer – A. Verdaguer Barcelona 1899 / Cervantesvirtual.com
- Classicsalaromana.blogspot.com – Diversos autors
- Cuarenta años de Barcelona, recuerdos de la vida literaria, artística, teatral, mundana y pintoresca de la ciudad – Luis Cabañas Guevara – Ed. Memphis 1944 Bcn
- Culture.gouv.fr/public/mistral/merimee
- Das Abendland der Romantik – Eugene de Keyser – Trad. Francés Karl Georg Hemmerich – Skira, Geneve 1965
- DelModernismo.wordpress.com – Vicente de la Fuente
- Diccionari català-valencià-balear – Institut d'estudis catalans / dcvb.iecat.net/
- Diccionari de la Llengua Catalana - Institut d'estudis catalans / iec.cat
- Diccionari de Sinònims. Albert Jané – Institut d'estudis catalans / sinònims.iec.cat
- Dictionnaire des symboles, emblemes & atributs - M.P Verneuil – Libraire Renouard-Henry Laurens Éditeur – Paris (Archive.org)

- Documents et materiaux d'architecture – A. Raguenet – Andre Daly Fils 1888 Paris
- Du vrai, du beau, du bien – Victor Cousin
- Ecole-de-Nancy.com
- El almacén de pianos Cassadó & Moreu: fusión de las artes en el Modernismo - Clara Beltrán Catalán – UB - raco.cat
- El arte modernista en Barcelona – Josep F. Ràfols
- El Cartellisme a Catalunya – Enric Jardí; Ramon Manent – Ed. Destino 1983
- El Gran Gaudí – Joan Bassegoda Nonell – Ed. AUSA, 1989 Bcn
- El jardí abandonat – Santiago Rusiñol
- El Jardí dels Àngels – Miquel Àngel Diez i Besora – TheHangingBook.com – Bcn 2007
- El món editorial de les lletres catalanes (des de finals del S. XIX fins al final de la Guerra Civil) – Sílvia Caballeria i Ferrer, Carme Codina i Contijoch – Patronat d'Estudis osonencs
- El mueble del S. XIX. Inglaterra – varios autores – Planeta d'Agostini 1989
- elperiodic.ad/opinio/article/37105/roselles-
- El postimpressionismo – Bernard Denvir – Destino, el mundo del arte
- El simbolismo en la pintura francesa; Museu d'Art Modern, Parc de la Ciutadella. Bcn Dec-Gen 1972-1973 – Comisario General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes. Luis Gonzalez Robles
- Els jardins del laberint d'Horta – Maria Rosa Montero – Quaderns de l'arxiu; Ajuntament de Barcelona 1996
- Els portals modernistes – Manuel García Martín – Catalana de Gas y Electricidad S.A Bcn
- Els sots ferèstecs – Raïmon Caselles – Edicions 62
- Els vitrallers de la Barcelona modernista – Joan Vila-Grau; Francesc Rodon – Edicions Polígrafa S.A
- Emile Gallé and Nature: types and influences in his glass – Valérie Thomas Conservateur Musée de l'Ecole de Nancy a Pdf Art on the line 2007
- En busca d'una arquitectura nacional – Lluís Domènech i Muntaner
- Enciclopèdia catalana / Enciclopèdia.cat
- EnricSagnier.com
- Entretiens sur architecture – Viollet-le-duc – Ed. Morel 1863 Paris
- Essai sur la composition de l'ornement – Victor Marie Ruprich Robert NO TROBAT
- Etude de la Plante, son application aux industries d'art – M.P. Verneuil – 1900
- Exhibició Picasso Vs Rusiñol (28-5 al 5-9 de 2010) – Museu Picasso – Eduard Vallès curador
- Flora Symbolica; or, The language and sentiment of flowers– John Henry Ingram's – Frederick Warne, London, 1869
- Floracatalana.net
- Flors de Maria – Jacint Verdaguer – Estampa de la Casa Provincial de Caritat, Bcn
- Flower Lore. The teaching of flowers, historical, legendary, poetical & symbolical – Miss Carruthers - McCaw, Stevenson & Orr, Belfast, 1879
- Flowers – Thomas Hood
- Flowers and their associations – Anna Pratt – 1840
- Fundicion Tipografica RICHARD GANS Historia y Actividad 1881-1975
- Comunicació presentada al Primer Congrés de Tipografia. Valencia 2004 José Ramón Penela Rodríguez y Dimas García Moreno - unostiposduros.com
- Gaudi2002.bcn.cat
- Gaudiallgaudi.com – Xavier Figueres i Munte
- Gòtic i neogòtic a la Casa de la Ciutat – Pere Beseran i Ramon (raco.cat)

- Guapos per sempre – Botigues i locals de Barcelona – Maria Favà; Carme Amorós; Fotos: Rosina Ramirez; Pere Pascual; Xavier Bolao – Institut del Paisatge Urbà – 2007
- Gustave Moreau – Hans H. Hofstätter / Trad: Luis Carroggio de Molina - Ed. Labor 1980 Barcelona
- Herejías. Estudios de crítica inductiva sobre asuntos espanyoles – Pompeu Gener
- Hierroyfuego.mforos.com
- Història de la Sala Parés – J. A. Maragall – Ed. Selecta 1975 Bcn
- Historia de las Artes Aplicadas e industriales en España – Maria Paz Aguiló / Coor. Antonio Bonet Correa – Ed. Cátedra 1994
- Institució catalana d'història natural / ichn.iec.cat
- Japonisme, la fascinació per l'art japonès – Ricard Bru – Caixa Forum 2013
- Jardins, jardineria i botànica, Barcelona 1700 – Autors varis – Museu d'Història de la ciutat 7 Aj. Bcn 2008
- Joanacabot.wordpress.com
- Jugendstil et Art Nouveau, Oeuvres Graphiques - Hans H. Hofstätter (avec la collaboration de W. Jaworska et S. Hofstätter) – Albin Michel Ed. 1985 – de l'original alemany “ Jugendstil, Graphik und Druckkunst, Holle Verlag GmbH, Baden-Baden 1983
- La bogeria – Narcís Oller -
- La burgesia emprenedora – Francesc Cabana - Proa
- La Casa Lleó Morera – Manuel García Martín – Catalana de Gas 1988
- La ciutat del perdó – Joan Maragall - 1909
- La dama del mar – Henrik Ibsen – 1888
- La decoration monumentale – Charles Lameire NO TROBAT
- La escultura, la aventura de la escultura moderna en los S. XIX i XX – Antoinette Le-Normand-Romain, Anne Pingeot, Reinhold Hohl, Barbara Rose, Jean-Luc Daval – Skira Carroggio S.A Ediciones
- La encuadernación artística catalana, 1840-1929 - Carlos Aitor Quiney Urbieto - (openaccess.uoc.edu)
- La febre d'or – Narcís Oller
- La influencia del arte japonés en els disseny de vidrieras modernistas – Núria Gil - Arte e identidades culturales : actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, CEHA : Oviedo 1998
- La intrusa; Los ciegos; Pelléas y Mélisande; El pájaro azul – Maurice Maeterlinck (trad. M^a Jesús Pacheco) – Cátedra. Letras universales
- La llum ve del nord. Joan Maragall i la cultura alemanya – Enric Bou – Quaderns de la - Fundació Maragall. Ed. Claret – Bcn 1997
- La plante et ses applications ornementales, M. Eugène Grasset – Librairie Centrale des Beaux Arts / E. Levy Editeur – Paris 1896
- La punyalada – Marià Vayreda – 1904 / Proa 2004 Bcn
- L'arquitectura rural i l'exorcització de sortilegis – Jaume Lladó i Font – Fulls del museu arxiu de Santa Maria (raco.cat)
- LaSiniaTorredembarra.blogspot.com.es/2008/06/flora-del-nostre-entorn
- L'Auca del Senyor Esteve – Santiago Rusiñol – 1907
- L'Ève Future – Villiers de l'Isle-Adam
- Les Fleurs animmées – J.J. Grandville; textes Ishtar Kettaneh – Editions Vilo-Paris 1981 (1er edition 1847)
- Les Fleurs du mal – Charles Baudelaire - Poulet-Malassis et de Broise 1857 Paris
- Les metamorfosis – Ovidi - La Magrana 1994
- L'herbari modernista – Abellan, Sergi; Navés; Viñas, Francesc – Terrassa Cente de documentació i Museu Tèxtil
- Liliana, el mundo fantástico de Apel-les Mestres – Exposició MNAC 2005 (museunacional.cat/es/liliana-el-mundo-fantastico-de-apelles-mestres)

- Llista de Monuments de l'Eixample de Barcelona – Wikipedia
- L'ornamentació vegetal de les farmàcies modernistes de Barcelona – Fàtima López Pérez – ArtNouveau-net.eu
- Los Jardines de Gaudí – Joan Bassegoda Nonell – Ed. UPC 2001
- Los poetas malditos – Paul Verlaine (edición de Rafael Sender) – Icaria Literaria 1980
- Los talleres de ebanistería de Barcelona (1875-1914) - Leire Rodríguez Fernández raco.cat
- Los trabajos de la belleza modernista, 1848 -1948 – Esteban Tollinchi
- Los viejos cafés de Barcelona – Tomàs Caballé i Clos – Ed. Albon 1946
- Metmuseum.org
- Mirall Trencat – Mercè Rodoreda -
- Modernisme a Catalunya – Josep M. Garrut, Jaume Socías, Josep Casanovas, J. M. Infiesta (Dir.) – Ed. Nou Art Thor Bcn 1976
- Modernisme: arts, tallers, indústries (Exposició) – Fundació Catalunya La Pedrera (8 oct-7 feb.) -
- Modernisme i modernistes – J. F. Ràfols – Edicions Destino
- museudeldisseny.cat
- Ornamentació vegetal i arquitectures de l'oci a la Barcelona del 1900 - Fàtima López Pérez – Universitat de Barcelona – 2012 – (tdx.cbuc.es)
- paseodegracia.com
- PasejadesMusicals.cat
- Plantas con flor – José A. Vidal; Aurelio Martins; María Pomés – Guías visuales océano
- Plantes i animals del nostres entorn – Ferran Turmo i Gort - www.xtec.cat/~fturmo
- PoblesdeCatalunya.cat
- Principios de botànica funerària – Celestino Barallat – Tipolitografia Celestino Verdaguer – Bcn 1885
- Raimon Casellas i el Modernisme (Vol. I, II) - Jordi Castellanos – Curial Edicions Catalanes, PAM 1983
- Rutadelmodernisme.com
- Santiago Rusiñol, el pintor, l'home – Josep de C. Laplana – Publicacions Abadia de Montserrat
- Semillas, la vida en cápsulas de tiempo – Rob Kessler y Wolfgang Stuppy (trad. Ricardo Riina; Alexandra Papadakis – CLH 2012
- Simbolismo – Gerard Georges Lemaire
- simbolosysignos.blogspot.com - Carolina
- Sol·litud – Víctor Català – Edicions 62 i La Caixa
- Stilfragen, grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik – Alois Rieg – Berlin – G. Siemens 1893 – archive.org
- The Architecture Guide – Chris van Uffelen; Markus Golser – Braun 2013 Berlin
- The Language of Flowers – Kate Greenaway (il·lustracions) Edmund Evans (text) – George Routledge & Sons – London
- The Pre-raphaelite Language of Flowers – Debra N. Mancoff - Prestel 2012
- The seven lamps of architecture – John Ruskin – Dana Estes & cia. Boston 1849 - Gutenberg.org
- Tratado de carpintería moderna – Andreu Audet i Puig
- Turismevalles.com
- Verdaguer.cat
- Verdaguer al Claustre de les Hueres – Universitat de Lleida – udl.es
- Vidrio emplomado – Lynette Wrigley (trad. Martí Mas) – Parramon Ed. S.A 2000
- exhibició Vital Art Nouveau 1900, Praga, Casa Municipal, 2015
- voz-castellana.blogspot.com

- Xavier Gosé (1876-1915) – Autors varis – Fundació Caixa de Pensions
- Xavier Gosé, il·lustrador de la modernitat – Exposició MNAC / Dec 2015-Mar 2016
- William-morris.co.uk
- Youtube.com

La Flor d'un Temps

Vol. 2

Miquel Àngel Diez i Besora

The Hanging Book . com



La Flor d'un Temps

Simbologia floral del Modernisme

Amb breu exposició de les artesanies de l'Art Total així com comparativa general amb el Modernisme pan-europeu.

Volum II

Text i fotografies de Miquel Àngel Diez i Besora
excepte les indicades al dors o al peu de la fotografia.

Primera edició, abril del 2017
© l'autor, 2017
La propietat d'aquesta publicació és de
TheHangingBook.com

Impressió: Barcino Solucions Gràfiques S.L

Imprès a Catalunya – Printed in Catalonia (EU)

ÍNDEXS

MOTIUS VEGETALS

Acant	3
Algues.....	15
Ametller.....	34
<i>Arbre de la Vida</i>	96
<i>Camèlia</i>	138
<i>Campanetes</i>	143
Card	
Carxofa	
Castanyer	
Crisantem	
Figuera	
Flor Imaginada	
Fullatge	
Funeràries	
Girasol	
Heura	
Hortènsia	
Iris	
Lilà	
Lliri	
Lliri d'aigua	
Llorer	
Magrana	
Margarida	
Narcís	
Noguera	
Olivera	

Panera de fruita

Pi

Plantes menors

- Bambú
- Blat de moro
- Bolets
- Cacao
- Calèndula
- Carbassa
- Cirerer
- Clavell
- Dàlia
- Falguera
- Gessamí
- Llúpol
- Margalló
- Morera
- Planta del tabac
- Pomera
- Til·ler
- Umbel·la
- Vergiss mein nicht

Plataner

Raïm

Rosa

Rosella

Roure

Taronger

Trèvol
Tulipa
Violeta
Xicoia

ARTS i ARTESANIES

***Arquitectura*..... 101**

Cartells

Ceràmica pintada

Cloissoné

Dibuix..... 13

Ebenisteria

Enquadrernació

Escultura

Esgrafiats

Ex-Libris

Ferro colat

Ferro forjat

Gravat

Joieria

***Marqueteria*..... 138**

Mosaic

Paper pintat

Pintura 50

Piro-vidre

Rajoles hidràuliques

Rètols-Lletres d'or

Talla daurada..... 17

Teixits

Tipografia

Trencadís
Vidre a l'àcid
Vitrall

SUB-ESTILS ARQUITECTÒRICS MODERNIS- TES I POST-MODERNISTES

- <i>Cop de fuet</i>	101
- <i>Floral de Domènech i Muntaner</i>	104
- <i>Gaudinià</i>	106
- <i>Hipertrofiat</i>	113
- <i>Jugendstil</i>	115
- <i>Medievalista</i>	116
- <i>Mecanicista (Domènech i Estapè)</i>	120
- <i>Orientalisme</i>	122
- <i>Post-eclèctic acadèmic</i>	123
- <i>Rococòtitzant</i>	128
- <i>Trobadoresc</i>	133

-
- Jujolià pairal
 - Para-racionalista
 - Secession català
 - Para-expressionista

INDEX CIUTATS EUROPEES

- <i>Berlin</i>	146
- <i>Brussel-les</i>	149
- Budapest	
- Darmstadt	
- Glasgow	
- Munich	
- Nancy	
- Paris	
- Praga	
- Viena	

Amb el Modernisme es recupera l'esperit gremial de les colles d'artesans itinerants que construïren les esglésies romàniques i gòtiques, autèntics especialistes que pintaren, esculpiren i tallaren la pedra de les esglésies medievals. En el propi nom i estatuts dels grups d'artistes que s'organitzaren en l'època modernista a fi de promoure les seves obres queda clara aquesta voluntat de revifar l'esperit gremial de les colles d'artesans de l'edat Mitjana. L'exemple del Cercle artístic de St. Lluç és paradigmàtic.

Aquesta institució volia emular a l'Accademia di San Luca de Roma del Cinquecento. En el cas de la catalana (també sota l'advocació de l'evangelista pintor de la verge) es fundà el 1893. Fou a rel, sembla, de l'escàndol que provocà entre els artistes catòlics que en una cargolada la resta dels artistes agafessin una borratxera monumental en la que feren mofa de la religió. A través del Cercle de St. Lluç es feien exposicions, s'impartien classes i el seu local com a lloc de reunió serví per cohesionar l'obra dels artistes modernistes compromesos amb el renaixement de la virtuts cristianes. Foren membres d'aquest col·lectiu (que ara es troba en un antic palau del C/ Mercaders) autors tan destacats com els germans Llimona, Alexandre de Riquer, Enric Clarassó, Eusebi Arnau, Josep Puig i Cadafalch o Antoni Gaudí.

Un dels seus membres fou Gaspar Homar, ebenista i alhora decorador, un dels més brillants de l'època. La figura del decorador fou cabdal per confegir quelcom coherent estilísticament. Sempre parlem d'arquitectes, d'escultors i pintors. A

vegades ens enrecordem dels artesans, ebenistes, vitrallers... Però sovint ens oblidem d'aquella baula màgica que va servir de pont entre els uns i els altres. Si bé l'arquitecte era el responsable de les línies mestres, de l'aspecte que havia de tenir la construcció i distribució d'espais; el decorador tenia molta autonomia en l'interiorisme, la composició del mobiliari i altres elements, en definir colors, en escollir els artesans i fer-los treballar a l'uníson.

En la seva majoria aquests decoradors eren mestres ebenistes, caps de petites fàbriques de mobles. Com a autèntics alquimistes Salvador Alarma, que també col·laborà en l'art escènic fent decorats, Francesc Vidal i Jevellí, Gaspar Homar o Joan Busquets i Jané reeixiren fent aliatges de fusta, vidre, tapisseria, mosaic, rajoles... L'art Total estava a les venes de l'ofici del moblista. Ells foren els responsables de traslladar les línies mestres esbossades pels arquitectes fins als càlids interiors. Aquests polifacètics artesans aconseguiren pujar el llistó general del nostre interiorisme gràcies a la seva recerca tècnica, que implicà experimentació, estudis a l'estranger i molts viatges a les fires i Exposicions Universals per veure que es feia a fora.

En la majoria dels casos les tasques d'arquitecte i decorador quedaven separades. Potser els arquitectes tenien massa càrrega de feina i veien que deixant llibertat al decorador això comportava més valor afegit. El cas és que la majoria dels interiors de les cases foren responsabilitat d'una figura diferenciada de l'arquitecte. Com dèiem uns paràgrafs enrere, la Casa Lleó

Morera de Lluís Domènech i Muntaner i la Casa Ametller de Puig i Cadafalch són dos bons exemples d'aquella fructífera col·laboració i enteniment entre arquitecte i decorador. En ambdós casos el disseny de l'interiorisme i la seva materialització fou confiada a Gaspar Homar. Al seu torn aquest reclutà tota una colla d'excel·lents artistes-artesans, mestres del vidre, de la ceràmica, del mosaic..., com el pintor Josep Pey, l'escultor Carreras i Antoni Serra i Fiter que s'encarregaren dels components de porcellana.

En els tallers dels ebenistes, on també es treballava el ferro i el vitrall és on es feien realitat part dels somnis dels grans arquitectes modernistes. Un grapat d'aquests tallers estaven dirigits per artesans que transcendien el seu estricte rol d'especialista en aquest o aquell altre camp. Aquests mestres eren decoradors, ensembliers, interioristes diríem avui, i tenien al seu càrrec tot un equip d'artesans. En alguns casos aquests decoradors van ser els màxims responsables de dotar de personalitat les porteries, els grans salons, habitacions, corredors i sobretot les estances de la planta noble, on vivia la família propietària de tota la finca.

Com dèiem, els casos més coneguts són la Casa Lleó Morera i la Casa Ametller; ambdues a l'anomenada Mansana de la Discòrdia. Recordem que aquesta estranya denominació obeeix a que en una mateixa mansana de l'Eixample es van bastir un al costat de l'altre remarcables edificis amb vistoses façanes que semblaven competir entre elles per obtenir el premi dels vianants a la millor façana. També s'ha dit que el terme

mansana de la discòrdia seria una referència directa al mite grec del mateix nom que fou una disputa entre Afrodita, Hera i Atena.

Aquests grups d'artesans que normalment treballaven plegats en una ebenisteria i estaven liderats per un *ensemblier* acostumaven a repetir en altres projectes, ja fos fornint de mobiliari, paviment, cortines a una casa, abillant una sala de concerts, o fent l'interiorisme de botigues. Evidentment, el boca a orella funcionava. Gràcies a això es percep certa uniformitat en molts emplaçaments modernistes degut a que estan emparentats en la seva autoria dels espais interiors.

I si bé en els edificis dissenyats pels arquitectes el decorador podia desplegar la seva visió amb certa autonomia, amb les botigues la independència creativa era encara més gran. En el seu estudi de “El almacén de pianos Cassadó & Moreu: fusión de las artes en el Modernismo” Clara Beltrán Catalán ens comenta com Gaspar Homar s'encarregà de l'interiorisme d'aquella botiga desapareguda “contó para ello con uno de sus principales colaboradores por aquel entonces: el pintor Pau Roig (1879-1955), al que se le atribuye el diseño de las vidrieras y que también ejecutó tres representativos murales de temática musical. En cuanto a los mosaicos que decoraban la portada exterior, todas las pistas apuntan a que también salieron del taller de Gaspar Homar”. (Pag. 119)

Un altre decorador que marcà tendència i que fou responsable d'excepcionals conjunts com és el Cercle del Liceu fou Alexandre de Riquer, també pintor i elaborador d'Ex-

Libris. El llavors Sancta Sanctorum, lloc de reunió de la més Alta Classe Social és un autèntic cofre ple de pedres precioses. Al igual que Montserrat el Cercle del Liceu és una demostració de que llavors la bellesa no estava renyida amb la qualitat. I és que passada més d'una centúria des que es van obrar aquests interiors, encara mostren un excel·lent estat de conservació malgrat el seu us quotidià pel selecte grup de membres del Cercle. Estimulant descans, relaxant gaudi contemplatiu destil·len aquests espais gràcies a la magistral combinació de múltiples materials, colors, línies i contorns.

Com en una bona sessió de música on s'encadenen cançons de diferents bandes i cantants, aquells decoradors saberen fer entrar en escena els diferents autors i artesanies. Brillants coreografies artesanals on es passa del canviant color dels vitralls a les flors que s'endinsen gravades a la fusta, trepitjant una catifa de colors amb cignes a l'uníson que acompanyen una escena d'ensomni de Joan Brull. Més mundà, en un altre racó, hom topa amb una dama de Ramon Casas. Possiblement mai cap altre època ha aconseguit elaborar les fines macedònies artístiques de que va ser capaç el Modernisme.

Com a Montserrat, on l'arquitecte Francisco de Paula del Villar ja havia enllestit bona part de l'obra abans de l'eclosió del Modernisme, el Cercle del Liceu va ser com una nova pròtesi afegida a uns espais preexistents. Això va passar sovint a Barcelona en l'època del Modernisme, com a la Casa Batlló. La reforma dels espais decimonònics en el nou estil "modern" és tota una constatació de la vitalitat de la societat de

l'època, en accelerada transformació i creixement econòmic. Tot i la suposada gasiveria de la burgesia catalana, aquesta no va dubtar en invertir ingents quantitats de duros en embellir els espais on habitava, on s'esbargia i fins i tot on restaria en el somni etern, encarregant brillants panteons amb notables treballs escultòrics.

L'aparició de l'estètica modernista està en línia amb una mutació de la Classe Burgesa que comportà certs canvis en els seus valors. Aquella nova Burgesia *fin de siècle* ja no es veia representada per l'estètica decimonònica d'arrel clàssica, en l'eclecticisme d'arrel "revival", en els més espartants estils mecanicista i progressista o en el ja més evolucionat estil Regència. Molts membres d'aquesta nova Burgesia eren els fills d'aquells aventurers que s'anaren a fer les Amèriques (alguns d'ells traficants d'esclaus) o sorruts inversors amb accions en bancs, companyies mineres o ferroviàries.

Els pares havien liderat una revolució econòmica. En el camí que els portà a assolir el poder econòmic i polític mai van voler fer massa ostentació de la seva riquesa. Es tractava de fer creure al poble (menestralia i obrers) de que tots anaven a una. Per aquesta raó l'arquitectura burgesa de l'època és més aviat modesta, representant els ideals democràtics i igualitaris. L'objectiu compartit era el de derrocar als privilegiats eclesiàstics i de sang blava, el dispendi dels quals era representat amb l'arquitectura barroca. Però un cop completada aquella revolució burgesa i conquerit el poder econòmic i parcialment el polític, els fills d'aquells Joan Güell, Manuel Girona o Josep Xifré

no veieren cap inconvenient en fruir de la posició i benestar assolits. Llavors aquella Nova Burgesia començà a sentir-se identificada amb les juganeres línies que els hi oferien els artistes modernistes. Era moment de recuperar tot allò d'exhuberant que tenia el barroc i el rococó.

La força de seducció que exercí el Modernisme envers els seus clients fou en part gràcies a aquella baula màgica del decorador, autèntic propiciador de *dream teams* artístics. Un d'aquests treballs en equip més reeixits fou el que es portà a terme a Montserrat, on treballà Alexandre de Riquer, el mateix que obrà el fabulós Cercle del Liceu. Veiem com de polifacètics podien ser els decoradors, en un lloc desplegant tota la sumptuositat i en un altre, el presbiteri de la basílica de Montserrat, imprimint un sensible caràcter místic-bucòlic.

L'altre gran tendència que participa de la riquesa artística de la basílica de Montserrat és l'escultura d'arrel realista dels germans Vallmitjana, que podem admirar a la façana de l'església. Donant la benvinguda a qui es disposa a entrar al temple s'alça Jesus, damunt la porta, flanquejat pels habituals sis + sis apòstols, palplantats a cada banda, abillats amb els seus atributs. Són aquests els instruments del seu martiri, com el punyal de Sant Bartomeu amb que fou espellat, la serra amb que tallaren viu a Sant Simó o la maça amb que Sant Jaume el Menor fou brutalment martiritzat. La postura amb que es mostren els apòstols, un xic hieràtics i amb els plecs marcats de les robes, com si estiguessin humides, és propi del realisme escultòric. Però aquest digne posat diguem-ne clàssic queda suavitzat

zat pel toc sensible i afectat de les testes, propi del Modernisme.

L'ascendent modernista en artistes no exactament modernistes féu encara més gran el fenomen modernista. Sembla com si a l'època ningú és pogués sostreure a la irresistible atracció i popularitat del Modernisme. Això també succeí en l'obra que realitzaren reputats escultors com Joseph Reynés o Agustí Querol. Les seves obres, malgrat ser de filiació realista, amb els habituals posats transcendents, denoten la influència de l'estètica modernista. Ells també feren com els germans Vallmitjana en el conjunt de les tretze escultures de la façana de la basílica de Montserrat. Concentraren en les expressions facials i en els cabells dels personatges l'ethos del seu temps. Els medallons superiors d'on sorgeixen dos caps amb les característiques melenes ondulants del Modernisme s'adscriurien plenament a l'estil modernista.

Quelcom de semblant al que es respira estilísticament a la façana de Montserrat val per a la façana de la catedral de Barcelona, completada al voltant dels mateixos anys. En el cas de la Seu barcelonina, segons recull PoblesdeCatalunya.cat, les escultures foren obrades pels germans Vallmitjana, Francesc Pagès i Serratosa, Batiste Alentorn, Joan Roig, Agustí Querol, Pere Carbonell i Rafael Atché. Cohabiten en la poblada ciutat de deu tot tipus d'èssers espirituals, figures senceres, caps esfereïdors, uns esculpits amb lleugeresa i sensibilitat, d'altres sòlids i fermes, criatures que tenen alhora allò dur i el seu contrari evanescent. Tot plegat, la façana de la catedral de Barcelona

demostra com van conviure i mesclar-se fins al punt de fusionar-se les diferents opcions estilístiques del moment.

Tornant a la basílica de Montserrat, dins d'ella es troben quatre estàtues de fusta policromada dels profetes Ezequiel, Jeremies, Isaïes i Daniel, obrades per Josep Llimona. En elles s'aprecia com el Modernisme escultòric heretà del barroc les gesticulacions teatrals i el dramatisme gestual.

Veiem per tant a Montserrat tot un compendi ben avinut entre les diferents tendències del Modernisme i les corrents artístiques que les precediren i alguna paral·lela com el realisme amb la que el Modernisme va conviure. Montserrat per tant és un indret excepcional per apercebre la diversitat del Modernisme català. Tot un seguit de tendències i de branques del Modernisme s'entrelliguen i es donen la mà en el complex monacal benedictí de Montserrat. És sens dubte el major, més ric i variat emplaçament del Modernisme religiós català.

A això alguns objectaran que La Sagrada Família és més imponent, més famosa i important. Certament la façana del naixement del temple expiatori ens regala una absoluta, explosiva i desconcertant concentració de creativitat. Però aquesta meravella de l'arquitectura, malgrat la participació de diferents escultors i posteriors contribucions, és bàsicament la visió d'un home i per tant és el desplegament només del Modernisme gaudi-nià. Ambdós, Montserrat i la Sagrada Família, són dos fantàstics tresors del Modernisme religiós, però en el primer cas van participar més artistes i per tant és més divers. Pel que fa a les mides, La Sagrada Família, de planta de creu llatina, és de 90 x

60 metres. Això, afegint-hi claustre i escalinates correspon a una mançana de l'eixample. En canvi, l'obra modernista a la muntanya sagrada s'estén per vàries hectàrees. Pel que fa a l'alçada, d'aquí uns pocs anys la Sagrada Família il·luminarà amb la seva creu tota Barcelona i els mars propers des d'una altura de 173 metres. Montserrat s'enlaira més, contempla tota Catalunya i Mallorca des del seu tron de massís conglomerat a més de 700 metres d'alçada.

Revisitant aquests dos grans exemples del nostre patrimoni religiós es constata la força que tingué llavors el Modernisme, sent capaç de penetrar inclús en un àmbit tant conservador com el catòlic. A l'hora de buscar les causes del perquè de tot plegat, les revistes jugaren un paper clau. Foren aquestes el canal de propagació de la nova estètica. A través de les publicacions periòdiques entraren al Principat influències foranes que activaren la vena modernista catalana.

Acompanyant els canvis econòmics i el creixement poblacional que experimentaren els països europeus s'impulsà el millorament i desplegament de xarxes viàries i ferroviàries que feren la feina més fàcil als serveis de correus estatals. Les subscripcions a revistes estrangeres eren habituals entre els artistes o les agrupacions de les que formaven part. En el següent llistat veiem les revistes més seguides de l'època, fent d'amalgama, propagadores d'aquest moviment pan-europeu que com sabem rep noms tan diferents com Modernisme, Art Nouveau, Modern Style, Liberty, Estilo Florale, Jugendstile o Modernismo.

- Arquitectura y construcción
- Arte Decorativo moderno
- Arts
- Arts i Vells oficis (FAD)
- Art et Décoration
- Cocorico
- Cuadernos de arquitectura
- Cucut
- Die Kunst
- El eco de la industria
- Esquella de la torratxa
- Forma
- Hispania
- Joventut
- Jugend
- L'Art vivant
- L'Assiete au Beurre
- La ilustración artística
- Le rire
- Luz
- Pel i Ploma
- Pro-Arte
- Quatre Gats
- Qüestions d'Art
- Simplicissimus
- The Studio (UK)

- Ver Sacrum

Junt amb les revistes, l'altre generador indiscutible que donà alè al Modernisme català fou Paris. Al igual que feien els industrials enviant a comercials a fires o fins i tot infiltrant espies per a copiar maquinària i fórmules, els artistes també se n'anaren a l'estranger a buscar nous aires i inspiració. Alguns fins i tot, com el jove Picasso triomfaren i s'establiren a França. Però malgrat l'obertura al món, no sempre es podia o volia viatjar. Llavors entraven en escena les revistes estrangeres, que portaven al domicili o al taller les últimes novetats del panorama artístic internacional.

Comparant dates i autories percebim en pintura filiacions estètiques, de temàtica i fins i tot de pinzellada. Queda clar que més d'un artista estranger es convertí en una influència palpable per a algun dels nostres artistes. D'entre les revistes estrangeres relacionades, destacariem l'anglesa *The Studio* o l'alemanya *Jugend*. També important per a amarar-se de noves influències foren els salons organitzats a casa nostra. En l'imprescindible "Modernisme i modernistes", el seu autor J.F Ràfols parlant del pintor Joan Llimona comenta: "i esdevingué idealista-realista, segons sembla per dues influències: una d'ordre espiritual, la seva conversió; una altra d'ordre artístic, la influència de l'alemany Von Uhde —el qual, a més del que se'n donà a conèixer a les revistes il·lustrades, pogué ser admirat directament pels barcelonins en una de les seves obres: la que envià a la Segona Exposició General de Belles Arts, l'any 1894" (pag. 234)

Un altre estudiós del Modernisme, Jordi Castellanos, en el seu llibre “Raimon Casellas i el Modernisme” esmenta també altres artistes internacionals que es van poder veure a Barcelona a l’Exposició General de Belles Arts del 1898, com “Lenbach, Stuck, Willette, Roll, Boucher (escultura), l’Hermitte, Thevenot, Macaulay Stevenson i Siebe Ten Kate.” (Pag. 229).

Per tant, el paper transmissor de les revistes i el rol que van jugar exhibicions d’autors estrangers a Salons i Concursos de pintura i escultura tingueren la seva importància. En la direcció inversa, el que aprengueren el catalans anant-ho a buscar fora, els Salons de Paris foren on més pouaren els nostres artistes. Els Salons de la Ciutat de la Llum eren concorreguts per artistes d’arreu d’Europa que allà provaven de penjar els seus quadres.

Totes aquestes fonts de divulgació artística fins aquí comentades, revistes, presència d’obra forana a casa nostra i visites a Paris, han de ser considerades com a forces exògenes generadores del Modernisme català.

La molt gal·lo-cèntrica i en conseqüència incomplerta Història de la pintura recorda l’impacte que causaren els quadres entre d’altres d’Eugène Carrière, Maurice Denis, Paul Gauguin, Lacombe o Le Sidaner. Però de ben segur que més d’un artista pescà més d’una idea en veure quadres de Rusiñol o Casas també penjats al Saló. Sense voler entrar en especulacions, el fonamental que volem exposar és la importància dels estímuls que vingueren de fora, els quals foren cabdals per a la naixença i conformació del Modernisme català. Les estances a

Paris incloent-hi visites al Saló i a Galeries per aprendre de l'art del moment, a més a més de l'abonament a revistes estrangeres són per tant part de la paternitat del nostre Modernisme.

Però, que hi ha de la maternitat? Hi hagueren factors endògens que feren possible l'emergència d'un estil que tan brillant es manifestà durant un bon grapat d'anys? Bé, apart dels canvis en l'estructura de classe i del general enriquiment del país, hem de lloar com a autèntica ànima precursora del Modernisme a la Renaixença. Aquest va ser un moviment exclusivament català que més que una estètica va suposar un estat d'ànim col·lectiu. Va ser una presa de consciència del fet nacional català, just en el moment en que s'estava traspassant aquell límit entre el ser o no ser, continuar sent un poble o deixar de ser-ho diluint-se en un altre.

Recordem que d'ençà de la derrota de 1714 i inclús abans amb la dinastia dels Trastàmara la llengua castellana havia entrat en les altes esferes. El cas de Montserrat és paradigmàtic d'aquest procés. Per decisió de Ferran II, la comunitat benedictina de la muntanya sagrada va perdre la seva independència abacial i va passar a estar sota el domini de la Congregació de Valladolid. Això va provocar que vinguessin de Castella nous monjos residents causant constants disputes. Fins i tot s'arribà a les mans amb episodis violents entre les dues comunitats lingüístiques. Amb el canvi de dinastia, després de la Guerra de Successió, aquests intents de substitució lingüística es varen estendre a totes les esferes socials.

A la dura repressió felipista i col·locació de funcionaris forasters que no coneixien ni aprendrien la llengua del país se li afegiria la formació de l'Estat liberal. El ras i curt “dret de conquesta” es camuflà en la voluntat d'aconseguir la igualtat entre tots els ciutadans (*al estilo y leyes de Castilla, como no*). Sota aquesta justificació d'evitar privilegis es volia posar fi a les diferències legals i lingüístiques entre els diferents pobles ibèrics sota jurisdicció de l'Estat Espanyol. El motllo en el que encabir-se necessàriament era la província castellana. Passaven les dècades i malgrat que la pagesia, la menestralia i els primers obrers mantingueren el català com a llengua d'ús majoritària, el complex d'inferioritat del colonitzat començava a calar.

Cap a mitjans del Segle XIX la llengua pròpia amb prou feines s'escrivia i molts fills de comerciants, advocats, metges, els primers industrials i classes altes empraven abastament el castellà. El català estava en trànsit de desaparèixer. Però vet aquí que van començar a revifar unes petites però ardents brases que van acabar encenent el foc del despertar nacional. I el vehicle per a aquest desvetllament de la identitat fou la llengua, el gran fet diferencial. Un punt clau en aquest moviment que pretenia restaurar la força i dignitat de Catalunya mitjançant la formació d'una cultura elevada foren els Jocs Florals, la gran festa del moviment cultural que s'ha anomenat Renaixença, d'un Poble, d'una Nació.

Els Jocs Florals de 1859 foren de fet la restauració dels que es feien a la Baixa Edat Mitjana. Aquest tornar a connectar amb l'època medieval és el que acabà propiciant en dos-tres

dècades el fenòmen del Modernisme. La Renaixença es decidí a rememorar les glòries catalanes. De fet, el nomenclàtor de l'Eixample, com la plaça de les Glòries catalanes, i tot un seguit de carrers amb els noms dels territoris que conformaren la Corona d'Aragó, és d'aquesta època. Just quan estàven a punt d'arraconar la nostra llengua per a ús exclusivament oral i a degradar-la a la categoria de dialecte; que millor que reivindicar l'època en que les naus catalanes conqueriren mig mediterrani; que millor que reafirmar la importància d'una llengua que s'expandí a València i a les Illes Balears!

Així que per motius patriòtics, com a eina per recuperar l'autoestima nacional, la Renaixença comportà una oda a l'Edat Mitjana. Lògicament això féu entrar en escena l'estètica medieval, o més aviat una idealització d'aquesta. Es tornaven a veure arcs apuntats, traceries i lletres gòtiques. La senyera i la creu de St. Jordi apareixien de nou impreses, esculpides en escuts o forjades en ferro. Medievalisme i patriotisme foren les forces progressistes de l'època que aconseguiren qüestionar la standardització espanyolista burocratitzant borbònica. El lema dels Jocs Florals, "Fe, pàtria i amor" deixa ben palès el que movia a aquelles ments preclares. Ambdós, medievalisme i patriotisme, participaren en l'engendrament del Modernisme.

La Renaixença també va tenir part de responsabilitat en el que acabaria sent el foralisme modernista. El mateix fet que els premis dels Jocs Florals fossin flors és una altra d'aquelles herències que la Renaixença llegà al seu plançó. Les mateixes englantines del premi al millor poema patriòtic foren un motiu

decoratiu en moltes ornamentacions, com succeeix a la Casa Lleó Morera. Aquesta finca oberta a les visites és tota ella sensibilitat floral. Malgrat patir la mutilació dels seus baixos als anys 40 per la marca Loewe la resta de les plantes i la façana són superlatives. Com un bell jardí ben regat les diferents arts aplicades donen vida a tiges, fulles, gespa, terra i cel. Moreres (del cognom del llavors propietari), tarongers, ametllers, girasols, heura, alguna panera de fruita, llorer, roses, margarides, trèvol, roselles, cirerer, iris, lliri, lliri d'aigua, calèndula, card, clavells i algun altre arbust amagat omplen de bon flaire aquell espai tan singular.

Goticisme i Floralisme, la doble herència que la Renaixença llegà al Modernisme. Consubstancial al seu ser aquell goticisme i floralisme prosperaria fins a donar lloc a una excepcional florida. La via de generació endògena del Modernisme provindria doncs de la Renaixença. Un xic posterior a la Renaixença és la influència que vingué del Nord. Tot el neogoticisme de Violet-le-Duc i el Germanisme idealitzat amb les històries de Parsifal i els Nibelungs de Wagner va ser molt benvingut en un país obert a les corrents europees. La qüestió és que aquestes influències nord-europees es van saber maridar amb el medievalisme de la Renaixença.

“Nietze i Wagner serveixen, a Munich i a Paris, com a Barcelona, per a caracteritzar un projecte global de salvació a través de l'art. No es tracta de l'esteticisme pre-rafaelita, minoritari i exquisit, sinó d'una aproximació als orígens, d'un descens als inferns, on els mites de la sang, l'amor, la naturalesa i

la mort apareixen com fonaments d'una aurora col·lectiva que s'anuncia com a alternativa al crepuscle del vell món" (Pag. 39 de: Arquitectura Modernista, Fi de Segle a Barcelona – Ignasi de Solà Morales / Fotos: Eugeni Bofill; Francesc Morera; Roser Puigdefàbregas)

L'èxit, especificitat i originalitat del Modernisme català es deu en part a aquesta acció combinada de factors interiors i exteriors. El Medievalisme del Modernisme és quelcom més que una moda europea adoptada a ulls clucs. L'adaptació de la fal·lera europea pels arcs apuntats, les gàrgoles i els trobadors es va fer en una terra adobada prèviament.

Dos exemples extraordinaris que il·lustren aquest medievalisme gens impostat, que deu molt a la Renaixença, el trobem en sengles edificacions de dos dels grans del Modernisme català. Estem parlant del Saló noble de l'Hospital de Sant Pau i la Santa Creu de Domènech i Muntaner i de la Casa de les Punxes (Terrades) de Puig i Cadafalch. Aquestes dues obres (la primera Patrimoni de la Humanitat) són força representatives d'una de les tendències arquitectòniques del Modernisme català. De fet, la riquesa del Modernisme català no només rau en l'elevat nombre d'exemplars, sinó en la diversitat que hi ha entre ells. Però malgrat aquestes diferències totes les tendències arquitectòniques van compartir una sèrie de trets comuns. Varen ser filles d'un mateix esperit artístic. Estan "unides en la diversitat".





L'ARBRE DE LA VIDA,

L'arbre de la vida està present en la mitologia de moltes civilitzacions. Han deixat rastre representacions mil·lenàries de Mesopotàmia, l'antic Egipte, dels perses... L'arbre de Gernika és una mostra vivent de la pervivència en les nostres cultures post-cristianes d'un dels símbols més remots de la humanitat. Com entre els pagans nòrdics, la representació d'un arbre ens ensenya el nexa que uneix el cel i la terra. D'una manera simplificada, sense representar cap espècie en concret, dibuixat amb un tronc erecte i una ampla capçada, l'arbre de la vida és com un esquema bàsic del món i el cosmos en el seu conjunt.

Sobre les arrels alimentades pel desconegut món interior s'alça un tronc que s'eleva envers les altures. El tronc separa als mortals de l'inabastable més enllà, amunt amunt on s'obre la capçada de l'arbre que representa el cel superior. De d'alt cauran els fruits que alimentaran als que es reuneixen al voltant de l'arbre. L'arbre de la vida és doncs per als humans símbol de sosteniment vital i de dependència amb les forces de la terra i el cel. L'arbre de la vida també expressa tot allò que hi ha de social en el ser humà. A sota de l'arbre hom busca refugi de la pluja i protecció del sol ardent. L'ampli espai fresc i d'ombra al voltant d'un tronc, sota el brancatge és lloc de reunió. Igualment, si volem que aquest magne brot de la terra continuï donant fruits ara i per a futures generacions per tots a de ser regat.

L'arbre de la vida es trobava al jardí de l'Edèn, el paradís que Déu disposà per a Adam i Eva. La temptació de la po-

ma de l'arbre de la ciència, del bé i del mal ha costat a la humanitat totes les joies i amargors haguts i per haver. Però Jesús, amb el seu exemple de sacrifici ens brinda cada dia la possibilitat de la nostra redempció. Amb el cristianisme, l'arbre de la vida ramifica encara més el seu missatge. D'ençà, l'arbre de la vida representa la mateixa creu. Hi ha gent que resa sota la creu esperant que deu-fill en majestat al cel els hi concedeixi una gràcia, al igual que el pagès espera la collita i mira l'evolució dels fruits de la capçana, el sol benigne i els núvols que han de regar la terra.

Un altre versió cristiana de l'arbre de la vida és el que també s'anomena Arbre de Jessé. Aquest el trobem al centre del Portal del Naixement de la Sagrada Família. Fa les funcions de mainell, dividint en dos la porta de la caritat. Es pot llegir d'abaix a d'alt, helicoïdalment, la genealogia de Jesucrist. Resseguint la llista que comença amb Abraham trobem al reis David i Salomó i a Jacob com a avi patern de Jesús. Tots aquests noms es disposen en un llarg filacteri que com les lletres s'ondula i discorre sinuosament amb la característica bellugadissa vitalitat gràfica del Modernisme.

Com en èpoques anteriors, l'arbre de la vida “modernista” és del tot arbitrari, un arbre inventat. A diferència d'altres motius florals en que és necessari esbrinar l'espècie en qüestió per destil·lar el seu significat simbòlic, amb l'arbre de la vida tan sols es necessari que l'observador compregui que es tracta d'un arbre. En ocasions sembla una parra, d'altres més aviat una palmera o un roure, o cap arbre identificable. Allò impor-

tant és que es vegi clarament un tronc principal i que hi hagi un moviment ascensional envers les branques culminants. Aquesta indefinició de l'arbre de la vida fou aprofitada pels artistes modernistes. Lliures d'un model per calcar del món natural pogueren desplegar tota la seva fantasia inventant imaginatives combinacions cromàtiques.

Aquella Edat d'Or de les Arts a Catalunya fou un arbre fecund amb un prodigiós tronc on agafaren bé variats i diferents empelts i tots brollaren vigorosos per créixer i donar nous plançons.

L'arbre de la vida s'erigeix alhora com a metàfora de la llar, per la seva generosa capçana que protegeix als que descansen al seu peu, pel lloc de reunió que representa per a la comunitat. Com dèiem l'Arbre de la Vida va ser representat de diferents maneres i el variat desplegament de les seves amples branques és un retrat de l'arquitectura modernista, que tot i el seu desplegament envers a diferents direccions (com si de branques es tractés) totes nasqueren d'un mateix tronc.

L'arquitectura va ser fonamental per a l'expressió d'un dels trets d'identitat del Modernisme, l'art total. A fi de comptes, sense l'espai físic, sense les façanes, contrafaçanes, interiors, terrats i soterranis, els creadors ho haguessin tingut magre per fer els maridatges, els còctels d'arts i artesanies que anomenem Art Total. Per aquesta funció de recipient a omplir que tingué llavors l'arquitectura, el seu estudi dona resultats aplicables a tot el Modernisme en general.

A l'hora de fer una proposta de catalogació dels diferents sub-estils que va donar el Modernisme català hauríem de recordar que *cada maestrillo tiene su librillo*. La grandesa i la misèria de les ciències socials a les que pertany la Història de l'Art rau en això. Sobre uns pilars inqüestionables del que quelcom és o no és, la definitiva definició de l'objecte d'estudi es fa amb el matis de la subjectivitat. Apart, en arquitectura especialment hi ha una sèrie de variables fora del control humà que influeixen en que una mateixa cosa sigui vista de manera diversa per diferents observadors o per una mateixa persona en moments diferents. No és el mateix una façana en un dia assolat que quan està núvol. La nit també influeix en la valoració d'un edifici, com s'il·lumina aquest, no sent el mateix un fanal de carrer cada 10 metres que un focus a cada balcó projectant llum blava expansiva d'abaix a d'alt. Recordem també l'efecte de la pol·lució. La pedrera ja porta dos líftings i no deixa de sorprendre com la calcària del Garraf por passar del gris brut a un rosa incandescent.

El Modernisme fou selecte i delicat, viva expressió de l'elitisme burgés, cosa que traspua especialment en l'aire de refinada distinció d'algunes decoracions inspirades en l'estil Lluís XV com la desapareguda Maison Doree de la Plaça de Catalunya. Però el Modernisme fou alhora mestís, manifestació de l'esperit pragmàtic d'unes elits que amb el negoci per bandera sabien que el dogmatisme monolític era mal company de viatge. Això explica en part la mal·leabilitat del Modernisme per adaptar-se amb flexibilitat a les particularitats de cada país.

L'extraordinària diversitat de propostes en una mateixa ciutat posa igualment de manifest els variats gustos de la clientela burgesa que encarregà aquelles cases o comprà aquells mobles o aquelles altres pintures.

El Modernisme va agafar el millor de cada casa: del Rocó agafà la carregamenta, l'horror vacui que agosarat es mostra en moltes composicions; del barroc adoptà la columna salomònica (com veiem al saló noble de l'Hospital de St. Pau i la St. Creu o a la façana de la Nativitat de la Sagrada Família) juntament amb la teatralitat i torsió de les escultures; del gòtic, arcs, verticalitat, capitells historiatos...; i de quelcom tan pretèrit i aparentment antitètic al Modernisme com el dòric també incorporà elements, com apreciem en els fusts estriats de la Sala Hipòstila del Park Güell. Del desbancat eclecticisme el Modernisme s'emparà d'una valuosa lliçó, saber conjuminar diferents estils, bevent de diferents fonts, tot combinant elements de diferents períodes.

En tot cas, la llista dels diferents subestils del Modernisme arquitectònic quedaria així:

- Cop de fuet
- Floral de Domènech i Muntaner
- Gaudinià
- Hipertrofiat
- Jugendstil
- Medievalista
- Mecanicista (Domènech i Estapé)

- Orientalisme
- Posteclectic acadèmic
- Rococótitzant
- Trobadoresc

- La denominació *Cop de Fuet* per a un sub-estil del Modernisme pot semblar poc clarificadora, donat que la línia cop de fuet es troba gairebé en tots els sub-estils de l'època. Però en una sèrie d'edificis aquesta característica línia inquieta, lliure, a voltes esbojarrada, assumeix un paper del tot protagonista, que ordena i cohesiona el conjunt. En el sub-estil Cop de Fuet la sinuositat va més enllà d'un detall a la porta o als balcons, sinó que recorre de d'adalt a baix tota la façana en forma d'esgrafiats. Les cornises que emmarquen l'edifici per damunt també tenen una ondulació més o menys pronunciada. Els balcons també acostumen a incorporar la línia cop de fuet i una forma boteruda hereva del rococó.

Tribunes i balcons sobresortint del pla de la façana en generós voladís és una altra característica d'aquest sub-estil. En arquitectura el Modernisme va ser extravertit, expansiu, social. Deixar-se veure estava a l'ADN del Modernisme. Per una banda el clima general del país en una època de creixement i refundació nacional fomentava l'autoafirmació col·lectiva a través del foment de la bellesa. Contribuir a crear un paisatge urbà especial i únic a les nostres ciutats era una bona manera d'expressar l'estima pel país. Creadors i promotors estaven impregnats de catalanisme. Però qui pagava també tenia una in-

tenció més personal i per extensió de Classe. Bastir quelcom vistós era una manera de voler impressionar; mostrar el dispendi de que s'era capaç, una demostració de poder econòmic i de modernitat.

Les cases modernistes compliren una multifunció: domicili, la planta principal; negoci, ja que en ocasions a la planta baixa hi havia el magatzem o la botiga dels productes que alguns industrials manufacturaven; inversió immobiliària, al llogar o vendre els pisos superiors; i autopromoció de la família per l'ostentació pública abans referida. La mateixa denominació de l'edifici també ajudava a fer coneixedor de tothom que aquella família era rica. Es de suposar que les famílies Batlló, Lleó Morera o Amatller estaven encantats que la gent conegués les seves finques al Passeig de Gràcia com a Casa Batlló, Casa Lleó Morera i Casa Amatller. Per contra als Milà els deuria causar enuig que en comptes de proclamar el seu il·lustre cognom dient Casa Milà, la gent titllés l'estranya finca dissenyada per Gaudí de Pedrera.

L'esplèndid volum dels balcons a l'època modernista, en especial aquells que enquadraríem dins el sub-estil Cop de Fuet mai s'havia vist abans. Recordem que els balcons apareixen a les construccions allà cap al Segle XVI, quan es comença a allargar el sol de les plantes cap enfora i els barrots o balustrades abans arrapats a la façana comencen a sortir tímidament en voladís envers al carrer. La inclusió de generosos balcons curosament dissenyats anà en augment fins arribar al seu clímax amb el Modernisme. Llavors, apart d'engrandir-se lleuge-



Balcó de l'Eixample barceloní on destaca una gran combinació de plantes, la característica línia sinuosa modernista amb espirals, i entrellaçats i el treball d'esgrafiats, ferro forjat i fusteria.

Tant en tant poc.

rament, els balcons, amb els seus característics ferros torçats, saberen adaptar-se orgànicament al cos de l'edifici; lluny de desentonar, els balcons són una extensió de la sinuositat que domina (normalment en esgrafiats) la resta de la façana.

Els balcons modernistes són peça essencial per a descongestionar el conjunt. En uns edificis amb portals, façanes i cornises abundantment decorats una via d'escapament enfora sempre ajuda a descarregar la vista. La planta ondulada dels balcons i el seu alçat panxut ajuda a donar versemblança al conjunt que com la naturalesa creix tant cap adalt vertical com cap enfora horitzontal. El balcó és consubstancial al Modernisme, sempre tan poblat de plantes i animalons enmig d'un esclat de colors. Com podia aquest estil oblidar-se, en la seva constant oda a la naturalesa, de reservar un espai per als receptacles de vida que són els balcons? Pel parapet i abric que donen a les plantes domèstiques que interactuaran amb els arbres del carrer i amb els motius florals de pedra, ferro o estuc de la façana, els balcons donen vida, encenen l'arquitectura.

Però la festa arribà a la seva fi. En un llibret de J.M. Foix, un d'aquells impetuosos joves de la nova Catalunya dels anys 20 a la recerca d'una nova modernitat, l'autor envesteix violentament contra la inutilitat dels balcons. Emmirallat en l'Escola Bauhaus, en Le Corbusier, en la nova arquitectura modular, J.M. Foix postulava les bondats del pla absolut, una ciutat sense plantes i sense estenedors, sense gent que guaita altres balcons, que mira les anades i vingudes dels vianants.



Façana anterior de l'Hospital de Sant Pau
i la Santa Creu. Veiem l'equilibri entre el ple i
el buit. i com malgrat la dominància de
la totxana prenen gran protagonisme
la pedra, l'escultura i els elements
decoratius de ceràmica.

Les Gs fan referencia al mecenes Pau Gil
que féu possible la construcció d'aquest hospital
tan avançat per l'època

Però abans de que això passes el balcó visqué la seva edat d'or, sobretot en el sub-estil Cop de Fuet que ens ocupa, com a les Cases Armeteres i Lalanne de Barcelona. Obrades per Arnau Calvet, degut al pronunciat ràfec de fusta, el conjunt també té cert regust medievalista. I és que els exemples de sub-estils mai acostumen a ser purs i els mateixos artistes militaren en diversos sub-estils. Els creadors de l'època foren tan versàtils com el propi estil modernista.

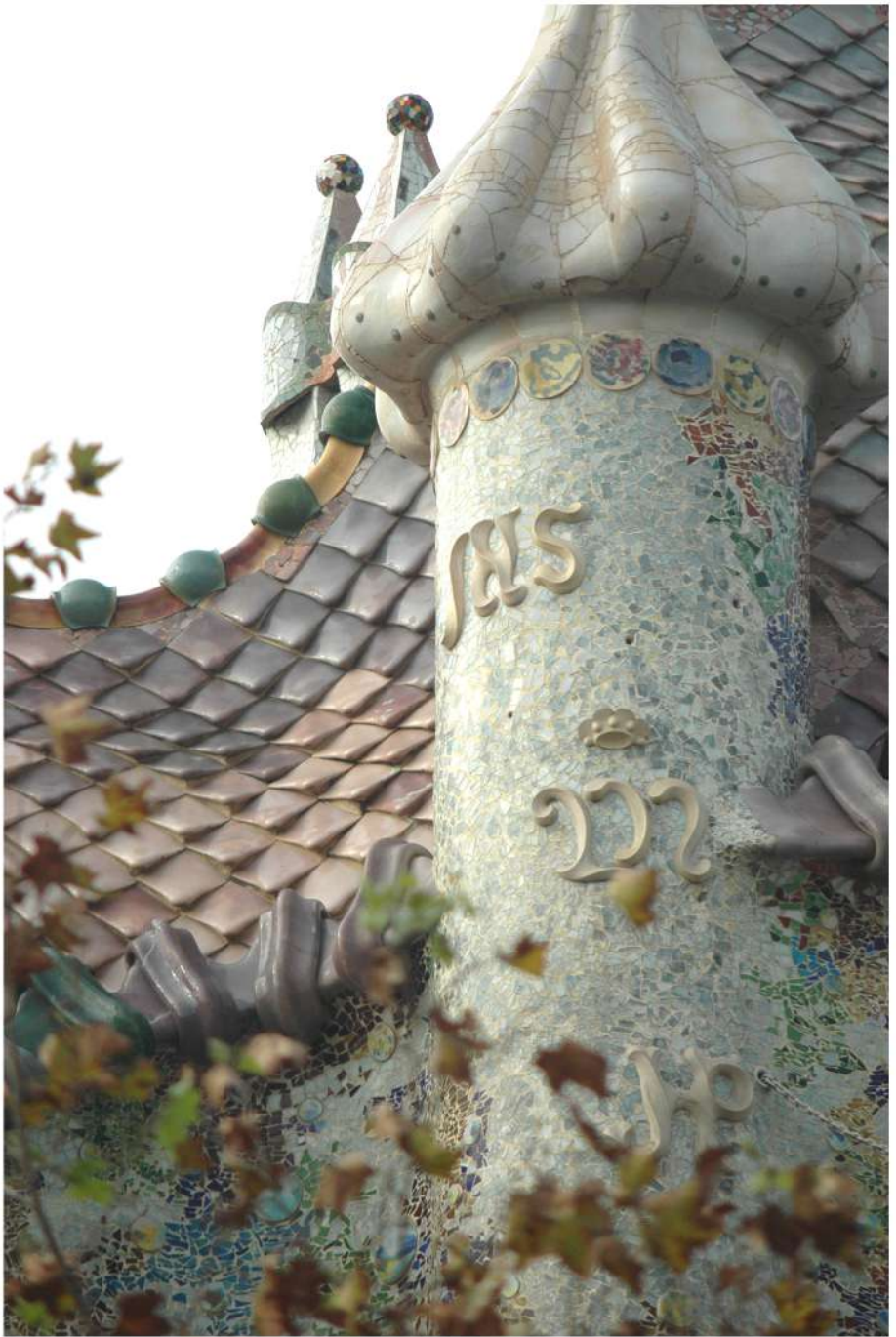
Arquitectes com Pere Falqués o Jeroni Granell són encara més prototípics dels sub-estil Cop de Fuet. Les seves composicions, edificis o fanals, són un perfecte i elegant esclat d'art total. Del primer citariem els famosos bancs-fanals de Passeig de Gràcia, mentre que del segon la casa que porta el seu mateix nom a la Gran Via cantonada Aribau és un exemple d'allò més característic del sub-estil Cop de Fuet.

- El sub-estil *floral* troba el seu millor exponent en les obres de maduresa de Domènech i Muntaner. Ho trobem a la Casa Lleó Morera, al Palau de la Música, a l'Hospital de Sant Pau i la Santa Creu, a la Casa Navàs de Reus. La presència de flors, fulles i fruits és ben evident amb un ràpid cop d'ull a les façanes. Trobem motius florals als capitells, als marcs de portes i finestres, a les mènsules dels balcons, recurrent les cornises... La natura pren forma a través de la pedra, de baix a alt relleu o amb aplicacions de mosaic o en marqueteries a dins les estances. Sobre un esquelet relativament convencional amb parets, columnes i obertures plenes de referències històriques del gòtic,

del tudor o del barroc es sobreposa un vestit floral. El sub-estil floral aconsegueix alleugerir la pesantor pròpia de qualsevol construcció feta amb pedra, maons o ferro.

Aquella societat del tombant de segle que s'endinsava decidida en la urbanització, fruïa dels avantatges del nou estil de vida. Però alhora pagava el peatge de l'asfalt i la manca de verdor tant en els seus espais d'oci com de residència. El camp s'allunyava a mesura que creixia la ciutat. Així que el floralisme intrínsec al Modernisme venia a ser una medicina espiritual, que atenuava la desnaturalització de la societat. Enyorant el paradís perdut la gent de l'època es va procurar una escapada natural en un món progressivament urbà, ergo contaminat i maquinal. - Si no podem anar a les prades i al bosc, portem-les a la ciutat, dotem-nos d'una il·lusió floral.

Algú va dir que el Palau de la Música és un cofre ple de quincalla. I sempre s'ha dit que en època Noucentista algun regidor de l'Ajuntament va proposar el seu enderrocament. Sobre gustos no hi ha res escrit. El que agrada en una època pot semblar kitsch passats uns anys; i les mateixes combinacions de colors que resulten plaents en una època són rebutjades transcorreguts uns anys. Si critiquem a un vianant que veiem vestit passat de moda, és lògic que fem el mateix amb els edificis. Ara, en els nostres dies, en aquesta Barcelona global del disseny, l'*smart city*, de la innovació i les llums de led, sembla que li escau l'esperit alegre i tutti-frutti del Modernisme floral de Lluís Domènech i Muntaner.



Torreta, coberta de les golfes i xemeneies del terrat de la Casa Batlló. Una arquitectura viva, on els elements sustentants mostren els esforços i les parts suportades ensenyen el seu pes amb el característic “desfer-se” gaudinià. Una arquitectura sense cantonades, on tot flueix en un continuum. Algú ha parlat de vibrat efecte impressionista amb el trencadís i la ceràmica vidriada deixant-se acaronar per la llum exterior, com si d’una ona banyant les petxines d’una platja es tractés. Allà on l’edifici s’escapa, el terrat poblat de xemeneies, Gaudí optà per un disseny exòtic, d’aire otomà, obert a la imaginació.

Però ben ancorada està, tot i que lliure i estimulant, l’obra de Gaudí en els valors cristians com proven els anagrames de la Sagrada Família inscrits a la torreta..

Sigui com sigui, mes enllà de les modes o de l'atenció que es dediqui al Modernisme ningú pot negar-li el geni creador que tingué. En concret, aquesta branca del Modernisme que s'ha anomenat floral és quelcom més que afegir, encastar garlandes i poms de flors aquí i allà. Mes enllà d'un simple decorativisme els motius florals i d'altres de figuratius són part essencial de l'aparença general de l'edifici. Alliberant l'ornamentació de marcs i delimitacions estrictes, com feia el barroc i el neoclassicisme, aquesta pren més protagonisme. A l'igual que el tronc d'un arbre embolcallat per un enfiladissa, el floralisme de Domènech i Muntaner està en simbiosi amb l'estructura de la construcció. Un és os, múscul i tendons, l'altre és carn, pell i cabells i fins i tot vestit i barret.

- La producció de Gaudí es desenvolupà des que tenia vint-i-pocs anys fent els càlculs per al dipòsit d'aigües de la Ciutadella fins a la seva mort el 1926 amb 73 anys. Al llarg d'aquest vora mig segle el reusenc transità per una sèrie de subestils dins del Modernisme i fins i tot acabà creant un nou estil. Aquests són l'Orientalisme, el Medievalisme, el Gaudinisme i la Geometria Reglada. En aquest apartat però només ens ocupem del sub-estil que anomenem ***Gaudinisme***. Les seves obres de tendència orientalista i medievalista són tractades en els respectius apartats. De la darrera genialitat de Gaudí, la Geometria Reglada per ésser quelcom nou, un estil en si mateix, només en parlarem de refiló. Si bé és cert que aquest darrer període de Gaudí s'encabiria dins el Post-Modernisme,

també és cert que s'erigeix en un estil per si mateix, que s'emparenta amb el Moviment Expressionista.

Aquest darrer estil de Gaudí va ser tan sols esbossat pel gran mestre ja que realment construir de debò només pogué fer-ho a la part superior de la Façana del Naixement, a les Escoles de la Sagrada Família i a la Cripta Güell. La resta foren maquetes i models de guix. Malgrat la forta i envejosa bel·ligerància de l'establishment d'arquitectes i intel·lectuals falsament progress dels anys 80, gràcies a la tossuderia i fe de la Junta Constructora de la Sagrada Família, s'ha pogut portar endavant, construir integralment el que Gaudí projectà. Gràcies a la Junta i a tots els visitants que paguen l'almoina del ticket d'entrada, continua aixecant-se aquesta meravella de l'arquitectura. La culminació de la Sagrada Família ha servit per entendre i fer realitat la Geometria Reglada.

La Sagrada Família fou la construcció on Gaudí més abastament pogué experimentar. Allà treballa gairebé 50 anys i a mesura que madurava, aquest fer-se més savi també quedà reflectit a les parets, apreciànt-se tres estils: neo-goticisme, modernisme i geometria reglada. Però totes aquestes classificacions són en certa mesura relatives. En l'arquitectura evolutiva de Gaudí els edificis precedents tenen la llavor del que en obres posteriors s'acabarà plenament desenvolupant. És impropï per tant fer categories molt delimitades per a l'obra de Gaudí. Tota ella va ser més aviat un contínuum, amb períodes que mutaren en suau transició com ho feren els elements i els plans de les seves construccions.

Podem discutir quin és l'estil més important de Gaudí, quina és la seva més gran i cabdal contribució a la història de l'arquitectura. Però estariem d'acord en que les seves obres més reconegudes i que més agraden són aquelles que es bastiren a partir del 1895. Estem parlant del Portal de la Façana del Naixement de la Sagrada Família, del Park Güell, de la Casa Batlló i de la Pedrera. Aquestes obres corresponen a l'època culminant del Modernisme, estètica institucionalitzada en bona mesura i adoptada plenament per la Burgesia com a tret identitari.

El Gaudinisme va desenvolupar fins a la màxima expressió el concepte d'Art Total. Fixem-nos en la façana de la Casa Batlló. Trobem trencadís, aplicat d'una manera molt nova, amb la inclusió d'uns discos esmaltats amb unes veladures deliquescents. Els famosos balcons de reminiscències cranials són de ferro galvanitzat. El vitrall està present a la gran tribuna en forma de boca de monstre marí, així com l'escultura. La coberta està tota folrada de ceràmica vidriada. Tots aquests elements són presos per una suau onada que recorre tota la façana. Tot el frontal està lleugerament modelat amb una lleugera ondulació que sembla enroscar-se en la torre cilíndrica lateral que culmina amb la creu en forma d'immaculat fruit de xiprer. La tribuna del principal està coberta per una motllura com si d'un llavi o parpella es tractés. Per sota sembla una llàgrima regalimant, dibuixant una viva línia cop de fuet.

Estem davant d'una colorista apoteosi d'art total, intrincada combinació d'arts aplicades. L'elecció de colors reforça l'efecte de la llum natural així com la dels focus de llum artifi-

cial. És una façana latentment il·luminada. Alhora tota la composició presenta un cop de fuet general que no deixa de ser la concatenació de superfícies còncaves i convexes, incorporant obertures el·líptiques i ouades. La façana, sobretot en els dos primers pisos, obre el seu interior, portant el buit a un equilibri magistral amb el ple. L'interior està adequadament protegit de l'exterior però sense tancar-se ni amagar-se. La façana també mostra una moderada asimetria gràcies a la inclusió de la rara torratxa i la irregular golfa recoberta de peces de ceràmica vi-driada que recorda l'esquena d'un drac màgic o un camaleó.

Tot això, junt amb la voluntat de fer quelcom bellugadís, que bategui, que emocioni, que no deixi indiferent, és el Gaudinisme. Són edificis que com algú va dir, tenen la capacitat de contar-nos una història. Però no és pas quelcom unilateral, servit per l'arquitecte per a que l'observador simplement mastegi. Els edificis de Gaudí tenen una aparença tan sorprenent que requereixen l'atenció, la imaginació de qui els contempla. Aquesta llibertat interpretativa dels exteriors i interiors gaudinians converteixen en autèntic i pur el seu simbolisme, car aquest mai és unívoc e indiscutible.

A la Mansana de la Discòrdia, junt amb les cases traçades per Lluís Domènech i Muntaner i Josep Puig i Cadafalch es troben un parell de finques, una d'Enric Sagnier, acadèmiques, de sobri estil afrancesat. Completa les cent iardes prodigioses l'immoble que en els nostres dies rep més atencions però llavors més crítiques, la Casa Batlló. És important aturar-nos un moment en aquest assumpte: per què en vida Gaudí fou sempre

un incompres? Així succeí inclús entre els únics que podien comprendre les revolucionàries solucions estructurals de Gaudí, els arquitectes. Així que o bé hi havia molts Salieris o certament algun tret del comportament de Gaudí el feia antipàtic a molta gent. Sembla que Gaudí no era massa diplomàtic i això no el va ajudar de cara al seu reconeixement en vida.

El seu bon amic i mecenes Eusebi Güell i Bacigalupi va ser dels pocs que sí entengueren la bella i funcional radicalitat dels plantejaments de Gaudí. Estava ben informat sens dubte. Gràcies a la clarividència de Güell tenim a Catalunya (Barcelona, St. Coloma de Cervelló, Garraf i Pobla de l'Illet) un bon grapat d'obres de Gaudí. Però a més, a fi de recollir fons per a la Sagrada Família, el gran empresari muntà una exposició de l'obra de Gaudí a París. I resulta que allà encara fou més incompres. Tot i que llavors la moda imperant era l'Art Nouveau, estaven de prestat, el domini latent de l'estètica acadèmica i pompier féu impossible que la Ciutat de les Arts obrís la porta al gran geni de l'arquitectura.

Tres quarts del mateix passà amb un projecte de Gaudí per a New York. El gran Hotel Atraction, una Santa Sofia gegantina i parabòlica, no va convèncer als inversors. Cada ciutat té les seves tradicions, la seva imatge general, i cossos estranys que desentonin són rebutjats. Potser si Gaudí hagués nascut cent anys més tard hagués rebut encàrrecs des de tots els racons del món i seria se'ns dubte un reconegut (en vida) arquitecte estrella. Però llavors era llavors i en poques ocasions es permetia que hom es sortís del patró constructiu, i menys un estran-

ger. Així que el chauvinisme francès mai va tolerar el que titllaren d'extravagant neorococó de Gaudí. A New York tampoc veieren clar un gratacels que no fos rectilini.

L'activitat de Gaudí s'hagués apreciat més en els nostres dies. Imbuïts com estem de ple en la cultura de la innovació, ara sí que valorem les obres d'autor. En temps del genial arquitecte aquest també tenia en contra l'anticlericalisme imperant. Fins fa ben poc de fet, la Sagrada Família era ridiculitzada simplement per ser un temple catòlic. I és curiós i aparentment contradictori com el catolicisme de l'últim terç del Segle XIX, suposadament ultraconservador, promocionés una obra tan avançada arquitectònicament.

Però malgrat les incomprensions envers l'obra de Gaudí, aquest va tenir la sort de viure en un temps i en un país on durant una exhalació s'agafaren amb rauxa les regnes de les Arts. Potser les multituds que es concentraren a les avingudes de Barcelona per acompanyar en processó el fèretre de Gaudí fins a la cripta de la Sagrada Família recordaven aquells anys de joventut on tot era desenfadat atreviment. Llavors, amb el toc de campanades per funeral, foren conscients que l'alegria havia passat.

Quan Gaudí morí el 1926 ja feia uns anys que imperava el pla de l'esmoreït Noucentisme. Al somort panorama estètic se li afegia la repressió anti-catalana de Primo de Rivera. No eren temps per a corbes i colors, i l'obra de Gaudí era especialment assenyalada com l'epítom de l'absurda rauxa que havia dominat les Arts a Catalunya fins feia poc. Però tot i les bromes

de que foren objecte les obres de Gaudí aquest fou una figura molt popular. El seu últim adéu fou multitudinari, un gran reconeixement popular a qui va saber donar-nos quelcom nou, absolutament nou.

La innovació que aportà Gaudí a la història de l'arquitectura és del tot paradoxal, ja que les seves obres agermanen innovació amb tradició. Gaudí alterà estils per donar-lis vida nova i adaptar-los a la modernitat. Aquell qui radiografià les formes elementals de la vida natural, l'arquitecte de déu, el mag de les tres dimensions fou una conseqüència de l'eclecticisme. Però Gaudí transcendí a aquest moviment. Les columnes dòriques de la Sala hipòstila del Park Güell amb un capitell tou i un baix-fust folrat de trencadís o les columnes salomòniques de la façana del Naixement rematades amb fulles de palma són dos bons exemples de préstecs estilístics lleugerament transformats per Gaudí. Ell era sabedor de com certes formes i elements són les millors per accomplir una determinada funció i missatge en un edifici. Alhora, si aquestes formes o elements arquitectònics han perviscut durant segles bé s'han guanyat el dret de continuar fent-se servir.

Després, ja passat el Modernisme, en una batalla solitària que res tenia en comú amb el Noucentisme, Gaudí aconseguí la superació de l'eclecticisme amb les columnes de la nau i les voltes de la Sagrada Família, que deixà preparades en models de guix escales 1/25 – 1/10. Sembla com si Gaudí al final de la seva carrera hagués trobat la pedra filosofal, les essències, les virtuts bàsiques del dòric, el corinti, el romànic, el gòtic, el

barroc, per mesclar-los tots, no en una agregació si no en una orgànica fusió. El resultat, les diferents parts d'aquelles columnes i voltes tenen una mica de dòric, són en part corínties, romàniques.... però en el seu conjunt són quelcom nou. Com la santíssima trinitat, Gaudí fou triplement genial.

Per una banda, interpretà com ningú el cop de fuet i el concepte d'art total convertint-se en precursor de l'art abstracte, el surrealisme i l'expressionisme. Després tenim això que tot just comentàvem de com va ser capaç d'obrar un nou aliatge amb estils històrics dispers. I finalment, fou el pare o l'alumne més avançat de la nova arquitectura de la Geometria Reglada.

Reprement allò de que el caràcter de Gaudí incidí negativament en el seu reconeixement en vida, algú ha dit que era una mica dictador. Deixava Gaudí poc marge per a la pròpia creació d'escultors i artesans? Segur que no. Altrament estarien orfes alguns dels edificis de Gaudí de les molt originals obres d'Aleix Clapés, Josep Maria Jujol, Matamala o Mani. Però el que si sembla indiscutible es que volia tenir el control i l'última paraula sobre tots els aspectes de l'obra. El seu cervell prodigiós i el seu coneixement d'artesanies tals com el ferro forjat, el coure o la fusteria el capacitaven per donar lliçons i traçar les línies bàsiques fins i tot dels aspectes no estructurals, el que serien les carnacions de les seves construccions. En conseqüència, podem atorgar a Gaudí junt amb el títol d'arquitecte també el de decorador.

- Per *hipertrofiat* entenem edificis com la Casa Sayrach de Manuel Sayrach o la Casa Comalat de Salvador Valeri i Pu-



L'arquitectura que vol ser aigua,
cabana psicodèlica,
la desfeta del Modernisme

purull que ja vorejen el Post-Modernisme. Les formes orgàniques tenen un protagonisme clar, evidenciant-se amb arcs parabòlics i columnetes que recorden ossamenta. El bigarrat desplegament d'elements arquitectònic-decoratius embolcalla unitàriament la façana amb els espais interiors del portal i les escales. Aquest estil va ser conscientment hereu de l'obra de Gaudí, agafant com a punt de referència la Casa Calvet. És així doncs aquest estil hipertrofiat fill de l'*élan* rococó. Per a alguns crítics la proposta estètica de l'estil hipertrofiat vas ser el cant de sirena agònic i delirant del Modernisme. Però mirant-ho amb més atenció constatem que més enllà d'esprémer fins a les últimes conseqüències el Modernisme, també va aconseguir enllaçar íntimament Rococó amb Gaudinisme i en alguns casos donar forma a un Expressionisme anatòmic com a la Casa Sayrach.

Passats gairebé 100 anys des que aquelles cases es van bastir, encara avui en dia ens sembla aquell estil hipertrofiat una rara avis arquitectònica. Del Rococó heretà els característics balcons ondulats propis d'aquell estil o la inclusió d'esferes de pedra. Del gaudinisme veiem les columnetes en forma de tibia o les corbades i ben engreixades golfes i mansardes. Aquests sorprenents edificis foren autèntics anti-sistema del moment, romàntics a contracorrent. Per als Noucentistes*, ado-

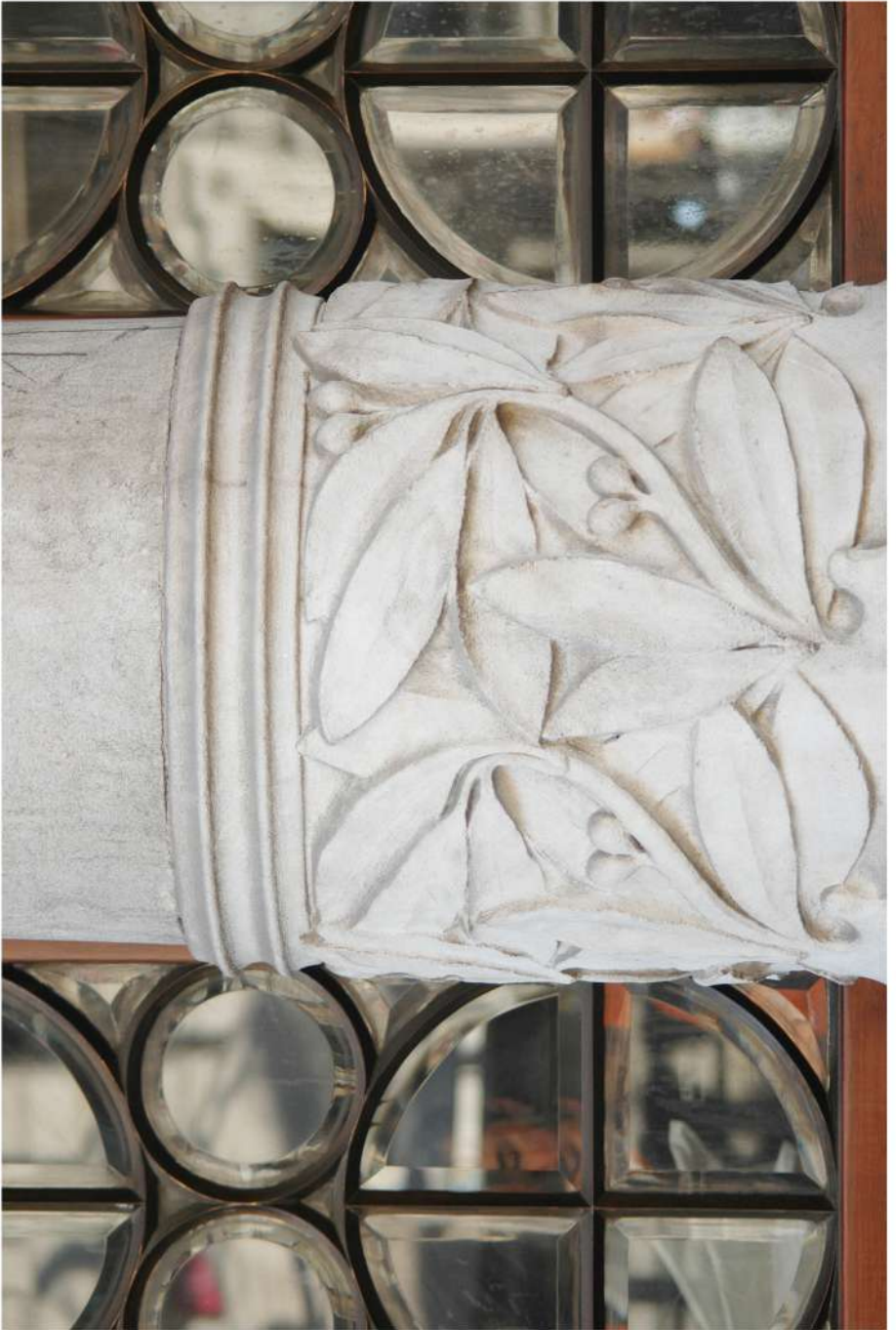
* Recordem que el Noucentisme és l'etapa posterior al Modernisme. Contràriament a aquest darrer que s'inserí de plè en la corrent continental, el Noucentisme es desvinculà de l'Expressionisme i l'Art Decó que imperava a l'escena internacional. Amb el suposat mediterranisme predicat des de la publicació de la Ben Plantada d'Eugeni d'Ors Catalunya es feu un vestit a mida, deixant poc espai per a la modernitat. Tant sols en obres d'enginyeria hom

radors del pla, del triangle i del quadrat, l'elàstic tractament de les superfícies que aconseguí el Modernisme hipertrofiat fou una ximpleria, un autèntic deliri arquitectònic.

- El sub-estil *Jugendstil* va ser quelcom molt minoritari en el panorama arquitectònic del Modernisme català. Com bé es pot deduir pel nom aquest era una emulació de l'estil que es venia fent a les terres germàniques, a ciutats com Munich o Berlin. Aquí és important puntualitzar que Jugendstil i Secession no són pas el mateix. El primer és més suau i ondulat i s'assimilava al que en català anomenem Modernisme. El segon tot i ser una evolució del primer es mostra més rígid, disciplinant-se sota una verticalitat rectilínia. Els postulats de la Secession van calar fort a Catalunya i van acabar confluint amb els principis del mediterranisme Noucentista, l'Expressionisme i l'Art Decó, deixant bons exemples al llarg i ample de la geografia del país.

El Jugendstil però mai va arrelar a Catalunya. La raó potser s'hauria de trobar en que les façanes d'aquell estil tendeixen a la moderació, i a la Catalunya del Modernisme hom tendia a l'ostentació. A més, l'escola catalana d'arquitectura estava donant uns fruits tan sucosos, que per res necessitava mirar a l'austera Alemanya en busca d'inspiració. Si de cas ho feia cap a l'exuberant França.

pogué desplegar una estètica plenament contemporànea, com a les Fonts Màgiques de Montjuïc i als desapareguts espàrregs lumínics de l'Avinguda Maria Cristina.





Per aquestes raons hi ha pocs exemples de Jugendstil a Catalunya. Però precisament és aquesta escassetat el que els fa destacar. Els antics magatzems Cendra i Caralt al carrer dels Arcs de Barcelona són un exemple superlatiu del sub-estil Jugendstil. Veiem l'estructuració de la façana entre pilastres sobresortints en grans franges verticals de colors contrastats, la inclusió d'airosos cops de fuet de ferro als balcons que s'entremesclen amb motius vegetals com gotims de raïm i caps femenins de cabelleres ondulants. El seu arquitecte, Arnau Calvet i Peyronil és de l'última generació de modernistes, que començaren a firmar projectes entrats ja al Segle XX. Potser per això volien destacar amb noves propostes que es diferenciessin del que s'havia fet fins llavors. Per assolir aquest propòsit prengueren com a inspiració el que començava a veure's com l'estètica més moderna del moment, el Jugendstil alemany.

Quelcom semblant apreciem a la Casa Heribert Pons d'Alexandre Soler i March a la Rambla de Catalunya de Barcelona. En aquesta finca de 1907 ja comencem a veure trets característics de la Secession, que fou l'evolució simplificadora del Jugendstil. La manca de color i una posada en escena més plana marquen el camí de contenció i discreció decorativa que progressivament aniria imposant-se en l'arquitectura catalana.

- Per sub-estil modernista *medievalista* entenem aquelles propostes que sense voler calcar en la seva aparença a les construccions gòtiques si que incorporen elements propis d'aquella època. Sobretot es fa ús de l'arc apuntat com a element enno-

blidor de les finques. Recordem que les cases de l'Eixample s'havien de vendre. La motivació bàsica del promotor immobiliari era el benefici. I com passa avui en dia, l'aparença exterior de la finca pesa molt en la decisió del comprador. Potser llavors, presumida com cap altre Classe, la Burgesa, per a qui comptaven tant les aparences, la vista general de les façanes es valorava encara més.

Al igual que ara emprant titani o llums leds, llavors era garantia d'èxit si la façana mostrava ben trobades combinacions d'arts aplicades. Més enllà de la bellesa intrínseca a les artesanies, l'ús d'aquestes era un indicatiu de grans sumes de diners emprades. Si bé els materials utilitzats eren en ocasions pobres, la mà d'obra experta quedava ben palesa. Si a sobre d'això, s'afegien unes finestres apuntades, quatre gàrgoles decoratives i una cornisa amb merlets com si d'un castell es tractés, la impressió era immillorable. S'aconseguia així fer tot un manifest de riquesa i epopeia.

La Casa Llopis Bofill d'Antoni Maria Gallissà al xamfrà de Bailén amb València seria un exponent paradigmàtic d'aquesta branca del Modernisme català. El seu arquitecte va formar part de l'equip docent de l'escola d'artesanía que operà al Castell dels Tres Dragons durant uns anys. Allà, arquitectes com Domènech i Muntaner, decoradors com Josep Maria Jujol o vitrallers com Rigalt assajaren la restauració de la germanor de les colles constructores medievals. Junt amb la recerca de la qualitat a través de l'artesanía aquella experiència docent buscava el que ja havia propugnat Ruskin unes dècades abans,

acabar amb l'especialització i la divisió del treball. Així que a Barcelona amb aquella experiència docent es practicà la màxima de “que tots aprenguin de tots, que tots aprenguin de tot”.

Aquella escola, tot i la seva curta vida, contribuí a reforçar els lligams de col·laboració artístico-professionals que continuarien esdevenint-se en cadascun dels projectes de noves cases. L'Art Total a Catalunya mai fou un concepte filosòfic sinó quelcom ben palpable, amb tot un grup format per l'arquitecte, el decorador i una colla d'artesans que participaven plegats en un sol projecte. Per posar un exemple, en la finca de l'arquitecte Gallisà que comentàvem com a exponent paradigmàtic del Modernisme goticista, els dissenys dels esgrafiats que recorren part de la façana són obra de Josep Maria Jujol. El factor humà, les amistats, la competitivitat també, el sentit col·lectiu de professió i de país estan darrera de l'èxit del Modernisme català.

El lloc on es desenvolupà aquella escola d'arts aplicades, el Castell dels Tres Dragons, és de fet un dels millors exemplars del sub-estil medievalista. Tot i que l'edifici estructuralment és del tot modern, valent-se en el seu interior de dos grans arcs metàl·lics, Domènech i Muntaner aconseguí un efecte de castell gràcies a elements netament medievals com els arcs apuntats, merlets copiats de la Llotja de València o uns plafons ceràmics amb forma d'escut heràldic. Parells aires medievals va conferir Gaudí a la seva obra a la província de León, la Casa de los Botines i el Palau Episcopal d'Astorga. L'ús contundent dels carreus de pedra i les torretes acabades amb cober-

ta cònica de pissarra proporcionen un clar aspecte medievalista a aquest conjunt.

Però com dèiem abans aquestes propostes arquitectòniques no pretenien ser una còpia fidedigna del que es va fer a l'Edat Mitjana. Ja s'havia superat la fase anomenada arqueologista pròpia de l'Historicisme. Llavors, amb més o menys encert, es va pretendre allò fins adonar-se'n de la futilitat de l'intent. És per això que més endavant el Modernisme no va fer escarafalls a combinar elements gòtics amb d'altres d'èpoques posteriors, com renaixentistes i barrocs. La finalitat no era fer una classe d'arquitectura històrica sinó aconseguir quelcom que semblés medieval i ahora fos fotogràfic.

Dues fantàstiques mostres d'aquesta arquitectura híbrida d'aires medievals són dues finques contigües del carrer Diputació. Estem parlant de la Casa Berenguer de Joaquim Bonaventura Bassegoda i la Casa Ibarz de Salvador Soteras. Més enllà de la inclusió d'arcs ogivals i finestres coronelles que es combinen sense complexos amb obertures renaixentistes i balcons barrocs, l'etiqueta medievalista deriva de la cara pètria, simulant carreus de les façanes. De ben segur que aquestes finques i tantes d'altres que abunden en el Modernisme català podrien catalogar-se dins el sub-estil floral, el post-eclèctic o el trobadoresc. Lluny de mostrar-se com a tipus purs, la difícil classificació d'aquesta arquitectura ha provocat que passes més aviat desapercebuda.

- El sub-estil *mecanicista* va ser aquell que depurant-se dels elements decoratius clàssics aconseguí una composició a base de formes geomètriques simples. Per a visualitzar-ho prenguem edificis de Domènech i Estapà com el que fou la seu central de Catalana de Gas, al Portal de l'Àngel o la finca on habità l'arquitecte al C/ València amb Rambla de Catalunya de Barcelona. Veurem palmetes simplificades, cercles que s'assemblen a engranatges de màquines i fulles d'acant reduïdes a la seva expressió més sintètica. Aquest Modernisme adoptà expressions pròpies del Manierisme com són els sòcols encoixinats i adiamantats.

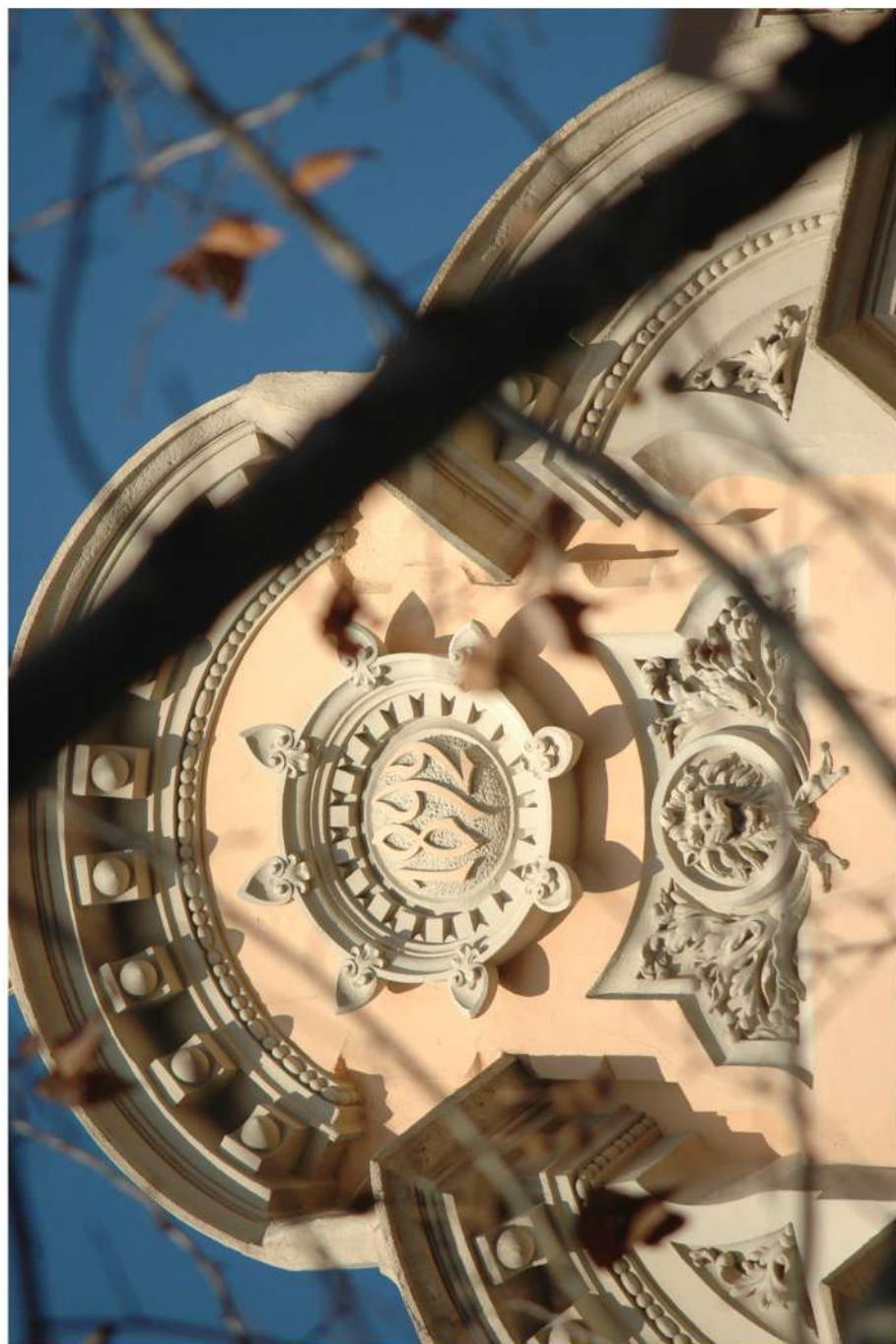
La preferència per la pedra ben polida a les façanes dóna una sòlida i noble aparença a tot el conjunt. Però la sàvia combinació de la pedra amb paraments de totxana i la inclusió d'elements decoratius treu seriositat al conjunt. Alhora, l'ús de finestres circulars alleugereix la massa i dóna un aire de modernitat a la façana. En ocasions, recobriments de mosaic com a l'excel·lent Torre de les Aigües de la Catalana de Gas despleguen un tal joc cromàtic que fan d'aquestes construccions alegres fites del paisatge urbà.

Aquest sub-estil tot i que sí féu ús del mosaic es mostrà esquiu a altres arts aplicades. En les maneres mecanicistes d'aquest modernisme tot està sota control. Els motius vegetals, freqüentment gravats a la pedra són més escarransits i menys expansius que en altres modalitats del Modernisme. Aqueixa mateixa naturalesa queda circumscrita, sense sortir-se de mare, closa en un espai determinat. És un Modernisme contingut, més

simètric, hereu sens dubte de l'arquitectura de palaus italians del Renaixement i emparentat amb el que a Viena venia fent Otto Wagner.

L'estela de l'arquitectura de la capital austríaca, on domina el ple i els volums clars, plans i contundents acabaria imposant-se en l'arquitectura posterior. L'explicació a aquesta darrera afirmació la trobem en l'ús menys intensiu de les arts aplicades. L'augment de costos que implicava contractar colles d'artesans i el preu dels materials que empraven aquests féu que molts promotors perdessin l'interès pel Modernisme un cop la seva estrella decaigué. A més, per a portar a terme les grans obres d'Art Total de l'arquitectura modernista es necessitaven arquitectes amb molt de tremp, professionals dinàmics que s'impliquessin a peu d'obra, capaços de liderar un equip variat d'especialistes.

Aquest perfil d'arquitecte va passar a millor vida cap a la segona dècada del Segle XX. Si bé durant el Modernisme els arquitectes encara eren com Mestres d'Obra, fent una mica de tot, la següent generació delega definitivament certes tasques a la figura del promotor i del capatàs. Aquestes tendències d'organització laboral-professional van afavorir una arquitectura més simplificadora, de formes senzilles, orfe d'artesanía. Amb l'arquitecte absent a peu d'obra ara manava el plànol i en aquest tros de paper no hi havia lloc per a la improvisació de l'artesanía artística. Així que la tendència més austera traçada pel Modernisme mecanicista (minoritària durant l'expansiu





període modernista) seria la que marcaria la pauta en el temps a venir, més proclius als posats d'ordre i sobrietat.

- En el *Modernisme orientalista* trobaríem un seguit de propostes ben diferenciades, establint com a comú denominador la incorporació d'elements orientals. Potser la més emblemàtica d'aquestes propostes és la Casa Bruno, la del drac xinès, paraigües i ventalls de Les Rambles. Aquesta vistosa façana va ser enllestida el 1885 per Josep Vilaseca. En rigor, per la data anterior a l'Exposició Universal de 1888 hauríem d'adscriure-la en el pre-modernisme. I certament, elements com les motllures de les finestres d'aire egipci encara pouen en l'historicisme. Però els esgrafiats florals de la cornisa plens de color, les aplicacions de vanos i ombrel·les o els vitralls de la planta baixa fan de la Casa Bruno tot un referent del Modernisme orientalista.

D'un orientalisme arabo-persa són les propostes que bastí el jove Gaudí als pavellons Güell i a la Casa Vicens. En aquesta darrera trobem fins i tot referents nazarís, del regne musulmà de Granada, en el sostre del fumador fet amb mocàrabs. En relació amb aquest gust per la cultura morisca hauríem de recordar la influència de pintors com Marià Fortuny i Josep Tapiró, ambdós també de Reus, com el jove Gaudí. Junt amb el “descobriment” de Nord-Àfrica, d'on apart de l'autenticitat pre-industrial s'apreciava el luminisme, hauríem de parlar de l'influx de cultures més remotes. Cúpules rebaixades, recobriments ceràmics, distribucions espacials atípiques són alguns

dels elements de la llunyana Pèrsia que pel seu exotisme fou benvingut com a força renovadora.

- Emmirallem-nos en l'obra d'Enric Sagnier per definir el sub-estil *post-eclèctic acadèmic*. En el seu eclecticisme evolucionat es barregen elements de diversos estils per fer un tot harmònic i elegant. Les referències històriques d'Enric Sagnier són tant d'arrel medieval com clàssica, les dues fonts principals d'inspiració estilística en l'arquitectura. Però tant en un cas com en l'altre, Enric Sagnier sembla beure de fonts franceses. En la seva prolífica carrera, sobretot com a arquitecte episcopal fent gran quantitat d'esglésies i col·legis religiosos, Enric Sagnier desplega al llarg i ample del nostre paisatge urbà formes i aparences pròpies del gòtic *Il·le de France*, de castells del Loira, del rococó francès o de l'estil II Imperi.

El recent any Sagnier ha servit per revaloritzar les realitzacions arquitectòniques d'un creador gairebé caigut en l'oblit per la popularitat dels tres tenors del Modernisme català. Diuen que Catalunya és un país plural. Llavors també ho era, i no només en política sinó en arquitectura. Enric Sagnier encarna a la perfecció aquella versatilitat en el disseny que es va aprendre de l'Eclecticisme. Els arquitectes modernistes eren homes aversejats a combinar aquest i aquell altre estil. Sobretot es guiaven per una intuïció ideològica del que creien que la societat demandava o esperava respecte als diferents tipus d'edificació.

Per traçar una església hom considerava que el més escaient eren les formes gòtiques. Una institució governamental



D'arrel barroco-francesa l'arquitectura acadèmica no es va poder sostreure a l'encant floral i la riquesa que aportaven els estucs i els treballs de ferro, sobretot per als balcons. A diferència d'altres sub-estils modernistes l'arquitectura acadèmica mostra una ordenació simètrica dels plens i els buits i una paret de la façana plana, sense abombaments

l·ligava més amb la solemnitat de columnes, frisos i altres elements clàssics mentre que una plaça de toros havia de ser inevitablement una fantasia neo-morisca. L'aportació de Sagnier rau en que en aquells edificis d'aspecte neo-gòtic o barroc francès els hi incorporà la gràcia dels aplicats modernistes. Veiem un grapat d'edificis per il·lustrar això.

Comencem per un dels immobles més vistos de Barcelona, la Duana que fa de veïna a l'estàtua de Colom. Fixem-nos en les seves majestuoses columnes, acanalades com marca la pauta antiga, però amb la part inferior del fust d'un acabat rústic al mode manierista, obertures combinant arcs de mig punt i frontons i grans llunetes com a coronament de les façanes laterals. Tot plegat és una impactant construcció que aconsegueix lligar la vistositat barroca amb l'esperit imponent del neoclassicisme, quelcom escaient per a una institució estatal com era una duana. Però mirem més adalt, sobre el terrat, per adonar-nos de l'aportació original de Sagnier.

A les altures nia un esquadró de grius i àligues imponents, impassibles guardianes de la ciutat. També trobem generoses fulles d'acant, ben gruixudes, que s'enrosquen omplint els buits. Senyeres, corones, poderoses creus de St. Jordi prenen gran protagonisme. Aquests afegitons col·locats allà on toca, d'una grandària adequada fan fins i tot obviar el cos bàsic de l'edifici. S'inverteixen els termes. No és l'escultura i la decoració quelcom que s'incorpora per embellir la construcció. És la construcció la que està al servei de l'escultura i la decoració.

Aquest fer sortir a escena amb el paper protagonista a l'actor secundari fou una de les grans aportacions d'Enric Sagnier.

A l'església de Pompeia (Diagonal amb Riera de St. Miquel) estem parlant en canvi d'un client eclesiàstic, l'ordre caputxina. En aquella època tot el fet religiós es recreava en les èpoques medievals. Probablement veien amb enveja el món medieval i per tant volien fer reviure aquella època més dominada per l'església que no pas el seu secularitzat món contemporani. Per tant, Sagnier descarta aquí el llenguatge clàssic de columnes jòniques, frontons i altres elements antics i recorre a arcs apuntats i gàrgoles. La metodologia d'aquest Modernisme post-eclèctic és cosí de l'estil trobadoresc de Puig i Cadafalch. Però a diferència d'aquest Sagnier va recrear uns aires medievals més meridionals. I a més, el seu decorativisme és força més contingut, pla.

La inquietud dels arquitectes modernistes féu obrir la gana a la incorporació d'elements decoratius de tradicions arquitectòniques forasteres. Això els portà a viatjar a altres països europeus a la recerca d'inspiració per després enriquir el seu repertori estilístic. També va ser cabdal la popularització d'alguns llibres com a manuals d'estil. Títols com "Documents et materiaux d'architecture" de Raguenet, "A Handbook of Ornament" de Franz Sales Meyer o "Stilfragen" d'Alois Riegl tenien moltes làmines il·lustrades i descripcions dels principals elements decoratius que s'havien emprat des dels egipcis fins a l'eclecticisme. De fet, la formació acadèmica en arquitectura apareix per aquesta època i publicacions com les esmentades

així com alguns títols de John Ruskin o “Entretiens sur architecture” de Viollet-le-Duc proveïren del necessari repertori per a l’ensenyança pràctica i teòrica de l’arquitectura a les universitats.

“A handbook of Ornament” de Franz Sales Meyer fou publicat el 1849 i per tant exercí la seva tasca de suport als arquitectes al llarg dels anys en que imperà l’Eclecticisme. Però probablement el manual continuava sent un llibre de capçalera per a arquitectes i artistes modernistes d’on extreïen exemples i models. “Stilfragen”, traduït com a “problemes d’estil, historia de l’ornamentació” d’Alois Riegl, fou publicat el 1893, per tant en ple brotar de l’Art Nouveau o Jugendstil alemany d’on era l’autor. Stilfragen és tot un tractat on s’exposen les principals formes ornamentals i motius vegetals que s’han desenvolupat al llarg de la història per part de les diferents civilitzacions. De ben segur que les il·lustracions que sortien en aquell llibre com espirals cretenses, les flors de lotus o papirs egipcis, flors d’acant o palmetes romanes foren de gran utilitat per a molts arquitectes i artistes europeus a l’hora d’inspirar-se.

Però més enllà d’això, l’autor ve a demostrar que la flor d’acant tantes vegades representada en l’arquitectura clàssica no era pas una imitació de la planta d’acant, sinó una evolució frontal i de perfil de la palmeta, que alhora podria ser una evolució de la flor de lotus i el papir. Amb aquesta tesi que desmitifica a la reina dels motius ornamentals, l’acant, es validava la llibertat dels artistes per fer quelcom més que copiar de la naturalesa. Si els mateixos grecs i romans, els pares del concepte de

Belles Arts ho havien fet, això legitimava a fer el mateix a qualsevol artista o arquitecte. I això mateix és el que va fer el Modernisme, inspirar-se de la Natura però fent-la passar pel sedàs de la sensibilitat del seu temps, allunyant-se de la mateixa natura, no pas recreant aquesta, sinó simplement creant Art. S'havia amortitzat l'Eclecticisme.

Això no treu però que els artistes modernistes continuessin recorrent a l'observació directa de la naturalesa. En especial ho féu Gaudí, com bé podem constatar a les exposicions amb fotografies comparatives dels diferents recintes gaudinians com en un pavelló d'entrada al Park Güell o al Museu de la Sagrada Família.

Amb l'ensenyança universitària de l'arquitectura quedava enrere la tradició de mestres de cases, professió que acostumava a passar de pares a fills. Molts dels pares dels arquitectes modernistes eren mestres de cases, com Antoni Rovira i Trias (autor dels emblemàtics mercats de la ciutat comtal). El seu fill, Antoni Rovira i Rabassa ja fou educat a la Universitat de Barcelona, on els joves arquitectes reberen el mestratge d'Elies Rogent. Val a dir però, que durant l'època que ens ocupa encara hi havia molts mestres d'obra, que sense la nova titulació dels joves continuaven exercint.

D'Elies Rogent, mestre de mestres, és l'edifici de la Universitat de Barcelona a Plaça Universitat. El seu estil neoromànic emulant les universitats alemanyes és un bon exemplar dels *revivals* arquitectònics d'aquella Barcelona de mitjans de segle XIX que tot just començava a tastar l'agredolç fruit de la

A diferència d'allò que creà Domènech
i Muntaner al Palau de la Música
veiem aquí un vestit floral
monocrom, cosa que el diferencia de l'altre
sub-estil.

Els envoltoris vegetals van
ser la nota dominant en tots els sub-estils
que venim analitzant (a excepció del
Mecanicisme i el Gaudinià).

D'aquesta manera molts dels sub-estils
s'arreglarien en tota una família,
la floral. D'allà penjaria una
subcategorització: floral-clàssic;
floral-barroc; floral medieval...



industrialització. Alumnes com Domènech i Muntaner o Antoni Gaudí, matriculats cap a principis dels 1870s, pouaren en la filosofia de l'eclecticisme d'Elies Rogent, en quedaren marcats. La majoria dels arquitectes modernistes construïren el seu estil sobre aquest motllo après, com Enric Sagnier. Altres en canvi, com Jeroni Ferran Granell o Pere Falqués se'n desmarcaren, guiats per la imprevisible llibertat del cop de fuet.

Per tant, de tota aquesta diversitat de sub-estils del Modernisme arquitectònic català que estem comentant en podríem fer dos grups: els para-eclèctics i els Art-Nouveau Cop de Fuet. Gaudí va arribar a un sincretisme d'ambdues tendències gràcies a la lliçó que li proporcionà la naturalesa, instituint un nou sub-estil, el seu mateix, el gaudinisme. Un cop assolida aquesta fita no descansà en la seva recerca creativa, que ell considerava com l'esforç per continuar a la Terra l'obra de Déu, respectant les seves lleis eternes. Aquesta recerca, arribaria tant lluny que abans de cloure la primera dècada ja estava configurant un nou estil diferenciat del Modernisme. És el que s'ha vingut a anomenar la Geometria Reglada o Expressionisme Orgànic, com la Cripta de la Colònia Güell, les voltes i columnes de la Sagrada Família.

- El sub-estil *rococòtitzant* va ser una de les opcions més emprades a l'època. Enfront de l'arquitectura d'autor, on cada edifici d'un mateix arquitecte podia ser força diferent de l'anterior, el sub-estil rococotitzant quedava poc singularitzat. Era sens dubte l'opció econòmica i estèticament moderada. Un

promotor immobiliari de l'època que volgués enllestir ràpidament una finca i que aquesta causes una bona impressió d'elegància facilitant així la venda ràpida dels pisos optava normalment per donar un aire rococó a la façana. D'aquesta manera l'immoble tenia un aspecte de l'època, modernista, però sense exageracions i extravagàncies que fessin augmentar els costos i poguessin causar rebuig entre la clientela potencial.

La majoria dels edificis que segueixen aquesta línia estètica prescindiren de les tribunes de les plantes principals. Quan la finca es projectava directament per un promotor que no tenia cap intenció de viure allà, es podia estalviar la tribuna del pis principal. De fet, en aquests casos era més convenient que tots els pisos tinguessin les mateixes característiques a fi d'evitar enveges entre inquilins. Això contrasta amb un altre tipus de cases de l'era Modernista, aquelles que foren encarregades directament per alguna família de l'alta Burgesia. En aquests casos dita família feia una inversió immobiliària alhora que es regalava una casa nova. Els habitatges dels pisos superiors serien per llogar o vendre mentre que a la planta principal viuria la família propietària de tot l'immoble. D'aquesta manera el fet que la planta principal tinguí una tribuna i sigui la més majestuosa té tota la seva lògica, la de diferenciar-se de la resta dels veïns amb ingressos més modestos.

No tots els exemples d'estil rococotitzant entren dins del patró abans esmentat d'habitatge standard igualitari entre totes les plantes. Hi ha casos com el de la Casa Calvet de Gaudí en que es marca una clara diferenciació entre la planta principal

que ostenta una tribuna i la resta de de les plantes només amb balconet. El tractament rústic i encoixinat dels carreus de la façana i el coronament de la finca amb un frontó circular són dos dels elements que atorguen a aquesta obra de Gaudí un clar aire rococó o genèricament barroc. La finca va ser construïda entre el 1898 i el 1900 i, conjuntament amb els Pavellons Güell, el treball que féu a Comillas, així com a Astorga, s'emmarca en l'època dels historicismes evolucionats de Gaudí, ja fossin orientalistes, medievalistes o rococotitzants com és la Casa Calvet.

Per altra banda, la comparació entre la Casa Calvet i la Casa Batlló serveix com cap altre per entendre el trànsit i les diferències entre els estils eclèctics de Gaudí i el Gaudinisme ple. Ambdues finques estan entre mitgeres, i tenen si fa no fa les mateixes plantes i amplada. Però a la Casa Batlló és com si la monocroma pètria Casa Calvet, hagués estat sacsejada, repintada de mil colors, coberta de mil retalls, afegint-hi a sobre una inusitada golfà amb personalitat pròpia. A més a més a la Casa Batlló es trenca amb la regularitat de les obertures rectangulars practicant-ne d'el·líptiques i ovades. Tot i que la Casa Calvet incorpora singulars balcons trilobulats, es respecta la simetria entre les cinc fileres de finestres, mentre que a la Casa Batlló la façana sencera està bombada i ondulada de manera asimètrica.

Després de la Casa Calvet Gaudí no tornà a repetir aquest sub-estil rococotitzant. Es ficà de ple en el confeti i els focs d'artifici del Gaudinisme. L'espectacularitat dels nous edificis no deixaren a ningú indiferent però mai tingueren gran

acceptació. Respecte a això és bo recordar que la Casa Calvet rebé el premi de l'Ajuntament a la millor construcció de l'any, mentre que els edificis posteriors de Gaudí mai foren objecte de semblant distinció. Les façanes d'aires rococó tenien la virtut de combinar sentit de riquesa amb seriositat, atorgant dignitat al propietari o resident. Ell podia estar tranquil que el seu edifici no provocaria escàndol ni seria motiu d'acudits. Malgrat la gosadia d'alguns membres de la Classe Burgesa, la discreció era un valor molt més estès.

Per aquesta raó, al llarg de l'era modernista les obres rococotitzants, que emulaven vagament la desenfadada actitud de l'aristocràcia francesa de l'època de Lluís XV, fou una de les tendències més populars en la construcció. Ajudà a això la seva facilitat d'execució quan es compara amb el decorativisme i disseny més únic d'altres sub-estils aquí analitzats. L'estil rococotitzant és podia produir en sèrie, amb balcons de xapa prima i llindes de les finestres amb motius florals gravats, tallats o esgrafiats amb un patró.

El sub-estil rococotitzant també va ser especialment apreciat, desenvolupat i purificat per Enric Sagnier. Però recordem que aquest arquitecte ja ens l'hem trobat al parlar del post-eclecticisme. Això s'explica per l'obvia evolució estilística que experimenta qualsevol artista al llarg de la seva carrera. Però en l'època modernista l'adscripció per part d'un mateix arquitecte a diferents sub-estils és encara més acusada. Canviar i combinar sub-estils era part del joc, una versatilitat inherent al mateix esperit lliure del Modernisme. A més, aquests sub-estils de que

parlem no són compartiments estancs i en ocasions obeeixen a matisos o apreciacions subjectives. D'aquesta manera l'obra de Gallisà és segons com es miri trobadoresca o bé medievalista.

Dit això, respecte al retorn al rococó, un bon exemple el tenim en la gran finca de Gran Via amb Llúria, que més endavant remuntà el fill d'Enric Sagnier ja en època post-modernista. També són paradigmàtiques d'aquest estil rococotitzant les finques de Rambla Catalunya amb Provença o la Casa Farga d'Enric Sagnier a la mateixa Rambla de Catalunya. Apreciem la suavitat en la combinació cromàtica de pedra i arrebossat juntament amb la delicadesa dels motius vegetals. Dignes de la mateixa Maria Antonieta, exquisits pastissos de boda convertits en casa; constatem com d'adient fou el terme Belle Epoque per definir aquesta època.

El Modernisme va aportar tota la delicadesa que mai tingué l'eclecticisme, propi d'una Burgesia encara tosca. En canvi la Burgesia finisecular, més refinada, coneixedora de les sofisticacions de París i de les *Beaux Arts* es deixà seduir per la sensibilitat de la ploma, projectada en el cop de fuet, en edificis delicadament empolvorats com els que ara comentàvem o en la mateixa fragilitat dels vitralls tan emprats en tot el Modernisme arquitectònic.

Constatem el predicament del rocoquisme en la llarga vida que tingué. Ja en època de l'espartana dictadura Noucentista, en els anys 20, a la Via Laietana a l'altura de St. Pere més Baix, Enric Sagnier encara feia tot un bloc d'aires rococó. Però ja no és el mateix d'abans. La composició està ara més regla-

mentada i l'arrebossat de color, les volutes i acants enroscats han perdut protagonisme. La decoració és ara només una comparsa, un fi revestiment en aquest epígon de les tendències modernistes. Però *quien tuvo retuvo*. Treu el cap entremaliat, entre les *moles* veïnes, alegre i modernista, un cupulí conopial revestit d'alegre mosaic.

- En el sub-estil *trobadoresc* trobaríem sens dubte les cases de Puig i Cadafalch. Totes elles, com les de Domènech i Muntaner són hereves de les ensenyances de l'historicisme i l'eclecticisme. Però els arquitectes del Modernisme van saber transcendir aquesta tradició inicial que consistia en copiar i en moltes ocasions combinar elements d'estils pretèrits. Això donava com a resultat una mena de rèplica més o menys fidedigna, els anomenats Neos, ja fossin neoromànic, neogòtic, etc... A la Casa Ametller, a la Casa Terrades (les Punxes) o a la Casa Martí (Quatre Gats) la reminiscència medieval és clara. Però edificis d'aquesta mena mai van existir a l'Edat Mitjana. A diferència del monocromisme petri medieval, Puig i Cadafalch combinava pedra, totxana, ferro per als balcons i vidre per als finestrals. Més enllà del preceptiu arc ogival gòtic, els edificis trobadorescos empren també emmarcaments platerescs, porxades romàniques o columnetes salomòniques barroques.

A diferència de l'eclecticisme que suposa un puzzle d'elements diversos, l'estil trobadoresc modernista fa un romesco amb tots ells. Els porta a una mescladora, de tal manera que sorgeix un nou plat. Sobreviuen però trossets d'avellana i



Podem llegir en aquest, un dels gablets
de la Casa de les Punxes:
“Sant Patró de Catalunya,
torneu-nos la lliberat”.

Dieuen que en ple franquisme
hi havia una caserna de la Policia Nacional
just davant. Veient com una afrenta
aquesta representació patriòtica de
Sant Jordi occint al drac, el caporal
de la caserna va remoure
infructuosament cel i terra per a que
desmuntessin aquest excepcional
plafó ceràmic.

ametlla, finestres i torratxes identificables d'aquesta o aquella època, però tots lligats, fent salsa, creen un nou sabor. Aquest transcendir l'eclecticisme fou per a l'arquitectura a tota Europa una valuosa troballa. Però a més, el sub-estil trobadoresc té el valor d'haver aportat un element pintoresc al paisatge urbà.

Contemplant les cases de Puig i Cadafalch del període modernista ens envaeix un vague flaire de germanisme, medievalisme nord-europeu. "La llum ve del nord" titula el seu assaig sobre Joan Maragall, Enric Bou. La inspiració medieval fou la conseqüència de la recepció de diferents corrents. Per una banda tenim allò provinent d'Anglaterra amb figures com August Pugin, John Ruskin, o col·lectius com els Pre-Raphaelites i el moviment Arts & Crafts. També fou cabdal la figura del francès Violet-le-Duc, que es convertí en el guru més admirat pels arquitectes joves d'arreu d'Europa. Un altre generador d'aquell difús medievalisme fou allò que vingué de terres teutones, en especial les operes de Wagner, que causaven autèntica passió entre el públic cultivat. Aquests tres bagatges s'empeltaren de meravella en el tronc també medievalitzant de l'autòctona Renaixença catalana.

Alemanya havia destacat en el moviment romàntic, amb escriptors com Heinrich Heine o pintors com David Caspar Friederich. En ells es fa patent l'oda a la natura també pròpia al Modernisme així com la insubornable llibertat de l'artista. D'ençà del 1870, amb la formació d'un Estat alemany sota la batuta de Prússia aquell país adquirí un gran prestigi polític, el de gran potència i eficient maquinària industrial i militar. Per al

Modernisme, que abandonà el referent clàssic de grecs i romans durant segles imperant, mirar al nord era una manera de desempolsar-se de l'amortitzat concepte de les Belles Arts. Des del Renaixement, en les Arts el Sud greco-l·latí era sinònim de recta correcció, d'ordre, d'excel·lència artística.

Però al tombant del Segle en que hom volia ser nou (Art Nouveau) i modern (Modernisme) això implicava trencar amb la tradició. Per oposició doncs incorporaren les antítesis tant del classicisme com del civilitzat món meridional. S'obrí de bat a bat la casa de l'art. Com a alternativa a l'avorrida indiferència que provocava el classicisme reapareixia en escena l'oblidat gòtic. També, com a contraposició al sobri sud associat al classicisme antic greco-romà, hom posà en valor el que venia d'Alemanya, lligat al goticisme medieval. La popularitat de les operes de Wagner, amb la seva arrauxada musicalitat i posada en escena estava en línia amb la potenciació de l'emoció de que feia bandera el Modernisme en contraposició a la raó pròpia del classicisme.

De les òperes de Wagner també s'ha dit que encarnaven el concepte d'Art Total que tant a servit per definir el Modernisme. Els artistes de l'època s'emmirallaven en aquelles impactants posades en escena plenes de passió, que combinaven magistralment música, decorats, vestimentes, cants i orquestra. De tot plegat, d'aquell descobriment del nord ja fos britànic o difusament germànic i de la idealització medieval se'n féu una carn picada, que passada per la màquina d'embotir resultà en uns productes arquitectònics ben saborosos i formosos. El sub-

estil trobadoresc contribuï com cap altre a transmetre l'orgull de país per les glòries de la Nació catalana en època medieval. Però curiosament, aquests edificis trobadorescs modernistes no s'assemblaven gens als que realment hi havia a Perpinyà, Tortosa, Mallorca o València en època Medieval.

Aturem-nos en un parell d'exemples d'aquest subestil trobadoresc. La Casa de les Punxes o Terrades (ja que aquesta era propietat del gran industrial tèxtil del mateix nom) té un clar parentiu amb el castell de Neuschwanstein, residència del rei boig Lluís II de Baviera. La profusió de torres (diuen que un parell per a cada una de les hereves) i la verticalitat d'aquestes mai fou una característica de l'arquitectura gòtica catalana. Com bé va definir Cirici Pellicer en el seu anàlisi del gòtic català aquest sempre va tendir més aviat cap a l'horitzontalitat envers la verticalitat pròpia del gòtic nord-europeu.

Als Quatre Gats també s'observen elements tardomedievals propis de terres septentrionals. L'autèntic nom d'aquesta finca del carrer Montsió és la de Casa Martí. El seu promotor era industrial tèxtil i d'aquí l'existència de cabdells i telers, entre escuts heràldics amb eMes de Martí, els acostumats motius florals i entremaliats animalons referents a faules que apareixen per tota la façana. A la banda llarga que dona al carrer d'Espolsasacs sobresurt a la primera planta un tipus de balcó cobert molt ornamentat d'un florit goticisme. Aquesta tribuna està directament inspirada de la zona centre-europea austríaca, tirolesa, bàvara i bohèmia, com el "Goldenes Dach" d'Innsbruck. Veiem doncs un altre cop la importació

d'elements forans d'un caire molt més flamíger del que es desenvolupà a Catalunya a l'Edat Mitjana.

Aquesta filia per traceries i teulades com caputxes de joglars amb picarols té un exemple ben paradigmàtic a la Casa Ametller. Tota ella està emmarcada en forma de gran cornisa frontal per una gran testera escalonada, quelcom més propi de Flandes, Anglaterra o Brandemburgh que no pas de Catalunya. Així que contrari a l'arquitectura catalana baix-medieval, força més minimalista, de superfícies plenes i austera en el seu aspecte general, el goticisme que buscaren els modernistes catalans fou curiosament forà. Trobaren que aquest goticisme flamíger nòrdic era força més pintoresc. Servia per tant millor a les seves necessitats ornamentals i representatives.

Pel que fa a les representacions vegetals d'aquests subestils del Modernisme arquitectònic ens trobem en totes elles un marcat caràcter naturalista. Amb això volem dir que va imperar entre els dissenyadors de l'ornamentació una aproximació fidedigna a l'espècie que es troba en els jardins, al camp o en el bosc. Això ho veiem perfectament en els capitells de les columnes de les obres de Domènech i Muntaner, on amb una mirada atenta podem identificar quina és la planta que recorre la terminació de la columna, com succeeix amb les camèlies o les campanetes.

CAMÈLIA

Les camèlies que ofereixen els seus pètals per crear una vellutada esfera de color, en un conjunt perfectament calibrat, obert en un tot clos, són com les admirables marqueteries modernistes. A Catalunya i les terres ibèriques, per acció directa o indirecta de l'art mudèjar hi havia la tradició secular de les anomenades intarsies. Enteixinats o gelosies eren espais aptes per a una mena de mosaics de materials que combinaven i contrastaven amb la fusta, com peces d'ivori, nàcar, carei o metall. La tàrsia de pinyonet, molt emprada en les arque, consistia en aplicar incrustacions d'ivori amb el característic color pinyó.

Aquestes tècniques en fusta traspassaren el seu ús en els mobles més emprats o en les parts funcionals d'una habitació, per fer acte de presència en nous mobles com paravents, tauletes decoratives o productes de luxe com podria ser un quadre. Però ja no eren les tradicionals incrustacions de trossets d'os sinó una nova artesanía, la marqueteria, tota una refinada composició feta amb peces de diferents fustes. La marqueteria s'instal·la fins i tot en els sols, en el que podríem anomenar parquets de luxe

“La marquetería es palabra reivindicada por los catalanes. El martillo que los artesanos utilizaban para embutir piezas regulares de marfil o nácar, espejos, cajas de juego, etc, y la aparición en inventarios de principios del S. XV de la palabra ‘marquet’ para designar las piezas, hace suponer su primacía sobre la tesis francesa, donde aparece en el siglo XVI. Aunque,





como ya se ha visto, se utilizaba la taracea de grano finopinyonet en composiciones gemocéntricas, la tradición catalana del tratamiento de incrustación de maderas de diversos colores se afianza en las arcas de novia, renacentistas [...] de origen mudejar sevillano.” (Capítulo 8, Mobiliario – Historia de las Artes Aplicadas e industriales en España – Maria Paz Aguiló / Coor. Antonio Bonet Correa)

El Modernisme també suposà un enriquiment del ventall de fustes que s'empraven en l'ebenisteria europea. Des de l'era dels navegants portuguesos i la conquesta d'Amèrica van començar a afluir al Vell Continent fustes desconegudes fins llavors, com la caoba, el palissandre o jacaranda, el sicòmor... Aquestes fustes exòtiques es saberen combinar amb les que havien estat emprades a les nostres terres secularment en tot tipus de treballs de fusteria, des de culleres de boix per la cuina, esclops, mobiliari, bigues de pi o roure per la construcció d'edificis, de vaixells, ...

Segons Josep M. Garrut el Modernisme “... se serví de pal rosa per als colors primaris i de grèvol per als vermells; de l'om i el boix sobre caoba, generalment, caoba de tons rogencs quasi carmesí, per als grocs. Quant als blancs, poc usats, s'obtenien tenyint alguna fusta blanca [...] i pel que toca als complementaris, la tuia per al taronja, el freixe de l'Europa central i la magnòlia de Cuba per als verds i l'amarant per als violetes. Els tons siena s'obtenien de llorer exòtic, generalment portat d'Amèrica Central; per al blanc, l'arrel i l'escorça de l'om i per al negre, la caoba de Cuba” (Pag. 283 de: Modernis-



me a Catalunya – Josep M. Garrut / Jaume Sociás, Josep Casanovas, J. M. Infiesta (Dir.))

Un dels grans mestres de la marqueteria fou l'ebenista i decorador Gaspar Homar, emprant aquesta artesanía per obrar capçaleres de llit, armaris i taules. El grau d'expertesa d'aquest i altres tallers es constata en la capacitat de fer autèntics dibuixos figuratius, amb ulls, mans, representant minúsculs detalls i resseguint amb les diferents peces de fusta les complicades filigranes i ondulacions pròpies del període modernista. Algunes d'aquestes complexes composicions es poden admirar in-situ, com a la Casa Lleó Morera, mentre que d'altres es poden veure al Mnac i al Museu del Modernisme Català.

Potser buscant buscant hom trobaria un treball de marqueteria representant una dama descansant en un jardí, embadalida mirant-se una camèlia. I de ben segur que la camèlia en els seus variats colors era una de les exòtiques reines a les Exposicions que feia la Societat Catalana d'Horticultura a Barcelona, tan ben recollides per Fàtima López a "Ornamentació vegetal i arquitectures de l'oci a la Barcelona del 1900".

La qüestió de la planta verdadera i els jardins en la pròpia època modernista no es pot menystenir ja que foren un important estímul per a la producció artística floral del Modernisme. – "Diguem que veus i et diré que faràs". L'entorn verd en que es movien els artistes modernistes els impulsà a emular a aquelles meravelles de la naturalesa. L'element verd es manifestava no només en forma de jardins sinó en decoracions flo-

rals que animaven els carrers d'aquella Barcelona renaixent (especialment a La Rambla de les Flors) així com en interiors.

Veiem una descripció d'una decoració per a una inauguració en un dels epicentres del Modernisme català. Es sobre la primera exposició de Rusiñol, Casas, Clarasó. Diu Josep F. Ràfols en el seu llibre “El arte modernista en Barcelona”: “El saló gran de la Sala Parés estrenava un entapissat nou de vellut vermell i una gran catifa del mateix color. Van posar-hi munts de plantes d'interior amb grans fulles que produïen aquell ambient de naturalesa exuberant i desbordada típicament “fi de segle” i col·locaren gentilment unes otomanes per al descans del públic fatigat” (Pag. 100)

La camèlia, la rosa vinguda del Japó. Un cop més se'ns presenta la filia dels modernistes per allò que vingué d'Orient, com el cop de fuet. A *Flora symbolica*, John Ingram veu en la camèlia un emblema de *supreme loveliness* i ens recorda que tot i la seva bellesa aquesta flor està mancada d'olor. Com una fragància amagada que mai brolla, que genera frustració, el Modernisme va conviure consubstancialment amb un sentiment d'insatisfacció. L'actitud tràgica de la vida que destorbava el gaudi complet de l'existència fou més obvi entre pintors i literats que no pas entre els que es dedicaren a l'arquitectura i les Arts Aplicades. La protagonista femenina de “Solitud” de Víctor Català se'ns presenta com un arquetipus d'aquells sers resignadament desconsolats, que semblaven enyorar algun paradís perdut.

L'apologia de la natura que suposà el desplegament del Modernisme tingué una contrapartida en la literatura ambientada en els boscos, en l'ignot de les muntanyes. En la línia de Solitud també emmarcaríem la Punyalada de Marià Vayreda i Els Sots Feréstecs de Raimon Caselles. Amb cruesa, els escenaris i trames que desenvolupen mostren una naturalesa indòmita i unes gentes asalvatjades, quelcom que està a les antípodes de la plaent i juganera naturalesa que el Modernisme desplega en les seves obres materials. No obstant, tot i que a primer cop d'ull aquesta literatura de l'època modernista pot semblar una anomalia del Zeitgeist, també va ser filla del seu temps.

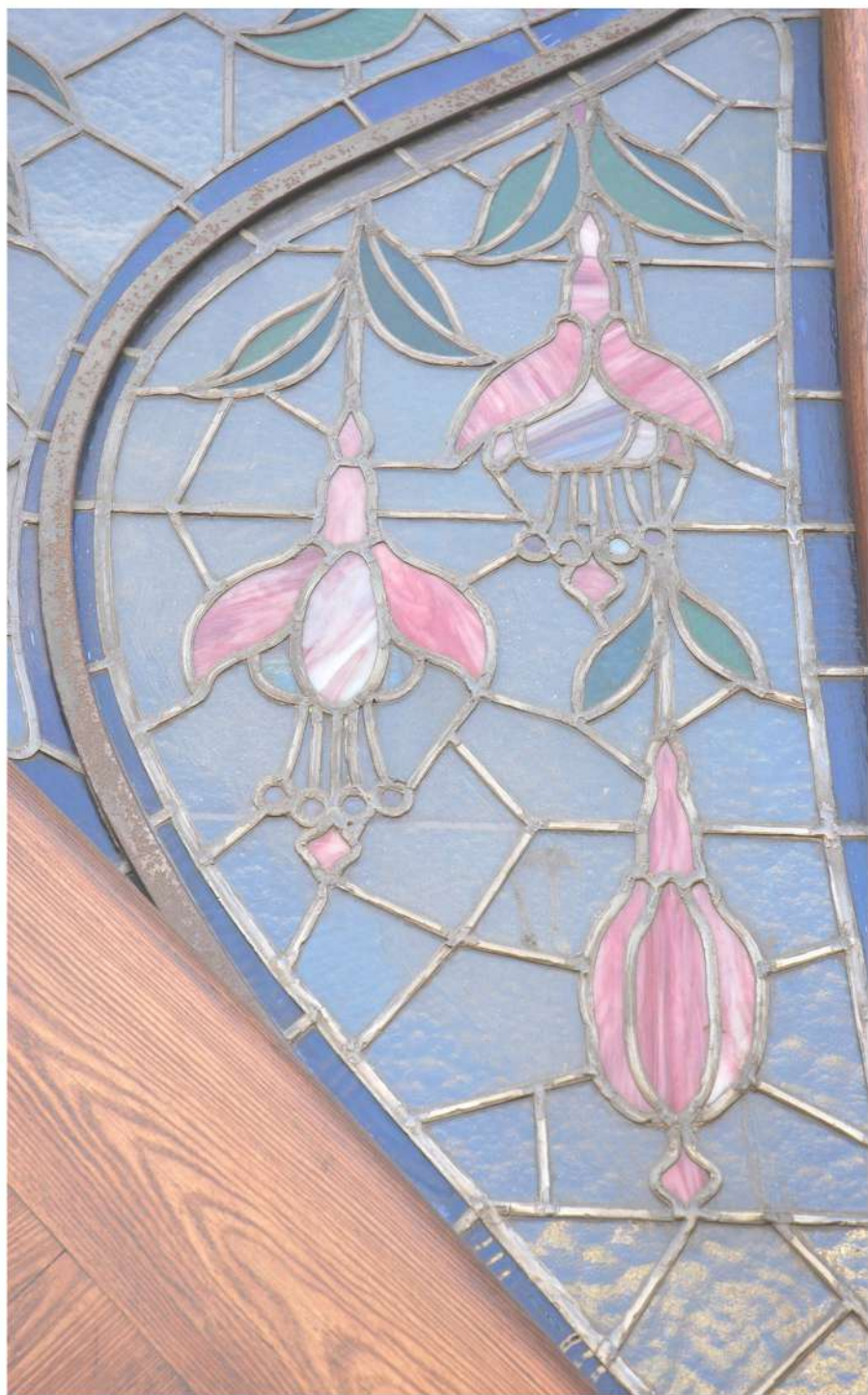
El realisme rural d'aquesta literatura va ser el contrapunt necessari per impedir que el modernisme urbà caigués en fútils idealismes. Mai, entremig de les serpentes de la festa modernista, es perdé de vista la crua realitat tant la rural com la del món obrer

CAMPANETES

De campanetes n'hi ha moltes. La característica flor de resonàncies musicals és de fet tota una família vegetal, que inclou alhora un ampli ventall de gèneres amb gran abundància d'espècies. Les campanetes representades durant el Modernisme són filles d'aquella gran capacitat d'elecció per part dels artistes. En ocasions es decantaren per les campanetes blaves o per campanetes d'ortiga o campanetes grans, que “il·lumina els roquissars ombrívols de Montserrat amb la seva florida desmesurada” com bellament descriu la web de la Institució catalana d'Història Natural, filial del IEC (<http://ichn.iec.cat>). Aquesta institució juntament amb les associacions i entitats adherides a ella són una riquíssima font de divulgació floral.

En allà també es recull la campaneta rodona (*Campanula rotundifolia ssp. Catalanica*) de bonica corol·la blau-violeta. Totes aquestes espècies comparteixen la forma acampanada de la flor (reunió de cinc pètals soldats). L'evocadora figura d'aquestes plantes no podia passar desapercebuda a la delicada sensibilitat dels artistes de l'època. Inclús la trobem abans de la desclosa del Modernisme, com en una coberta per a *La Razón Social* de Daudet feta per Alexandre de Riquer, on apareixen caputxines (*tropaeolum majus*). La reproduïren vital, alçada, amarada de sol, desafiant al vent, com en un ferro forjat de Matildenhöhe a Darmstadt que reproduïx el muguet o lliri de maig, o cap-cota, com melancòlica abans de marcir-se, amb el peduncle penjant suportant la graciosa campaneta.





Aquí també podríem incloure a la fúcsia, que per exemple trobem a l'exterior de l'immoble de Gran Via amb Plaça Universitat, la Casa Jeroni Granell. La viva suavitat dels colors d'aquesta flor, l'atreviment amb que s'obren els seus pètals i d'entre ells pengen els estams converteix a la fúcsia en tota una metàfora d'un temps de joia, de florida, de sorpresa, de celebració primaveral. Foren les campanetes de l'alegre tiliiiiinnn, no pas del greu tolooonnnnn. Foren les campanetes amb les que jugaren els follets i les fades dels contes per nens i grans, com el poema il·lustrat d'Apel·les Mestres Liliana. Les seves planes habitades per fades, éssers fantàstics, animalons humanitzats que tenen per llar un abundant regne vegetal semblen un compendi de tot el ric desplegament artístic que tingué lloc en el món dels homes.

L'any 2005 el MNAC va organitzar una exposició entorn de Liliana. La web d'aquest museu recull: "Liliana fue publicado en Navidad de 1907, editado por Oliva de Vilanova, el gran maestro del modernismo gráfico. En 1911 el poema fue adaptado al teatro por el mismo Apel·les Mestres. El estreno de Liliana tuvo lugar la noche del 9 de julio de aquel mismo año en el Palau de Belles Arts con motivo de los diversos actos organizados para la VI Exposición Internacional de Arte celebrada en Barcelona. Enric Granados compuso la música, los decorados fueron realizados por los escenógrafos Miguel Moragas, Maurici Vilomara y Salvador Alarma; los figurines fueron dibujados por el mismo Apel·les Mestres.

A través de Liliana podemos adentrarnos en los secretos del bosque y los sentimientos más profundos de los pequeños seres que lo habitan. Los símbolos y mensajes, tan válidos hoy como ayer, la maldad del hombre que todo lo destruye, la bondad, la fuerza y la sensibilidad representadas por los gnomos; la gracia y la belleza de Liliana, el amor que ella inspira, son un canto de esperanza” (museunacional.cat/es/liliana-el-mundo-fantastico-de-apelles-mestres)

La representació fidedigna de les diferents espècies vegetals no va ser exclusiu del dibuix. En els capitells escultrats i en tants d'altres components de l'arquitectura exterior i d'interiorisme, executat en les més diverses artesanies, també imperà aquesta inclinació general envers al naturalisme de la qual es desmarquen moltes de les obres de Gaudí, dissenys en ocasions de Jujol, així com obres d'arquitectes que incorporaren l'estètica de la Secession*. Aquesta, com també féu l'escocès MacKintosh, es decantà per la forma essencial, depurada, l'estructura bàsica de la planta, despullada de detalls, reduint-la a una forma geomètrica simplificada però mantenint la il·lusió orgànica.

* El terme Secession fou originalment el nom que es donaren una agrupació d'artistes que, com Gustav Klimt, volien trencar amb les forces conservadores de l'historicisme a Àustria. A Viena, l'edifici exent de Josef Maria Olbrich on feien les seves exhibicions fou tota una declaració d'intencions i encara avui en dia sorprèn per la seva modernitat. Amb els anys, el terme Secession passaria a confondre's amb el Modernisme vienès en el seu conjunt així com amb el Jugendstil alemany.

Que en les Arts Aplicades del Modernisme Català apareguin maneres foranes mostra fins a quin punt hom va ser permeable al que s'estava fent en els centres artístico-culturals més importants d'Europa. És per això que paga la pena fer-ne un repàs.

Berlin
Brussel·les
Budapest
Darmstadt
Glasgow
Munich
Nancy
Paris
Praga
Viena

Cap al tombant de segle ***Berlin*** experimentava un procés accelerat de creixement com a centre econòmic i polític d'una Alemanya reinventada i puixant, tot just unificada. Si be la presència de la cort reial prussiana havia imprès un caràcter clàssic a la ciutat, les noves formes informals del Modernisme van saber fer-se un lloc. La Berlin de l'últim terç dels Segle XIX havia experimentat un gran augment poblacional i per tant hi havia una creixent demanda de bens de consum i d'habitatge.

Entre la Guerra dels 30 anys i la Guerra de Successió al Tron d'Hispania els marquesos de Brandenburg van guanyar-



se una posició de respecte entre les Potències europeus. En endavant, la capital d'aquell allunyat i poc cultivat país va dotar-se progressivament d'una nova identitat urbana basada en els principis d'autoritat, racionalisme, ordre i monumentalitat. De la mà de la Il·lustració la ciutat es vestí de columnes dòriques i jòniques, de peristils corintis, d'esglésies d'aires renaixentistes i barrocs. Amb aquesta respectable vitrina arquitectònica la monarquia prussiana donava la digna imatge de magnificència, disciplina i força que volia transmetre.

Amb Bismark els reis prussians es convertiren en emperadors i la capital d'aquell remot territori de l'est es transformà en la metròpoli d'un Alemanya crescuda i imparable. A Berlin radicava no només el pont de comandament sinó la pròpia sala de màquines, amb una industrialització accelerada que comportà un explosiu creixement demogràfic i la consegüent transformació de les formes socials i les mentalitats.

Oberta a l'oest i al sud i sobretot punt d'arribada d'artistes de l'est i el nord, a Berlin confluïren molts artistes que venien a aprendre i a provar sort. Juntament amb Viena i Munich diríem que aquestes ciutats feien el rol de París en tot un eix centre-europeu de sud a nord. Gran centre d'oci, metròpolis inquieta i tolerant, Berlin tenia tots els números per a que en ella quallés el Modernisme. I ho féu tot i la dificultat de sobreposar-se a aquell motlle clàssic castrant promogut per la dinastia Hohenzollern. El Neoclassicisme del Segle XVIII i primeries del S. XIX fou succeït per la renovació de la totxana i

l'arc de mig punt dotat de certs aires medievals de Frederich Schinkel.

Però cap a finals del mateix segle la monarquia seguia bastint pretensioses construccions d'un pompós estil que mesclava qualsevol cosa que els semblés clàssic, renaixentista, barroc, francès o italià (com bé s'aprecia en els pesats i cridaners Reichstag i Berliner Dom). Però tot i l'al·lèrgia del poder polític envers les formes corbes i lleugeres de la modernitat, aquesta va saber-se fer un lloc decorant les façanes de les cases i els interiors d'habitatges i botigues. En aquestes contrades l'Art Nouveau s'anomenà Jugendstil, que vol dir estil jove. Després del gust petit burgès Biedermeyer s'anava imposant cap al tombant del segle una nova estètica expansiva i joiosa que reemplaçava la inanimada regla clàssica.

Eren temps per seduir i deixar-se seduir, quan Berlin començava a destacar com un dels grans centres culturals d'Europa. L'època del Modernisme va ser una plataforma imprescindible que possibilità en els anys posteriors corrents artístics tan importants com l'Expressionisme, la Nova Objectivitat, l'Escola Bauhaus i tot el cinema, teatre i música que brollà a la Berlin d'Entreguerres.

Es fa difícil quantificar allò que les bombes de la II Guerra Mundial s'endugué. D'aquella ciutat alegre i atrevida del Modernisme tan sols en queden esparsos testimonis, alguna façana o moble que miraculosament sobrevisqué a l'absolut arrasament de la ciutat pels bombardejos aliats. D'ençà s'ha portat a terme un laboriós i pacient esforç de restauració i con-

servació. Apart dels treballs d'estuc hi ha forces escales interiors de fusta que sobrevisqueren als bombardejos incendiaris. A dins dels habitatges moltes portes conserven els poms d'aram amb dissenys Jugendstil, i molts sostres mostren estucats o pintures amb elaborats motius florals.

Tot amb tot, gràcies a la pervivència d'aquell patrimoni i a les fotografies del Berlin de l'època constatem que tot i que el Jugendstil mai va fer-se predominant en el panorama estètic de la capital alemanya, si que va tenir prou força com per a imprimir un caràcter nou a la ciutat. Els testimonis d'aquell Jugendstil apareixen dispersos en barris com Prenzlauerberg, a Kreuzberg, amb mostres modestes i seriades d'algun motiu vegetal sobre les finestres, o amb algun grup escultòric en el gran park de Tiergarten. El Bröhan Museum, amb destacades mostres de pintura i arts aplicades de la zona germànica seria un bon complement a una bona passejada per la ciutat.

Brussel·les va ser un dels centres on amb més entusiasme varen desenvolupar-se les tendències Art Nouveau. En un Estat tot just nascut, la seva capital tenia molt per construir. L'economia belga, amb el carbó de les terres valones i la sortida al mar dels ports flamencs era capdavantera a Europa. Lògicament això comportà l'engreixament de la seva Classe Burgesa. Si a això li afegim la seva proximitat a la gran Paris, tenim unes condicions propícies per a l'esclat de l'Art Nouveau en aquelles terres. I parlem en plural perquè les noves línies de l'espirit nouveau no només arribaren a Brussel·les, sinó que



Autor: Bruxelles5 - WikiCommons - Public Domain

Antics Grans Magatzems, ara Museu de
la Música a Brussel·les, obra de
Paul Saintenoy de 1899.

arrelaren amb força i embelliren altres grans ciutats com Ambrès o Lieja.

Tot i ser un país petit és important parar compte de la situació de Bèlgica, al cor d'Europa, encaixada entre els mons germànics i llatins. Això permeté a molts artistes belgues, dotats amb l'eina del bilingüisme, de conrear unes bones relacions internacionals. D'aquesta manera l'Art Nouveau belga transcendí les pròpies fronteres. Brussel·les va ser punt d'arribada però també centre d'emanació de tendències artístiques. És el cas del flamenc Henry van de Velde, que després d'estudiar a París va ser capaç d'exercir una enorme influència sobre el desenvolupament artístic del Jugendstil austríac i alemany, incidint alhora en la posterior evolució de l'art i l'arquitectura europea.

L'època daurada de les arts en aquelles latituds també va implicar a la pintura. Es va constituir el grup dels “Vingt” amb membres com Ferdinand Khnopff, Felicien Rops, James Ensor o Dario de Regoyos, que mes endavant es transformà en el grup “La libre Esthétique”. Aquests artistes van desenvolupar una línia simbolista tirant a fosca i misteriosa. A diferència del simbolisme català molt més lluminós i càlid, el clima fred i bromós de les terres del nord semblaven inclinar als artistes valons i flamencs envers una línia més ombrívola, decadentista.

Aquest esperit morbós és el que destil·la un llibre que ha passat a la posteritat, “La España Negra”, amb text del poeta Paul Verhaeren i il·lustracions de Dario de Regoyos. Els pobles i les gents empobrides (guardianes de tradicions supersticioses)

que es mostren, serví d'estímul crític a les ments preclares de la intel·lectualitat espanyola que infructuosament volien regenerar y modernitzar el país. Les il·lustracions de Dario de Regoyos són una bona mostra d'una de les tendències que dominaren en el Modernisme, la negre-tenebrista-miserabilista; ben a les antípodes de la *joie de vivre* d'altres opcions amb més acceptació entre els compradors. Aquesta darrera tendència era representada a Catalunya per "la mondaine de Román Ribera, las señoras y señoritas de Masriera, el paisaje triste de Urgell, la calle alegre de Roig y Soler, el fajol de Pinós o las frutas de Mirabent..." (Raimon Casellas i el Modernisme. Jordi Castellanos. Pag. 221)

Tornant a Brussel·les, en arquitectura destaca la figura de Victor Horta, que té l'honor d'haver-se-li atribuït ser el primer en bastir una casa modernista. És la Casa Tassel, que marcà una fita amb la distribució innovadora dels espais interiors, la barana del pati d'escala dibuixant un cop de fuet i la utilització de ferro i vidre com a elements estructurals i separadors d'espais. Paul Hanka fou l'altre dels tres grans arquitectes belgues. Les seves vistoses façanes són un *alarde* de decorativisme de ric cromatisme aconseguit gràcies a la combinació de pedra, totxana, ferro i vidre i la incorporació de daurats, colorits mosaics i fusteria.

A Brussel·les sobretot sobta l'art de la totxana, material de construcció inevitable en un país eminentment pla. Gràcies a la manera de fornejar-ho i de donar-li diferents patines van crear una gran diversitat de colors. Combinant aquests diferents

tipus de totxanes van aconseguir façanes ben vistoses. Aquest seria el gran fet diferencial del Modernisme arquitectònic belga dins del panorama europeu. De la mateixa que el Trencadís és exclusiu i identificatiu de Catalunya, a Bèlgica podem dir que van inventar-se l'ornamentació a base de combinar totxanes de diferents colors. Potser el referit Paul Hanka, amb finques com l'Hôtel Ciamberlani és el millor exponent d'aquest decorativisme policromat de totxana, on també conflueixen les diferents arts aplicades.

Aquest arquitecte tenia per costum cobrir la part superior de les façanes amb pintura mural i mosaic. Impera en aquestes pells sobre pedra o totxana el daurat d'or, com reeditant a gran escala les taules del gòtic internacional de tempera sobre pa d'or. Pràctica semblant de portar enfora quelcom que històricament estava reservat als interiors, també ho faria Gaudí amb la façana del Naixement, tot un retaule major de maneres rococó que surt de l'església per mostrar-se al vianant. És aquesta una altra de les grans contribucions del Modernisme a la història de l'art: donar un emplaçament i funció diferent a quelcom. Que històricament allò estigués reservat per a un altre lloc i menester mai va ser limitació per al Modernisme, moviment agosarat, superador de fronteres, que literalment va trencar motllos. Plantes i figures sobrepassen els clàssics emmarcaments passant a ocupar amb desimboltura i *gran descaro* zones que acostumaven a quedar lliures.

L'esmentada ornamentació de mosaic daurat també va ser freqüent a Viena mentre que a casa nostra va ser cara de

veure. La trobem a la part superior de la Façana del Palau Muntaner, darrerament tan desvirtuat per la presència de la Policia Nacional armada. En allà, Lluís Domènech i Muntaner assajà una ornamentació de reminiscències bizantines per representar al·legories de la indústria, de la impremta i de les Arts. En una data encara primerenca com 1889 en que el Modernisme tot just començava l'assalt al món de les arts, sembla com si a Catalunya hom estigués temptejant diferents opcions estilístiques i ornamentals. Aquest tipus de decoració proposada per Domènech i Muntaner va quedar-se en el camí.

El volum d'encàrrecs en aquella Barcelona en ple creixement era tal que les coses s'havien de fer amb certa celeritat. I si es podien fer sèries per fer noves produccions i tornar a fer-les servir, doncs millor que millor. Una decoració com la que veiem al Palau Muntaner sobre un tema específic fet amb rajoles vidriades que de lluny donen la impressió de mosaic, era únic, d'un sol ús i de gran cost de disseny i producció. La indústria de la construcció i els promotors immobiliaris que pel tombant de segle estaven fent de Can Fanga un elegant Eixample no es podien permetre el luxe de pràctiques tan parsimonioses. Per contra, el trencadís permetia anar més per feina. Sobre això, diuen que un bon dia en Gaudí al veure com un paleta col·locava amb tota cura les peces de ceràmica d'una superfície de trencadís, es va exasperar i adreçant-se-li cridà: "així no, home! que no acabaràs mai, a grapades, a grapades!

En altres ciutats del continent europeu en canvi, les riques decoracions d'aplicats de mosaic daurat si que van ser

possibles degut al menor volum de demanda d'edificis Art Nouveau. Tot i ser moda arreu, enlloc com a Barcelona el Modernisme va gaudir d'un regnat tan extraordinari. A Brussel·les, Paris o Viena o bé optaven per quelcom standard amb aplicats decoratius provinents de motllos o bé si volien quelcom de més categoria ho feien ben singular, com en l'ambaixada francesa a Viena. En aquest edifici exempt l'or del mosaic fins i tot fa mal als ulls. En el cas de Viena, juntament amb el raonament tot just exposat, el recurs a les cobertures daurades s'explica també pel caràcter de capital imperial d'aquesta ciutat a la que més endavant ens traslladarem.

Però tornant al Palau Muntaner, situat a la confluència del C/ Llúria amb C/ Mallorca, aquest també ens parla d'altres facetes del Modernisme: la dels projectes compartits entre arquitectes; o projectes que començà un arquitecte i acabà un altre; així com el lligam de mecenatge i recurrència d'encàrrecs entre una família i el seu arquitecte favorit. El Palau Muntaner està firmat per dos arquitectes, que curiosament ambdós tenien Domènech per cognom. L'edifici fou començat per Josep Domènech i Estapà però la seva finalització es deu a Lluís Domènech i Muntaner. La raó? Desavinences entre el propietari i el primer arquitecte.

Un altre cas conegut d'edifici projectat per un arquitecte però heretat per un altre és la Sagrada Família. Iniciat per l'arquitecte diocesà Francisco de Paula del Vilar en l'estil neo-medievalista típic de l'època, de seguida aparegueren discussions amb la Junta constructora respecte al pressupost. Sembla

que l'arquitecte demanava bona pedra per aixecar les columnes. Al no proporcionar-se-li aquest car material de construcció Paula del Villar presentà la seva dimissió i Gaudí agafà el relleu. *Y tiene guasa la cosa*, per que Gaudí en comptes d'abaratir-ho acabaria multiplicant astronòmicament el pressupost.

Diuen que al rebre un substanciós donatiu anònim Gaudí es decidí a redefinir d'una manera més ambiciosa tot el projecte de la Sagrada Família. Sigui com sigui Gaudí deuria tenir importants dots de persuasió. Malgrat la radicalitat de les seves propostes l'arquitecte reusenc aconseguí que aquelles fossin acceptades, com abans havia succeït amb el seu amic Eusebi Güell o amb els senyors Batlló i Milà. A la Junta Constructora de la Sagrada Família la va convèncer no només de la bondat del seu disseny sinó de que no s'havien d'amoïnar per quan s'acabaria. D'aquesta manera Gaudí i la Junta deixaren en herència a les futures generacions un repte a culminar.

En altres casos les autories compartides quedaven a casa, passaven de pares a fills. La professió d'arquitecte venia de tota la tradició gremial dels mestres d'obra. Sempre havia estat costum que el mestre d'obra instruís de la millor manera possible al seu fill, guiant-lo en els seus primers passos professionals i si el petit es podia fer amb la "cartera de clients" del pare, doncs ja tenia el futur assegurat. Hi havia autèntiques nissagues de tracistes, mestres d'obres, modernament anomenats arquitectes.

Podríem mencionar els casos del clan dels Bassegoda, de Domènech i Montaner i el seu fill Domènech i Roura o d'Antoni Rovira i Rabassa, fill d'Antoni Rovira i Trias, autor de diversos mercats i d'una proposta de Pla d'Eixample barceloní. Tampoc hauríem d'oblidar l'il·lustre nissaga dels Sagnier. A ells es deu l'emblemàtic temple expiatori del Tibidabo, que inicià el pare i enllestí el fill, raó per la qual salta a la vista dos estils ben diferenciats a la part d'abaix i a la d'adalt. Fins i tot l'aspecte i color dels carreus es força diferent. En altres casos com el de Domènech i Roura, el fill va saber fer un acabament menys brusc en el projecte que heretava del pare. Això es pot veure a l'Hospital de Sant Pau i la Santa Creu. Fou iniciat per Domènech i Muntaner en plena apoteosi del Modernisme i continuat a partir dels anys 20 pel seu fill. I tot i així, malgrat el llarg lapse de temps transcorregut, la transició des del Modernisme envers un Noucentisme-expressionista és d'allò més coherent i inevitable.

Però tornant al Palau Montaner, aquest ens recorda com algunes famílies d'industrials lligaren el seu nom al d'un arquitecte determinat. Quan un membre d'aquesta Alta Burgesia quedava satisfet amb la feina de l'arquitecte que havia sabut plasmar arquitectònicament els seus ideals, llavors si volia construir-se quelcom de nou, perquè canviar!? En el cas del Palau Montaner, Lluís Domènech ho tingué més fàcil ja que era nebot del co-propietari de l'editorial. La seu d'aquesta, avui en dia Fundació Tàpies, fou dissenyada per ell mateix en els esta-

dis primerencs des Modernisme, quan aquest tot just iniciava la seva fermentació per transformar-se en pocs anys en l'extraordinari fenomen que va ser.

Un altre coneguda parella patró-creador fou la de Güell-Gaudí. Aquest mecenatge, amb la sorprenent abundància de noves propostes que Gaudí desplegà, contradiu aquella imatge de paternalisme retrògrad que sovint es transmet recordant l'alta Burgesia d'aquell temps. Un patró conservador mai hagués demanat ni finançat les arriscades propostes de Gaudí. Un altre molt prolífic tàndem empresari-arquitecte va ser el dels Batlló (tiet del que encarregà la Casa Batlló) amb l'arquitecte Vilaseca. Les cases dels germans Enric, Pia i Àngel Batlló en són una bona mostra. Aquestes parelles industrial-arquitecte arribaren fins i tot a les mansions per al més enllà de la Necròpolis. És el cas de Puig i Cadafalch i els Terrades que encarregaren a aquell arquitecte no només la Casa de les Punxes sinó el panteó familiar de Montjuïc.

Tanquem aquesta llarga digressió reprenent el fil de Brussel·les. D'allà ens arriba l'eco de l'encimbellat Victor Horta, els treballs del qual han estat justament reconeguts per la Unesco. A la web de la Llista Patrimoni de la Humanitat d'aquesta organització diuen: "The four major town houses - Hôtel Tassel, Hôtel Solvay, Hôtel van Eetvelde, and Maison & Atelier Horta - located in Brussels and designed by the architect Victor Horta, one of the earliest initiators of Art Nouveau, are some of the most remarkable pioneering works of architecture of the end of the 19th century. The stylistic revolution represen-

ted by these works is characterised by their open plan, the diffusion of light, and the brilliant joining of the curved lines of decoration with the structure of the building". (whc.unesco.org)

Degut a la monocromia de la pedra un primer cop d'ull a aquestes façanes no desperta gaire entusiasme. Però el discret encant que desperta l'exterior es transforma en exhuberant sensualitat quan hom traspassa al seu interior. La genialitat d'Horta va més enllà de la decoració cop de fuet, d'un nou ús del ferro, la pedra i la ceràmica, sinó que es sustenta en la suau benvinguda i distribució de la llum, que després de travessar acolorides claraboies, tamitzada acarícia ininterromputs espais interiors. Malauradament, la majoria d'aquestes cases d'Horta i d'altres arquitectes que embelliren Brussel·les estan tancades al públic. Però sortosament la Casa-taller de Victor Horta s'ha convertit en Museu (Hortamuseum.be), on apart del recorregut arquitectònic es pot descobrir la faceta de dissenyador de mobiliari de qui va ser l'iniciador de l'Art Nouveau.

BIBLIOGRAFIA

- A handbook of ornament – Franz Sales Meyer – Architectural Book Publishing Company NY 1849 – archive.org
- A Rebours – J.K. Huysmans – Paris, libraire des amateurs 1920 – archive.org
- Adrià Gual – Enric Ciurans – Gent Nostra, Infiesta Editor 2001
- Alexandre de Riquer – The British connection in Catalan Modernisme – Eliseu Trenc Ballester & Alan Yates - (www.anglo-catalan.org)
- Alfonsjuyol.com
- Antoni Gaudí – Gijs van Hensbergen (traducció Patricia Anton) – Plaza & Janés Editores S.A
- Antoni Gaudí, l'home i l'obra – Joan Bergós i Massó – Ariel 1954 Bcn
- Árboles de Europa-Arbres de France – Losange – Tikal
- Arquitectura Modernista, fi de segle a Barcelona – Ignasi de Solà Morales / Fotos: Eugeni Bofill, Francesc Morera, Roser Puigdefàbregas – Ed. Gustavo Gili 1992
- Artnouveau-net.eu
- Art Nouveau floral Designs – Eugene Grasset – Bracken Books 1988 // reedició de: La plante et ses applications ornementales – Eugene Grasset – E. Lyon-Claessen Bxl 1897 artnouveaugrupo9.blogspot.com
- Artes decorativas del S. XX (Modernismo) El mundo de las antigüedades - Autores varios – Planeta d'Agostini
- AulaFacil.com
- Barcelofilia.blogspot.com (Inventari de la Barcelona desapareguda) – Sebastià Gasch; Sempronio; Huertas Clavería; Lluís Permanyer
- Barcelona Modernista i Singular – Joan Palau – sites.google.com/site/barcelonamodernistaisingular
- Exposició virtual d'Ex-libris de la Biblioteca Nacional de Catalunya – Francesc Orenes, Francesc Fontbona, Joan-Lluís de Yebra - bnc.cat/expos/exlibris
- Biografia de la Plaça Catalunya – Lluís Permanyer – Ed. La Campana 1995
- Botanical-online.com
- Breu història de la ceràmica catalana – Maria Antònia Casanovas – Els llibres de la Frontera 2002
- Budapest Art Nouveau – Dániel Kovács; Zsolt Batár (translated Michael Kando) – Andron Könyv – Budapest 2012
- Cant Espiritual – Joan Maragall – Ed. La Magrana 1998 Bcn
- Cases modernistes de Catalunya – Oriol Pi de Cabanyes / Foto: Toni Catany – Ed. 62; 3era edició 2002
- Crisantes – Alexandre de Riquer – A. Verdager Barcelona 1899 / Cervantesvirtual.com
- Classicsalaromana.blogspot.com – Diversos autors
- Cuarenta años de Barcelona, recuerdos de la vida literaria, artística, teatral, mundana y pintoresca de la ciudad – Luis Cabañas Guevara – Ed. Memphis 1944 Bcn
- Culture.gouv.fr/public/mistral/merimee
- Das Abendland der Romantik – Eugene de Keyser – Trad. Francés Karl Georg Hemmerich – Skira, Geneve 1965
- DelModernismo.wordpress.com – Vicente de la Fuente
- Diccionari català-valencià-balear – Institut d'estudis catalans / dcvb.iecat.net/
- Diccionari de la Llengua Catalana - Institut d'estudis catalans / iec.cat
- Diccionari de Sinònims. Albert Jané – Institut d'estudis catalans / sinònims.iec.cat
- Dictionnaire des symboles, emblemes & attributs – M.P Verneuil – Libraire Renouard-Henry Laurens Éditeur – Paris (Archive.org)
- Documents et matériaux d'architecture – A. Raguenet – Andre Daly Fils 1888 Paris
- Du vrai, du beau, du bien – Victor Cousin

- Ecole-de-Nancy.com
- El almacén de pianos Cassadó & Moreu: fusión de las artes en el Modernismo - Clara Beltrán Catalán – UB - [raco.cat](#)
- El arte modernista en Barcelona – Josep F. Ràfols
- El Cartellisme a Catalunya – Enric Jardí; Ramon Manent – Ed. Destino 1983
- El Gran Gaudí – Joan Bassegoda Nonell – Ed. AUSA, 1989 Bcn
- El jardí abandonat – Santiago Rusiñol
- El Jardí dels Àngels – Miquel Àngel Diez i Besora – [TheHangingBook.com](#) – Bcn 2007
- El món editorial de les lletres catalanes (des de finals del S. XIX fins al final de la Guerra Civil) – Sílvia Caballeria i Ferrer, Carme Codina i Contijoch – Patronat d'Estudis Osonencs
- El mueble del S. XIX. Inglaterra – varios autores – Planeta d'Agostini 1989
- [elperiodic.ad/opinio/article/37105/roselles-](#)
- El postimpresionismo – Bernard Denvir – Destino, el mundo del arte
- El simbolismo en la pintura francesa; Museu d'Art Modern, Parc de la Ciutadella. Bcn Dec-Gen 1972-1973 – Comisario General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes. Luis Gonzalez Robles
- Els jardins del laberint d'Horta – Maria Rosa Montero – Quaderns de l'arxiu; Ajuntament de Barcelona 1996
- Els portals modernistes – Manuel García Martín – Catalana de Gas y Electricidad S.A Bcn
- Els sots ferèstecs – Raïmon Caselles – Edicions 62
- Els vitrallers de la Barcelona modernista – Joan Vila-Grau; Francesc Rodon – Edicions Polígrafa S.A
- Emile Gallé and Nature: types and influences in his glass – Valérie Thomas Conservateur Musée de l'Ecole de Nancy a Pdf Art on the line 2007
- En busca d'una arquitectura nacional – Lluís Domènech i Muntaner
- Enciclopèdia catalana / [Enciclopèdia.cat](#)
- [EnricSagnier.com](#)
- Entretiens sur architecture – Viollet-le-duc – Ed. Morel 1863 Paris
- Essai sur la composition de l'ornement – Victor Marie Ruprich Robert NO TROBAT
- Etude de la Plante, son application aux industries d'art – M.P. Verneuil – 1900
- Exhibició Picasso Vs Rusiñol (28-5 al 5-9 de 2010) – Museu Picasso – Eduard Vallès curador
- Flora Symbolica; or, The language and sentiment of flowers– John Henry Ingram's – Frederick Warne, London, 1869
- [Floracatalana.net](#)
- Flors de Maria – Jacint Verdaguer – Estampa de la Casa Provincial de Caritat, Bcn
- Flower Lore. The teaching of flowers, historical, legendary, poetical & symbolical – Miss Carruthers - McCaw, Stevenson & Orr, Belfast, 1879
- Flowers – Thomas Hood
- Flowers and their associations – Anna Pratt – 1840
- Fundicion Tipografica RICHARD GANS Historia y Actividad 1881-1975
- Comunicació presentada al Primer Congrés de Tipografia. Valencia 2004 José Ramón Penela Rodríguez y Dimas García Moreno - [unos tipos duros.com](#)
- [Gaudi2002.bcn.cat](#)
- [GaudiAlGaudi.com](#) – Xavier Figueres i Munte
- Gaudí i la Sagrada Família, comentada per ell mateix – Cèsar Martinell – Cossetània Edicions Valls, 1951 / 1999
- Good Families of Barcelona: A social history of power in the industrial era. – Gary Wray McDonogh – Princeton University Press 1986.
- Gòtic i neogòtic a la Casa de la Ciutat – Pere Besera i Ramon
- [\(raco.cat\)](#)
- Guapos per sempre – Botigues i locals de Barcelona – Maria Favà; Carme Amorós; Fotos: Rosina Ramirez; Pere Pascual; Xavier Bolao – Institut del Paisatge Urbà – 2007

- Gustave Moreau – Hans H. Hofstätter / Trad: Luis Carroggio de Molina - Ed. Labor 1980 Barcelona
- Herejías. Estudios de crítica inductiva sobre asuntos espanyoles – Pompeu Gener
- Hierroyfuego.mforos.com
- Història de la Sala Parés – J. A. Maragall – Ed. Selecta 1975 Bcn
- Historia de las Artes Aplicadas e industriales en España – Maria Paz Aguiló / Coor. Antonio Bonet Correa – Ed. Cátedra 1994
- Institució catalana d'història natural / ichn.iec.cat
- Japonisme, la fascinació per l'art japonès – Ricard Bru – Caixa Forum 2013
- Jardins, jardineria i botànica, Barcelona 1700 – Autors varis – Museu d'Història de la ciutat 7 Aj. Bcn 2008
- Joanacabot.wordpress.com
- Jugendstil et Art Nouveau, Oeuvres Graphiques - Hans H. Hofstätter (avec la collaboration de W. Jaworska et S. Hofstätter) – Albin Michel Ed. 1985 – de l'original alemany “ Jugendstil, Graphik und Druckkunst, Holle Verlag GmbH, Baden-Baden 1983
- La bogeria – Narcís Oller -
- La burgesia emprenedora – Francesc Cabana – Proa
- La Casa Lleó Morera – Manuel García Martín – Catalana de Gas 1988
- La ciutat del perdó – Joan Maragall - 1909
- La dama del mar – Henrik Ibsen – 1888
- La decoration monumentale – Charles Lameire NO TROBAT
- La escultura, la aventura de la escultura moderna en los S. XIX i XX – Antoinette Le-Normand-Romain, Anne Pingeot, Reinhold Hohl, Barbara Rose, Jean-Luc Daval – Skira Carroggio S.A Ediciones
- La encuadernación artística catalana, 1840-1929 - Carlos Aitor Quiney Urbieto - (openaccess.uoc.edu)
- La febre d'or – Narcís Oller
- La influencia del arte japonés en els disseny de vidrieras modernistas – Núria Gil - Arte e identidades culturales : actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, CEHA : Oviedo 1998
- La intrusa; Los ciegos; Pelléas y Mélisande; El pájaro azul – Maurice Maeterlinck - 1890 (trad. M^a Jesús Pacheco) – Cátedra. Letras universales
- La llum ve del nord. Joan Maragall i la cultura alemanya – Enric Bou – Quaderns de la - Fundació Maragall. Ed. Claret – Bcn 1997
- La plante et ses applications ornementales, M. Eugène Grasset – Librairie Centrale des Beaux Arts / E. Levy Editeur – Paris 1896
- La punyalada – Marià Vayreda – 1904 / Proa 2004 Bcn
- L'arquitectura rural i l'exorcització de sortilegis – Jaume Lladó i Font – Fulls del museu arxiu de Santa Maria (raco.cat)
- LaSiniaTorredembarra.blogspot.com.es/2008/06/flora-del-nostre-entorn.html
- L'Auca del Senyor Esteve – Santiago Rusiñol – 1907
- L'Ève Future – Villiers de l'Isle-Adam
- Les Chants de Maldoror – Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont – Bruxelles, Lacroix et Verboeckhoven et cie. 1869 – ebooksgratuits.com
- Les Fleurs animées – J.J. Grandville; textes Ishtar Kettaneh – Editions Vilo-Paris 1981 (1er edition 1847)
- Les Fleurs du mal – Charles Baudelaire - Poulet-Malassis et de Broise 1857 Paris
- Les metamorfosis – Ovidi - La Magrana 1994
- L'herbari modernista – Abellan, Sergi; Navés; Viñas, Francesc – Terrassa Cente de documentació i Museu Tèxtil
- Liliana, el mundo fantástico de Apel·les Mestres – Exposició MNAC 2005 (museunacional.cat/es/liliana-el-mundo-fantastico-de-apelles-mestres)
- Llista de Monuments de l'Eixample de Barcelona – Wikipedia

- L'ornamentació vegetal de les farmàcies modernistes de Barcelona – Fàtima López Pérez – (ArtNouveau-net.eu)
- Los Jardines de Gaudí – Joan Bassegoda Nonell – Ed. UPC 2001
- Los poetas malditos – Paul Verlaine (edición de Rafael Sender) – Icaria Literaria 1980
- Los talleres de ebanistería de Barcelona (1875-1914) - Leire Rodríguez Fernández raco.cat
- Los trabajos de la belleza modernista, 1848 -1948 – Esteban Tollinchi
- Los viejos cafés de Barcelona – Tomàs Caballé i Clos – Ed. Albon 1946
- Magpoesia.MallorcaWeb.com
- Metmuseum.org
- Mirall Trencat – Mercè Rodoreda -
- Modernisme a Catalunya – Josep M. Garrut, Jaume Socías, Josep Casanovas, J. M. Infiesta (Dir.) – Ed. Nou Art Thor Bcn 1976
- Modernisme: arts, tallers, indústries (Exposició) – Fundació Catalunya La Pedrera (8 oct-7 feb.) -
- Modernisme i modernistes – J. F. Ràfols – Edicions Destino
- museudeldisseny.cat
- Ornamentació vegetal i arquitectures de l'oci a la Barcelona del 1900 - Fàtima López Pérez – Universitat de Barcelona – 2012 – (tdx.cbuc.es)
- paseodegracia.com
- PasejadesMusicals.cat
- Plantas con flor – José A. Vidal; Aurelio Martins; María Pomés – Guías visuales océano
- Plantes i animals del nostres entorn – Ferran Turmo i Gort - www.xtec.cat/~fturmo
- PoblesdeCatalunya.cat
- Poesia simbolista francesa. Antología – Selección Lluís Antonio de Villena – Gredos, Madrid 2005
- Principios de botànica funerària – Celestino Barallat – Tipolitografia Celestino Verdaguer – Bcn 1885
- Raimon Casellas i el Modernisme (Vol. I, II) - Jordi Castellanos – Curial Edicions Catalanes, PAM 1983
- Retrats de Ramon Casas – Semporio – Ed. Polígrafa Bcn 3era ed. 1997
- Rutadelmodernisme.com
- Santiago Rusiñol, el pintor, l'home – Josep de C. Laplana – Publicacions Abadia de Montserrat
- Semillas, la vida en cápsulas de tiempo – Rob Kessler y Wolfgang Stuppy (trad. Ricardo Riina; Alexandra Papadakis – CLH 2012
- Simbolismo – Gerard Georges Lemaire
- simbolosignos.blogspot.com - Carolina
- Sol·litud – Víctor Català – Edicions 62 i La Caixa
- Stilfragen, grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik – Alois Rieg – Berlin – G. Siemens 1893 – archive.org
- The Architecture Guide – Chris van Uffelen; Markus Golser – Braun 2013 Berlin
- The Language of Flowers – Kate Greenaway (il·lustracions) Edmund Evans (texte) – George Routledge & Sons – London
- The Pre-raphaelite Language of Flowers – Debra N. Mancoff - Prestel 2012
- The seven lamps of architecture – John Ruskin – Dana Estes & cia. Boston 1849 - Gutenberg.org
- Tratado de carpintería moderna – Andreu Audet i Puig
- Turismevalles.com
- Verdaguer.cat
- Verdaguer al Claustre de les Hueres – Universitat de Lleida – udl.es
- Vidrio emplomado – Lynette Wrigley (trad. Martí Mas) – Parramon Ed. S.A 2000
- exhibició Vital Art Nouveau 1900, Praga, Casa Municipal, 2015
- voz-castellana.blogspot.com

- Xavier Gosé (1876-1915) – Autors varis – Fundació Caixa de Pensions
- Xavier Gosé, il·lustrador de la modernitat – Exposició MNAC / Dec 2015-Mar 2016
- whc.unesco.org
- William-morris.co.uk
- Youtube.com

R

r

La

Vol.
3

d' un

T

Temp

S

Miquel

Àngel

TheHangingBook.com

Diez

i

Besora

La Flor d'un Temps

Simbologia floral del Modernisme

Amb breu exposició de les artesanies de l'Art Total així
com comparativa general amb el Modernisme pan-
europeu.

Volum III

Text i fotografies de Miquel Àngel Diez i Besora
excepte les indicades al dors o al peu de la fotografia

TheHangingBook.com

Primera edició, setembre del 2017
© l'autor, 2017
La propietat d'aquesta publicació és de
TheHangingBook.com

Impressió: Barcino Solucions Gràfiques S.L

Imprès a Catalunya – Printed in Catalonia (EU)

ÍNDEXS

MOTIUS VEGETALS

Acant	3
Algues.....	15
Ametller.....	34
Arbre de la Vida.....	96
Camèlia.....	138
Campanetes	143
Card.....	209
Carxofa	217
Castanyer	224
Crisantem.....	227
Figuera	236
Flor Imaginada	
Fullatge	
Funeràries	
Girasol	
Heura	
Hortènsia	
Iris	
Lilà	
Lliri	
Lliri d'aigua	
Llorer	
Magrana	
Margarida	
Narcís	
Noguera	
Olivera	

Panera de fruita

Pi

Plantes menors

- Bambú
- Blat de moro
- Bolets
- Cacao
- Calèndula
- Carbassa
- Cirerer
- Clavell
- Dàlia
- Falguera
- Gessamí
- Llúpol
- Margalló
- Morera
- Planta del tabac
- Pomera
- Til·ler
- Umbel·la
- Vergiss mein nicht

Plataner

Raïm

Rosa

Rosella

Roure

Taronger

Trèvol
Tulipa
Violeta
Xicoia

ARTS i ARTESANIES

Arquitectura	101
Cartells	
Ceràmica pintada	
Cloissoné	
Dibuix.....	13
Ebenisteria	
Enquadrernació (foto a Lliri)	230
Escultura	
Esgrafiats	
Ex-Libris	
Ferro colat	
Ferro forjat	
Gravat.....	212
Joieria	
Marqueteria	138
Mosaic	
Paper pintat	
Pintura	50
Piro-vidre	
Rajoles hidràuliques	
Rètols-Lletres d'or	
Talla daurada.....	17
Teixits.....	219
Tipografia	236

Trencadís

Vidre a l'àcid 215

Vitrall

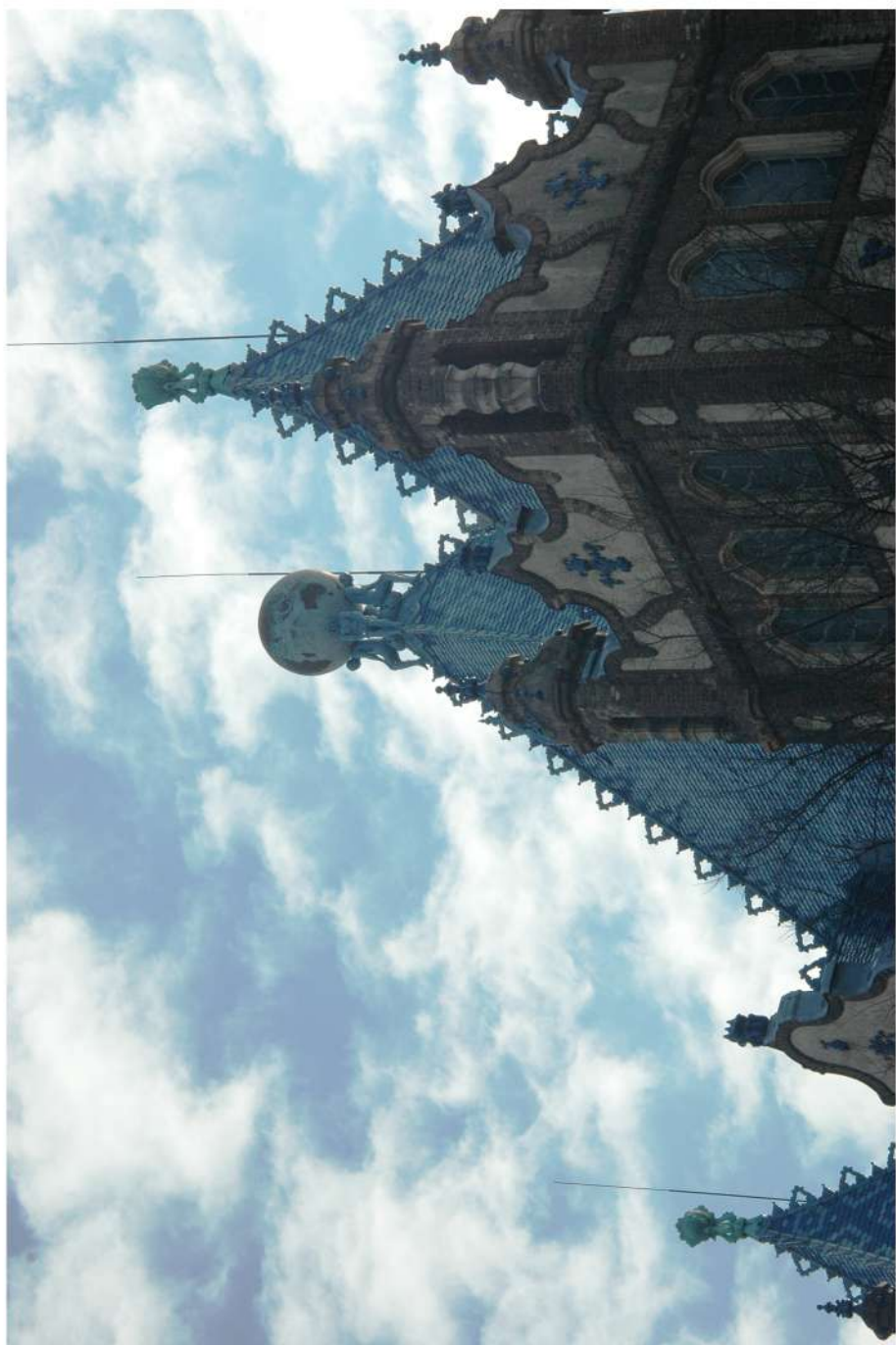
SUB-ESTILS ARQUITECTÒRICS MODERNISTES I POST-MODERNISTES

- Cop de fuet.....	101
- Floral de Domènech i Muntaner	104
- Gaudinià.....	106
- Hipertrofiat	113
- Jugendstil	115
- Medievalista.....	116
- Mecanicista (Domènech i Estapè)	120
- Orientalisme.....	122
- Post-eclèctic acadèmic	123
- Rococóitzant	128
- Trobadoresc	133

-
- Jujolià pairal
 - Para-racionalista
 - Secession català
 - Para-expressionista

INDEX CIUTATS EUROPEES

- Berlin.....	146
- Brussel·les	149
- <i>Budapest</i>	159
- <i>Darmstadt</i>	163
- <i>Glasgow</i>	165
- <i>Munich</i>	167
- <i>Nancy</i>	173
- <i>Paris</i>	183
- <i>Praga</i>	186
- <i>Viena</i>	188



Institut nacional hongarès
de geologia, d'Ödon Lechner, 1897.

Apreciem l'ús de la ceràmica
Zsolnay d'un blau que mimetitza
amb el cel. Les combinacions cromàtiques
roig-groc de la totxana vista
i l'arrebossat també van ser usuals
en l'obra de l'arquitecte

Budapest ostenta un abundant patrimoni arquitectònic Art Nouveau, que més enllà de la seva originalitat destaca per la grandària d'alguns edificis, com la seu de Correus i el Museu d'Arts Decoratives d'Ödön Lechner o el Parisi Udvar d'Henrik Schmahl. Recordem que Budapest era llavors no només la capital del Regne d'Hongria sinó també la segona ciutat de l'Imperi dels Habsburg. També són nombroses les mostres d'Art Nouveau d'escala menor, xalets principalment, tant a la banda de Buda com a la de Pest en el barri de les ambaixades. I tant en les construccions grans com en les petites veiem una específica manera de fer, magiar.

La recerca d'una arquitectura nacional (títol d'un llibre de Domènech i Muntaner) va ser quelcom compartit per molts pobles d'Europa que llavors es retrobaven nacionalment o bé recobraven la seva independència. Podríem fins i tot fer dos blocs de l'Art Nouveau europeu: el francès i el Jugendstil austro-germànic que seria l'internacional; i la resta com el català, hongarès, finès... que tot i incorporar elements de l'Art Nouveau internacional saberen bastir un Art Nouveau específic que podríem anomenar nacional. En aquest darrer cas, unes maneres, unes formes o un art aplicat determinat són els que marquen el fet diferencial.

De la mateixa manera que el trencadís, exclusiu de Catalunya, fa diferent al Modernisme català de la resta, en el cas d'Hongria és una particular línia mig ondulant mig trencada la raó de la seva diferenciació. Recorrent les cornises, emmarcant les finestres, a les tanques o a les mateixes portes, veiem una

línia en forma de flama, en ocasions com un arc conopial compost o presentant formes polilobulades. Està basat en l'arc dels huns, horda de la qual els hongaresos es consideraven descendents. L'aire oriental, sobretot turc (recordem que durant uns segles part d'Hongria va estar sota domini otomà) es fa patent també en un particular tipus de cúpula bulbosa apuntada.

En la majoria dels casos les motllures que dibuixa aquest arc magiar o les peces amb que es recobreixen les cúpules són de ceràmica vidriada. Aquestes peces eren de manufactura Zsolnay, a Pecs, al sud d'Hongria. Ultra el seu valor artístic, la marca va destacar per les innovacions tècniques, com la ceràmica eosina o el pirogranit. Gràcies a aquests avenços en les peces que sortien dels forns, les noves construccions lluien uns colors canviants de metàl·lica iridescència. A més, aquesta ceràmica proveïa als terrats d'una pel·lícula protectora que evitava desperfectes per gelades. Vermell, groc pistatxo i blau cel foren els colors predominants, com s'aprecia a l'Institut nacional hongarès de Geologia d'Ödön Lechner.

També força present com a element diferenciador de l'Art Nouveau hongarès són unes columnes cilíndriques amb uns canals embotits de boletes i quelcom semblant a mongetes. En aquestes terres aquest era un tipus de suport tradicional que els artistes del tombant de segle van adoptar i estilitzar. L'Art Nouveau hongarès va incorporar igualment formes decoratives del folk de Transilvània, cosa que apreciem a la fusteria de ràfecs i balcons. Veiem com, tot i la novetat que significà l'Art Nouveau, en gairebé tots els països els artistes es valgueren de

préstecs d'estils pretèrits i en molts casos menystinguts com a populars, com fou el cas del Mudèjar a Catalunya.

Encara hi ha un altre element que explica la raresa del cas hongarès en el panorama modernista pan-europeu. És la connexió finesa. El parentiu de les no-indoeuropees llengües hongaresa i finesa es va descobrir en aquella època, cosa que provocà una inspiració finesa en els arquitectes magiars. Constatem això en el pavelló d'entrada al zoo de Budapest. Contundents paraments rústics caracteritzen aquesta fusió hongaresa-finesa que sembla sortida dels temps de Conan el Bàrbar.

El fenomen de les influències estilístiques entre països llunyans no va ser pas privatiu d'Hongria. Connexions a priori impossibles en trobem en altres indrets d'Europa. Les formes de MacKintosh d'Escòcia van ser emulades a Viena, el flamenc Van der Velde va influenciar el Jugendstil alemany mentre que el Modernisme català va exportar-se a un lloc tan remot com l'Illa de Cuba. Això sense comptar l'omnímoda influència que exercí l'Art Nouveau francès i la Secession vienesa, que també es deixa notar a Budapest. En aquesta ciutat també veiem l'ús freqüent de l'arc parabòlic, tan associat amb Gaudí. En aquest cas però hauríem de parlar d'una simple coincidència.

Les arts aplicades també van contribuir a l'esplendor de l'Art Nouveau hongarès. El Museu d'Arts Aplicades així com al "Magiar Szecesszió Háza", la Casa de l'Art Nouveau hongarès té magnífiques mostres sobretot de gerros de porcellana on iris, lliris d'aigua i altres flors ressegueixen sensualment la superfície del recipient. Als exteriors dels edificis però els motius

florals van ser escassos, i quan fan acte de presència tendeixen a la geometrització cosa que els hi priva de la seva gràcia natural. L'ornamentació de l'època a Budapest es caracteritza més pels motius patriòtics, de remotes, mítiques èpoques fundacionals i d'esdeveniments èpics de guerrers. Aquestes escenes tenen cert parentesc amb les de Praga i com elles foren executades amb esgrafiats o mosaic.

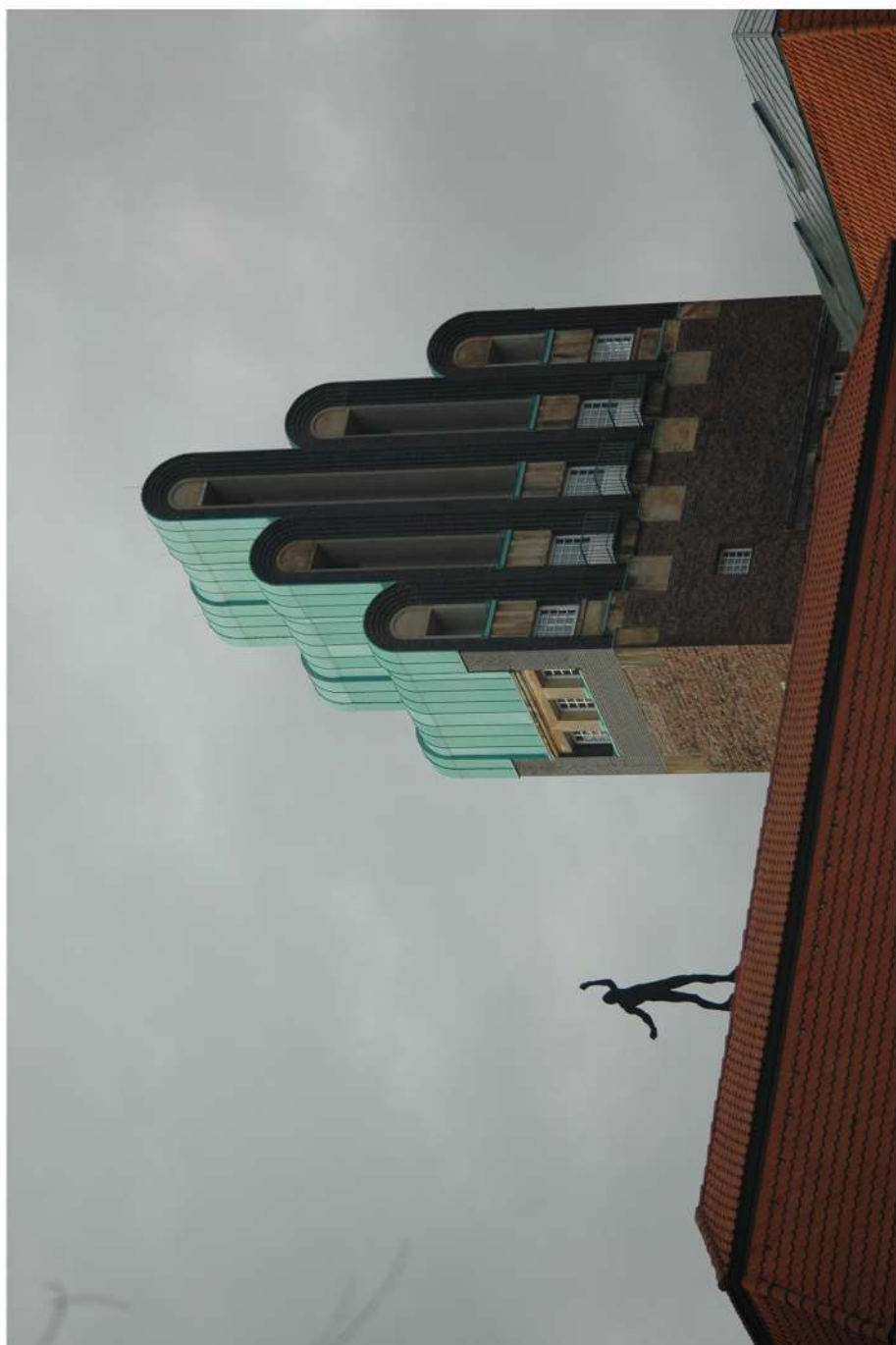
L'escultura modernista també assolí grans cotes d'excel·lència a Budapest. A diferència del to sensible del que s'amarà l'escultura catalana de l'època, en l'escultura hongaresa impera una vena heroica, dura i imponent. Extraordinàries mostres de l'escultura modernista hongaresa les trobem a la Plaça Hősök Tere així com al pati de la Galeria Nacional hongaresa i en abundància al cementiri, amb una gran diversitat de tipus, des dels habituals Cristos, àngels i Maries fins a soldats i àl·ligues patriòtiques.

En definitiva, l'Art Nouveau que emergí a Budapest fou una genuïna fusió d'elements autòctons i forans tant francesos com vienesos, sota la batuta de la vibració nacionalista d'un país que es retrobava amb si mateix i que volia jugar de tu a tu amb la capital de l'imperi austro-hongarès, Viena. Per entremig d'un intimidador corredor historicista de monòtones façanes encoixinades, arquitectes com Ödön Lechner, Béla Lajta, Zsigmond Sziklai, Emil Vidor, Lajos Hofhauser, Albert Kálmán Körössi, Floris Korb, dissenyadors i pintors com Miksa Róth i Andor Dudits, obriren uns oasis de moviment, llum i color.

La Hochzeitsturm (torre del casament)
de 1905, que commemora el feliç
event del Gran Duc d'Hessen.

Aquest fou el mecenes que finançà
la colònia d'artistes de
Mathildenhöhe a Darmstadt.

Joseph Maria Olbrich, autor de la torre,
també tingué un paper important com
a organitzador d'exposicions.



Darmstadt és una ciutat mitjana alemanya, moderna, neta i un xic buida, dispersa urbanísticament, reconstruïda de bell nou després de ser arrasada pels bombardejos de la II Guerra Mundial. Però no es va perdre tot del que un dia fou la capital del Gran Ducat d'Hessen. Alguna església, un fantasmagòric castell-palau dels Grans Ducs al centre de la ciutat o un magnífic teatre de volums simplificats i classicisme minimalista han sabut mantenir-se, reconstruir-se, per erigir-se en fars de la tradició estètica de Darmstadt. Combinacions bicolors de fosca pedra roja i arrebossat grogós, contundents torres quadràtiques, fugint d'obertures, com si d'una massa monolítica es tractés, coronaments que s'embelleixen amb esglaonaments rematats per pinacles, tots ells són trets identificatius de la tradició arquitectònica barroca d'aquesta zona d'Alemanya.

I adalt del turó, un autèntic far, una torre magnètica que és l'emblema de la ciutat. Allà s'aixeca una senzilla i sorprenent forma altiva que il·lumina la colònia d'artistes de Mathildenhöhe, el somni d'un gran Duc, d'un mecenes extraordinari, un sorprenent conjunt enjardinat, encantat, la il·lusió, la inspiració, la visió d'uns artistes que saberen avançar-se al seu temps. Ens deixaren una màgica síntesi única al món de Jugendstil, que ja anuncia l'Art Deco i l'Expressionisme.

Com havia succeït en molts períodes de la història els poderosos volien immortalitzar el seu pas per aquest món amb notables obres d'art. L'altruisme paternalista també era és clar un mena de publicitat i de fet en moltes ocasions els donants surten representats a les pintures o el seu nom queda gravat als

edificis. La pràctica d'encarregar obres d'art s'anomena mecenatge i va perviure amb el trànsit a les societats liberal-capitalistes. Llavors la munificència dels poderosos pren un caire més públic, finançant dotacions culturals, hospitalàries o escolars per al bé comú. La colònia d'artistes de Mathildenhöhe a Darmstadt és un exemple d'aquest mecenatge modern tot i que com hem dit qui aportà els cabals fou un príncep, hereu de l'antic règim.

L'indret és com una petita ciutat jardí. Entre les cases on vivien els artistes destaquen dues edificacions, una església russa amb la característica cúpula bulbosa, banyada d'un encès daurat i per damunt de la resta, erigint-se com a emblema de la ciutat, una atípica torre rematada amb unes formes arrodonides que recorden els dits d'una mà. Mathildenhöhe fou la consagració de l'arquitecte Joseph Maria Olbrich que ja havia estat protagonista a Viena com a autor de l'edifici de la Secessió. Un dels artistes que visqueren en aquella particular colònia fou Peter Behrens, un jove arquitecte cridat a ser amb els anys un dels pares de l'arquitectura moderna.

El balneari Bad Nauheim, al mateix Land de Hesse és l'altre emplaçament ineludible del Jugendstil. Ambdós condensen les essències d'aquell modernisme alemany que en la seva austeritat i racionalitat marcava el camí de l'arquitectura moderna. L'isolament en que es troben aquells dos llocs, sense un entorn, una ciutat també modernista, demostra la moderació en que es va desenvolupar la festa modernista a les terres germàniques.

The Glasgow School of Art (1897-1909)

Charles Rennie MacKintosh.

L'ordenament asimètric dels buits i els plens, l'aspecte híbrid entre fàbrica i castell, el contrast entre la rudesia de l'exterior i la finura d'uns elements decoratius i de mobiliari minimalistes avant la lettre, fan d'aquest edifici (malauradament cremat fa uns anys i ara en restauració) quelcom sense parió en el panorama del Modernisme europeu.

És per això que aquesta i altres obres de Charles Rennie MacKintosh són encara venerades avui en dia pels arquitectes, com a mostra de com poden casar la senzillesa del plà i la línia amb la creativitat de la composició.



El cas de *Glasgow* es indestriable de l'obra de l'arquitecte Charles Renné MacKintosh. En edificacions com la Glasgow School of Art o els Willow Tearooms l'escocès desplega una estètica anys llum de l'estil victorià dominant a les terres de Caledònia. Façanes eminentment planes, amb motllures tan sols intuïdes, obertures generoses, ferro a la vista, distribucions interiors espaioses i ben comunicades entre si, decoració mínima a base de línies verticals, quadradets i roses esquematitzades són alguns dels trets bàsics de l'arquitectura de MacKintosh. Fent una fusió del fabril Manchester style i l'estil baronial dels castells d'Escòcia, MacKintosh aconseguí prescindir de la decoració gràcies a l'hàbil distribució dels elements funcionals i estructurals com finestres i parets.

La seva deriva rectilínia, l'aspecte auster del conjunt i l'escàs repertori cromàtic dins i fora semblen allunyar les obres de MacKintosh del moviment modernista. Si comparem per exemple els edificis de MacKintosh amb, posem per cas, les tres famoses cases de la Mansana de la Discòrdia sembla que no tinguin res a veure. MacKintosh, junt amb Peter Behrens i Adolf Loos és un dels venerats precursors de l'arquitectura funcional que després desenvoluparia la Bauhaus i Le Corbusier. Però alhora les obres de l'arquitecte de Glasgow foren modernistes, Modern Stile ho anomenaren en anglès. La qüestió és que en arquitectura, llavors com ara hi ha formes de jugar, uns són defensius, els altres ofensius, uns fan mil tocs per marcar un gol, uns altres dos passes i cap a dintre. Hi ha equips resultatistes i altres preciosistes, però tots juguen a la mateixa lliga.

Grosso modo, el moviment modernista tingué dues ànimes, una continguda i rectilínia, representada a la perfecció per MacKintosh o Otto Wagner, que fou dominant a l'àrea austro-germànica; una altra expansiva i afuetada, on situem el cas català però també Nancy, la Habana o el Modernisme espanyol o el dels Països Catalans com a la ciutat de València amb els seus magnífics mercats. Paris es deixà estimar per les dues tendències. Les Exposicions Universals de l'època foren una zona d'intersecció entre aquestes dues ànimes del Modernisme. A més, a la capital francesa es trobava la Galeria Bing, la qual jugà un paper important com a impulsor del nou estil. En aquell establiment hom podia adquirir peces Art Nouveau o japoneses, o contemplar composicions d'interiorisme de les dues tendències abans esmentades.

Les Galeries Lafayette (amb la seva extraordinària claraboia emplomada plena de color) és una superba mostra del nivell de dispendi al que podia arribar l'Art Nouveau. En el pol oposat trobem algunes de les cases dissenyades per Hector Guimard. És quan l'Art Nouveau volia ser moderat. Aquestes són d'una peça, pètries, només obertes al joc cromàtic gris-negre resultat de la combinació de pedra i ferro. Però les façanes lleugerament ondulants i els característics cops de fuet dels balcons, com en les seves famoses boques de metro, desbaraten el caràcter auster de l'immoble. Per tant com dèiem, Paris exercí de punt de convergència i fusió d'aquelles dues ànimes del Modernisme.



Cap al tombant de segle *Munich* fou una de les ciutats europees que experimentà un major creixement demogràfic producte de la transformació econòmica. Un cop perduda la independència política amb el romàntic cant de cigne de Ludwig II, el rei boig de la Casa Wittelsbach, Baviera s'integrava al nou Estat alemany per convertir-se en el motor econòmic del sud de les terres teutones. Des de principi del Segle XIX amb Ludwig I i passada la mitja centúria amb Maximilian II la ciutat comptà amb el mecenatge reial, dotant-se així de grans instal·lacions universitàries, bibliotecàries, museístiques...

L'enriquiment econòmic de la burgesia i aquest bagatge de ciutat amb una important dotació cultural va ser el terreny adobat per a que l'esperit del nou art pogués fer niu i procrear. A la capital bàvara es fundaren i editaren durant anys dues revistes del tot influents per definir, promoure i alhora ser punt de trobada dels artistes modernistes alemanys, "Jugend" i la satírica "Simplicissimus". De la primera es diu que fins i tot donà nom al terme Art Nouveau en alemany, "Jugendstil". Segui com sigui aquestes revistes aconseguiren renovar el panorama artístic i fer popular la nova estètica.

Però fou una conquesta dels cercles artístics, de les arts plàstiques, del món del dibuix, la pintura, l'escultura, la decoració d'interiors... A nivell arquitectònic la ciutat estava massa calçada per un patró classicista que actuà com a dic de contenció d'un possible allau modernista com el que es produí a Barcelona. Les grans edificacions arrengrerades al llarg de les

grans avingudes de mitjans del Segle XIX, plenes de greques i ordenats grotescos renaixentistes van imposar un rostre historicista al Munich modern d'extramurs.

Tot i així, els arquitectes que es decidiren a rejuvenir l'aspecte de la ciutat tenien tot una altra tradició arquitectònica a la que agarrar-se per justificar la nova estètica. Estem parlant de l'abundant patrimoni de grans i espectaculars temples barrocs i rococó, com la sublim església dedicada a Johann Nepomuk, més coneguda com Asam Kirche. Per assolir l'objectiu de la renovació arquitectònica els nous arquitectes obviaren doncs l'herència clàssica per entroncar-se en canvi amb el blanc barroc i l'exuberant rococó de la ciutat.

El Jugendstil es va senyorejar sobretot del barri de Schwabing, un dels nous eixamples que veié néixer la ciutat. Arquitectes com Henry Helbig i Ernst Haiger desenvoluparen un modernisme arquitectònic que destaca per teulats amansardats, policromia de grans franges i ratlles al llarg de la façana, la presència de baix relleus en estuc com caps de gorgona o similars i una general aparença de massa tova.

D'entre tots els edificis sobretot en el barri adalt esmentat destacariem la casa d'Ainmillerstrasse 22, on apareix una heterodoxa representació d'Adam i Eva davant la poma prohibida. Sobre la porta d'entrada, en un petit fris en baix relleu apareixen els dos joves, esquematitzats, de perfil, a la manera egípcia. Veiem aquest posat i actitud en altres indrets on el Jugendstil tingué fortuna, com Berlin i Darmstadt. Són ànimes que estan a un altre nivell, fredes en ocasions, carregades de

transcendència, que ignoren al vianant o el guaiten des de la distància que hi ha entre l'Olimp i allò mundà. Aquesta severitat que acostuma a trobar-se en les representacions figuratives de l'arquitectura alemanya de l'època que ens ocupa, donà un vernís intel·lectual al Jugendstil, que per altra banda sempre mostrà contenció en l'ús i mescla de les arts aplicades.

Però com passa amb altres ciutats alemanyes, el judici que puguem fer avui en dia sobre el patrimoni artístic de Munich sempre quedarà matisat per allò que les bombes s'endugué. Resulta difícil ser categòric sobre la riquesa d'aquesta o aquella altra època i estil quan més de la meitat de les obres han desaparegut. Sense arribar als extrems de Dresden o de Berlin, Munich també patí els mortífers bombardejos aliats a la II Guerra Mundial. Llavors s'esborrà del mapa una de les joies del Jugendstil munichés (que ja prèviament els nazis havien mutilat), el Hofatelier Elvira d'August Endell.

Munich fou un centre de trobada i residència de joves inquiets de tots els àmbits de l'art, com l'influent poeta Rainer Maria Rilke.

DIA DE TARDOR

Senyor, el temps ha arribat. Enorme fou l'estiu.
Projecta la teva ombra en els rellotges
de sol i deixa córrer els vents per les planures.

Als últims fruits ordena de ser plens;
dos dies més de sud dóna'ls encara,
constreny-los a perfer-se i que penetri
en el vi fort la suprema dolçor.

Qui ara no té casa, ja no la bastirà.
Qui ara es troba sol, ho estarà molt de temps,
vetllarà, llegirà, escriurà llargues cartes
i per les avingudes vagarà inquiet
d'aquí d'allà, mentre les fulles giravolten.

(Trad. Joan Vinyoli, recollit a Mag Poesia
d'Antoni Artigas / Magpoesia.MallorcaWeb.com)

Munich, apart del patrimoni arquitectònic sobretot atre-
sora una important col·lecció de pintura de l'època modernista.
Atrapa poderosament la melancòlica mirada de la noia que s'ha
tancat en si mateixa. Ferdinand Khnopff prengué semblant títol
d'un poema de Christina Rossetti que oferim a continuació.
Com el mateix quadre en que surt un lliri taronja pansit, intricat
símbol d'un cor sense batec, el poema ens pot ajudar a ficar-nos
en el cap, en la sensibilitat d'aquells artistes simbolistes, bohe-
mis, amb un agut sentit tràgic de la vida.

Who shall deliver me?

God strengthen me to bear myself;
That heaviest weight of all to bear,
Inalienable weight of care.

All others are outside myself;
I lock my door and bar them out
The turnmoil, tedium, gad-about.

I lock my door upon myself,
And bar them out; but who shall wall
Self from myself, most loathed of all?

Christina G. Rossetti, de Poems 1876

El llegat, els quadres a contemplar en museus com la Neue Pinakothek són el producte d'una època que ajudà a consolidar la fama de Munich com a centre d'aprenentatge artístic, un lloc on les recerques artístiques es convertien en troballes. Van estudiar a la capital bavaresa Ernst Ludwig Kirchner, Franz Marc, Paul Klee. La Nova Objectivitat, l'expressionisme del Blaue Reiter, la naixença de l'abstracció amb Wassily Kandinsky també tingueren lloc a Munich. Aquella nova pintura que ja sembla intuir la violència de la Gran Guerra acabaria fent explotar els colors, tensionant unes formes que durant el Modernisme havien viscut en gràcil moviment, sense estridències, sobretot a Munich. Perque en aquell eix comentat en un altre

apartat sobre les dues tendències de l'Art Nouveau europeu, Munich es situaria a la banda espartana de la contenció.

A Catalunya en canvi, les tendències moderades ni gosaren treure el cap. Curiosament, el poble al que se li suposa modelat per les virtuts de l'estalvi, va ser capaç d'engendrar quelcom tan dispendiós com el Modernisme, en gairebé tots els seus sub-estils. Diríem que fou un moment en que Catalunya es va firar. I ho féu després de dècades treballant calladament, estalviant, planificant, reaprofitant edificis antics mentre la resta d'Europa es vestia de fastuosos platerescos, manierismes, barrocs, rococós... El bagatge era una complida arquitectura eminentment pràctica, forjada per segles sense malgastar. Apresta la lliçó (derivada de la mentalitat mercantil així com de la influència del Cister i les ordres mendicants) llavors sí que amb l'esclat industrial tocava prendre's un recés. L'acumulació de grans capitals justificava que finalment Catalunya infringís la seva regla per desviar-se de la seva trajectòria artísticament austera. Després del seny era el moment de la rauxa.

Després d'estar a dieta, amb un minso repertori ornamental, en l'arquitectura catalana hi havia fam per quelcom exquisit, dolç, fins i tot extravagant. Ara que hi havia recursos, guiats per una voluntat de posar el país artísticament al nivell de la resta d'Europa, presos per un sentiment de recuperar el terreny perdut, es destapà el frenesí. En el banquet artístic que visqué aquells anys Catalunya es permeteren tot tipus d'excessos estètics. Per contra a la resta d'Europa venien d'un recorregut més pompós, on s'havien desenvolupat magnífica-



ment les diferents variants del classicisme amb el seu ús i abús dels elements decoratius. Contràriament que al Principat, allà hi havia una sensació d'afartament envers la decoració.

Aquest condicionament històric explica en bona mesura les diferències entre el Modernisme català i el de la resta d'Europa. Comparant Barcelona i Viena (de la que parlarem més endavant), diríem que a l'època modernista mentre que aquí volguérem dotar de més lluentor a les senzilles finques cerdanes d'aspecte casernari, a Viena volgueren treure *floripondios* i garlandes a les finques historicistes del Ring.

Nancy, la industriosa capital de la Lorena malgrat ser una ciutat mitjana va saber apuntar alt i guanyar en les olimpíades de les Arts. Coherent, homogeni i apologètic del món vegetal, les cases Art Nouveau de Nancy despleguen una discreta elegància. Si be parteixen d'un patró molt francès de sòlida façana en pedra rematada per mansarda coberta de pissarra i apuntada per torreta; partint d'aquest esquema se li dona una delicada fuetejada a tot plegat. Així surten de mare els portals amb bombades corbes. Els balcons s'obren sobre una mènsula en forma de gran fulla, per apartar-se així del pla principal amb l'impuls d'una generosa ondulació. El jardí que penja i engalana aquestes cases és ric en espècies. El blanc petri de roses, pinassa i algues es combina amb el color que aporten els balcons, portes de ferro i vitralls multicolors.

Aquesta tipologia de casa hereva del barroc i l'art acadèmic conviu i fins i tot entra en simbiosi amb unes altres

d'aire gòtic i trobadoresc, emprant embigats i aixecant vistoses torres punxegudes cobertes de pissarra. A en això se li afegeix aquí i allà un parament rústic, de tàpia amb pedres de formes i mides diverses i amb vistoses juntures de morter.

El cas de Nancy és remarcable, tot un original *tour de force* on es troben en equilibri el fresc aroma de les flors, la delicadesa de formes sinuoses, el luxe moderat i el recurs a les formes tradicionals. En la majoria dels casos es tracta de cases unifamiliars, xalets o finques de dos o màxim tres pisos. Ara, tot aquest patrimoni Art Nouveau resta compungit com una joia atemorida per la immensa lletjor suburbial. Però el tresor resta allà, esperant una revifalla com la que visqué la ciutat en temps finiseculars.

Llavors a Nancy arribaren molts emigrats de la veïna Alsàcia i territoris de Lorena que havien estat annexats a Alemanya després de la Guerra Franco-Prussiana. Gent d'aquestes contrades ocupades que se sentien francesos i veien perillar els seus cabals se n'anaren a buscar refugi i una nova vida a Nancy. Aquest impuls poblacional dotà a la ciutat d'un nou geni emprenedor i creador, apart de la necessitat de fer noves cases per als nous ciutadans. D'aquesta manera es generà una demanda que fou coberta amb un alt nivell de creativitat i qualitat tècnica.

Segur que els hi sona Emil Gallé o Louis Majorelle. El primer va revolucionar l'art dels vasos de vidre conferint-lis uns esmalts, coloracions i combinacions de materials mai abans vistos. Les característiques formes sinuoses comprenien tant el

continent com el contingut, amb motius florals i vegetals junt amb insectes com les papallones i els espiadimonis. A Nancy, la col·laboració entre artistes i botànics va ser estreta. De fet la ciutat va donar grans noms de l'horticultura com León Simon. Gràcies a l'empenta de la Société Centrale d'Horticulture es crearen noves varietats de peònies, lilacs, clematis, gladioli, begònies... El mateix Gallé que havia hereditat el forn de vidre del seu pare havia estudiat botànica.

La passió per les flors ja portava un temps establerta a Nancy. En aquesta ciutat havia nascut al 1803 J.J. Grandville, que el 1847 publicà en fascicles “Les fleurs animées”. En aquesta obra es presenten una sèrie de plantes en forma humana. Aquest recurs a la personificació de les flors feia patent l'interès per la simbologia de les flors, que dibuixades antropomòrficament transmetien efectivament el caràcter o personalitat que els hi atorguen els homes. No només a Nancy sinó a d'altres indrets d'Europa la majoria de les plantes i flors dibuixades per Grandville van ser efectivament emprades i reproduïdes en les diferents artesanies.

Certament la llista de motius florals a cada país varia substancialment ja que els climes, les espècies pròpies de cada terra són diferents. La diferent història dels diversos països està darrera de la variabilitat entre els “l·listats” florals Art Nouveau. Per exemple a Nancy-França s'estimaven representar una mena de carbassa pròpia d'Indonèsia ja que aquell territori era colònia francesa i coneixien en conseqüència la flora d'allà. En canvi en el Modernisme de Catalunya amb prou feines apareix

aquella espècie degut a que Catalunya gairebé no tenia contacte comercial amb el sud-est asiàtic, excepte per Les Filipines.

Però tot i les diferències en les eleccions florals entre els diversos països hi ha un bon grapat de plantes que van ser protagonistes a tot arreu on l'Art Nouveau calà. La popularitat de llibres com els de Grandville segur que influïren en aquest emergir d'unes plantes per sobre les altres. Però la raó de fons l'hem de trobar en el mateix *Zeitgeist*, l'esperit del temps que conduí inevitablement als europeus de l'època a fixar-se i estimar una sèrie de flors. Aquestes plantes foren per damunt de tot aquelles que per la forma de les seves tiges, els colors que emanaven de les seves fulles, pels seus pètals agraciats, per la forma arrodonida dels seus fruits i capolls, lligaven amb l'esperit de l'Art Nouveau. Hom va cercar referents vegetals que també mostressin formes corbes impredecibles, asimètriques, d'anar pujant i escolant-se aquí i allà, tot amb l'objectiu de potenciar els valors de desenfadat creixement i alhora delicadesa que eren inherents al Modernisme.

Però de la mateixa manera que plantes com el trèvol o l'heura foren propícies al missatge modernista, aquest corrent també prengué altres plantes menys dúctils i les transformà a la seva imatge i semblança. Estem parlant de plantes clàssiques en les Arts, com l'acant, l'olivera o el llorer. Aquestes plantes que abans apareixien estàtiques ara amb el Modernisme semblen cobrar moviment i ondulació. La suavitat modernista va arrodonir les formes de fulles (com les afilades lanceolades) i va treure punxes de pellons de fruits, com podem veure amb els

castanyers de la magnífica finca color pistatxo de la Plaça Lesseps, la Casa Ramos de Jaume Torres i Grau.

Tornant a Nancy, ja d'abans de la Belle Epoque la passió per la botànica estava ben present a la ciutat. No resulta estrany doncs que en els tallers de vidrieria tinguessin el seu propi hort per extreure els models del natural. Això va afavorir que l'Ecole de Nancy es mantingués fidel a la naturalesa, representant les flors i les plantes de manera fidedigna. Fins i tot la recerca anava encarada a aquest fi. E. Gallé innovà amb òxids per trobar nous tons als vidres que alhora mimetitzessin el color de la planta. Segons la curadora del Museu de l'Ecole de Nancy "More than 196 varieties of plants appear in his work in glass, wood and ceramics". També diu aquesta autora que en l'obra de Gallé coalesceixen sintetisme, naturalisme i esteticisme (Pag. 5 – Emile Gallé and Nature: types and influences in his glass – Valérie Thomas Conservateur Musée de l'Ecole de Nancy a Pdf Art on the line 2007).

Moltes d'aquestes peces d'artesanía es poden veure al Musée de l'Ecole de Nancy. Emile Gallé no va ser l'únic és clar. Llavors va sortir un gran planter de polifacètics artistes com Berger o Gruber que encara avui en dia meravellen per l'originalitat i qualitat del mobiliari, llums, miralls, vidre i ceràmica que crearen. Molts d'ells, més que d'un *background* artesà com succeí més a Barcelona, provenien del món acadèmic, havien estudiat Belles Arts i/o Arts i Oficis a París. De Nancy, apart del museu adalt esmentat (en una finca com no, Art Nouveau) és del tot recomanable visitar el Musée des Be-

aux Arts a l'eixample barroc. En una de les sales s'exposa una excepcional col·lecció de la factoria de vidre artístic Daum (que encara funciona). Hom constata que el nivell assolit en aquests objectes de luxe, com a la joieria de Lalique, fou del tot superba. Pel que fa a l'art sumptuari, França i en especial Nancy marcaren la pauta, assolint les cotes més elevades d'originalitat i perfecció tècnica.

A Nancy, a tocar de l'estació de tren, hi ha un d'aquells llocs que potser més que el millor dels museus ens pot ajudar a entendre l'atmosfera, l'aire que es vivia llavors. És una brasserie, com una cafeteria-restaurant, l'Excelssior. L'exquisit interior que recorda la desapareguda Maison Dorée barcelonina es complementa amb un exterior cobert de vitrall de Gruber representant diferents motius vegetals. Aquests tipus d'establiments per a l'oci i lleure entroncaren molt bé amb el sentiment de *la joie de vivre* de La Belle Epoque. Un bon assaig per endinsar-nos en aquesta tipologia de modernisme a Catalunya és "Guapos per sempre. Botigues i locals de Barcelona", de Maria Favà; Carme Amoròs; Fotos: Rosina Ramirez; Pere Pascual; Xavier Bolao – Institut del Paisatge Urbà – 2007. Malauradament, molts establiments com velòdroms, clubs nàutics, restaurants, piscines..., que per la seva naturalesa de negoci privat foren bastits amb architectures efímeres no resistiren el pas del temps i l'especulació.

Si després d'haver degustat un pastís inventat a l'època a la Brasserie l'Excelsior tornéssim a passejar, al cap d'una estona ens adornariem que la florida Art Nouveau de la ciutat

presenta en abundància un tipus de casa hereva d'un barroc suau i moderat. Des del carrer fins a l'última de les plantes la façana mostra un noble parament de pedra blanca. El joc cromàtic d'aquest sòlid llenç exterior ve de la mà dels vius conjunts de forjat de balcons i portalades, junt amb l'ebenisteria de les portes. Les capçaleres de les finques venen reafirmades per les clàssiques mansardes de pissarra negra. Blanques i negres, motejades pel fúcsia i marró del ferro, matisades per la fusteria envernissada, així es presenten moltes de les cases de l'Art Nouveau de Nancy.

Junt amb aquesta tipologia arquitectònica ben arrelada en la tradició d'ordenada ornamentació francesa, va coexistir al país de l'Art Nouveau l'alternativa medievalitzant. En aquest cas junt amb el característic cop de fuet a les tanques, portes i balcons, trobem torretes apuntades, teulats a dos aigües, elaborats embigats i tribunes sota arcuacions ogivals de fusta. El conjunt transmet un aire de masia enriquida del Nord d'Europa. Estem parlant de xalets urbans, els quals reforcen la seva personalitat rústica amb l'obra de tàpia en els seus sòcols sense arrebossar, mostrant els rocs sense desbastar.

Aquesta variant medievalitzant de l'Art Nouveau de Nancy mostra una gran diversitat en els elements que la configuren. Envers a l'altre tipologia abans descrita, ens trobem aquí amb una proposta més propera a l'esperit del Modernisme català. En aquest cas el repte per a l'arquitecte consistia en lligar adequadament una més gran varietat d'elements i materials a fi d'assolir un conjunt estètic coherent i original.

A Nancy, brillant per damunt de qualsevol altre construcció s'aixeca la Villa Majorelle. La importància d'aquesta obra de Louis Majorelle, de l'arquitecte Sauvage i del ceramista A. Bigot rau en que condensa en una síntesi aquelles dues tendències que esmentàvem. A la Villa Majorelle es fusionen les formes hereves de la sòbria elegància barroca, amb els seus emmarcaments bombats i el noble ús de la pedra blanca, amb l'esperit trobadoresc que apreciem sobretot en l'ús de la fusta. En aquesta casa, rica en manifestacions d'arts aplicades com balustrades de ceràmica i vitralls en finestres i portals, també es fusionen dissenys de plantes i flors ja siguin naturalistes (còpia del real) com abstractes.

I és en aquesta doble mescla on rau el magnetisme i originalitat d'aquesta Villa dita Majorelle, en honor al seu creador principal, que no fou ben bé un arquitecte, sinó un artista que tocava totes les tecles. Per tant una síntesi de barroc i medievalisme així com de naturalisme i abstracció. Però que són ben bé aquests dos darrers conceptes. Anem a veure-ho amb més detall, ja que aquest és un dels aspectes cabdals per entendre la diferència entre el Modernisme català respecte al d'altres contrades.

Davant l'acció de reproduir un element natural com una flor o una fulla es presenten davant l'artista dues alternatives. Una és mostrar de forma fidedigna els contorns, volum, colors, detalls d'allò que es vol reproduir. En aquest cas tenim una obra naturalista, altrament dita figurativa i erròniament sovint realista. Quant l'artista cerca una manera reduccionista i simpli-

ficada d'ensenyar aquella fulla o flor el camí endegat és l'abstracte.

En el Modernisme de casa nostra així com en el de la resta d'Europa les representacions realitzades amb Arts Aplicades per fer balcons, finestres, portes i tota la multitud de components d'una casa van tendir clarament al naturalisme. En això estem d'enhorabona, ja que facilita en gran mesura la feina a l'hora d'identificar les espècies de l'abundant jardí que dóna vida al Modernisme.

Ara bé, aquesta representació naturalista de l'objecte il·lustrat gairebé mai es presenta en una forma pura. La majoria de les vegades la forma vegetal representada és una projecció de l'ombra d'aquesta o aquella altra planta. D'aquesta manera ens trobem amb una clara deriva dels dissenyadors i artesans vers una síntesi de les formes naturals. La motivació d'aquesta manera d'obrar la trobem en la necessària economia de medis per a una millor i més ràpida execució seriada dels elements ornamentals.

Tot i sintetitzar les formes naturals podríem concloure que el Modernisme català així com el francès és eminentment naturalista. L'esperit del temps es va proposar portar la natura a les ciutats i volgueren per tant que les plantes s'assemblassin a com són en realitat. La tendència a una ulterior abstracció, simplificació, geometrització de les espècies naturals representades en cases o monuments es va donar sobretot en el món germànic. Allà, el trànsit de l'eclecticisme a l'Art Decó i Expressionisme, passant pel Modernisme va ser certament ràpid.

En el Modernisme el recurs floral actuà com a vestit vivificador de les formes geomètriques. El Modernisme manegà l'element vegetal d'una manera estilitzada, mantenint en equilibrat balanceig un eix que transitava des de la representació fidedigna de la naturalesa fins a l'absència total d'aquesta amb la representació de formes geomètriques pures (sense aparença de res més que d'elles mateixes). Tot depèn de l'òptica del jurat és clar. Així que seria impossible atorgar una puntuació precisa al Modernisme sobre a on es va situar en aquella escala Naturalisme figuratiu Vs Abstracció geomètrica. En comparació amb altres manifestacions de l'Art Nouveau a Europa diríem que el Modernisme català estaria més a prop del Naturalisme figuratiu.

Però ja fossin les opcions unes més figuratives o altres més abstractes, el Modernisme pan-europeu en el seu conjunt vingué a conciliar natura amb geometria, fent aparèixer l'una des de l'altre, sense que l'ordre dels factors alterés el producte. Naturalesa: fulles, pètals, tiges... i geometria: quadrats, triangles, estrelles... No eren pas mons diferents, sinó la nit i el dia d'un mateix fenomen. Tot depenia del grau de complexitat, esquematització o atenció que es volgués aplicar. D'això l'art sembla que s'havia oblidat, estatuïnt una tancada disparitat entre decoració vegetal i decoració geomètrica; o una cosa o l'altre. El Modernisme acabà amb aquell divorci. Potser en el passat natura i geometria ja havien estat juntes, però semblava que d'això hom s'havia oblidat. Llavors el Modernisme vingué a recordar-nos que són filles d'un mateix món. Els imaginatius



dissenys dels creadors de l'època són bona prova de que aquesta conciliació donà molt de joc.

En el fenomen de l'Art Nouveau **Paris** jugà un paper cabdal en el naixement i eclosió d'aquesta estètica. Sent una metròpoli amb llavors uns dos milions i mig d'habitants, això generà una gran demanda de bens culturals, habitatges, restaurants, sales de ball... El rol de gran capital europea que jugava Paris va possibilitar que tendències diverses quallessin en quelcom nou que s'anomenà Art Nouveau. Romanticisme, Simbolisme, Impressionisme, el nou modelatge d'Auguste Rodin i Constantine Meunier, gent arribada d'arreu convergiren en una estètica comuna. Fou curt el regnat de l'Art Nouveau a Paris, la deu de l'art. De la mateixa manera que l'Art Nouveau fou punt de trobada de diferents istmes i tendències, aquesta casa comuna de l'Art com una supernova acabà explotant creant al seu torn una nova constel·lació de galàxies estètiques.

Però mentre durà la popularitat de l'Art Nouveau a la ciutat de la llum s'alçava el far més esclaridor, al que guaitaven els navegants de l'art de tot el continent i de més enllà. L'influx de Paris sobre artistes d'altres països fou tant directe com indirecte. La segona de les vies suposava que quan un tornava de Paris informava en cafès com els Quatre Gats a tots els col·legues sobre *lo que se cocía* a la capital francesa. D'aquesta manera, artistes amb menys mitjans o massa tendres per emprendre el vol processaren adaptant a la seva manera les tendències més modernes vingudes de Paris. La via directa per

amarar-se de la modernitat parisenca consistia és clar en desplaçar-se allà, fent estades el més llargues possibles. La celebració d'exposicions universals com la del 1900 en que el Modernisme es consagrà com l'art del moment, també fou un repetidor excepcional d'aquella estètica.

La figura imprescindible de l'Art Nouveau parisenc és Hector Guimard i la seva més recurrent obra son les boques de metro. El seu és un cop de fuet d'abstracció vegetal, amb unes *ferronneries* d'excepcional complexitat i moviment. Si un es deixa caure per Rue de la Fontaine pot contemplar un bon grapat de finques modernistes del gran mestre de l'Art Nouveau, Hector Guimard. Anant a contemplar altres façanes com les de Lavirotte, visitant excepcionals mostres d'arts aplicades que es conserven al Museu d'Orsay, al Petit Palais i al Carnavalet, o fent un àpat prohibitiu a restaurants com Maxims i Chez Julien, hom pot fer-se una bona idea de com van interpretar en aquella ciutat l'esperit lliure del modernisme.

Es va fer sense alçar la veu, com depurant d'excessos l'estil Lluís XV, el rococó. L'aspecte general dels edificis Art Nouveau parisencs, llevat de poques excepcions, són força més discrets que les explosions d'art total barcelonines. A París restaren fidels a la sobrietat inherent del classicisme. Però sacsejaren aquesta herència amb l'asimetria, amb una mica de color, amb ceràmica per recobrir les façanes, amb formes vegetals lliures que pugen i baixen, que es deixen caure pels envans com a lianes i garlandes. Els balcons d'aquella època són d'allò més moguts, tot un exercici d'acrobàcia, tocata i fuga de forces cen-

trífugues i centrípetes. Però malgrat cert desori constatable en balcons, aplicacions de ceràmica, escultures que com espontànies criatures apareixen en mig relleu, l'asimetria compositiva de l'edifici... tot està controlat, pausat.

És l'empremta de l'esperit clàssic que tant pesa, que mana, que domina Paris. Tampoc llavors, amb l'Art Nouveau, estil lliure i trencador per excel·lència, van voler abandonar del tot la seriositat i la sobrietat. Una lleugera ondulació al llarg de la façana ajuda a integrar els diferents plans que la componen. Però ultra aquest efecte estètic o funcional aquestes noves façanes trencaren amb la feixuga i automàtica repetició quadriculada de les finques “eclectiques”, on, si no tenies un frontó damunt la finestra, no erets ningú.

La Rosa abunda a Paris. A la que se la coneix com a la ciutat de l'amor trobem rosers a dojo. Apareixen en ferro forjat a les baranes i balustrades, en estuc enfilant-se o deixant-se caure pels marcs de portals i finestrals, vestint d'exquisit aroma les mil i una escultures femenines que donen la bella i alegre benvinguda al vianant que accedeix a la seva finca, o en palaus i palauets. Als mascarons que trobem a les llindes dels portals també els hi agrada portar corones florals. Gairebé sempre, des de més abaix o més adalt, des d'un frontó o des del marc d'una finestra l'element floral reclama la teva atenció. La rosa Art Nouveau de Paris, immune als canviants capricis de la moda, proclama la seva sensual bellesa, expressió de feminitat.

Praga és marró, com la fusta dels seus interiors barrocs, exuberants composicions bicolores que folren cornises i pilars. És tot un desplegament allixonador de la grandesa de l'església, de la irrefutable glòria trentina i la proesa dels seus sants, de la gràcia de Maria.

A Praga l'Art Nouveau edificà la seva proposta creativa sobre l'esplendor barroc. Ho veiem en el gust per torretes, frontons ondulants, cúpules i avantcossos. Com succeí a molts indrets de l'Europa finisecular retrotraure's a l'estil barroc va ser una manera de trencar amb la rigidesa de l'arquitectura seriada historicista. Però tot i la voluntat de passar pàgina alguna cosa n'aprofitaren d'aquell estil tan blasmat, com foren les decoracions figuratives de les façanes amb la tècnica de l'esgrafiato.

Amb aquesta tècnica, com en d'altres amb conjunts de mosaic, moltes parets exteriors prenen l'aparença de taules pintades del gòtic internacional, o de murals d'esglésies bizantines. Si a això li afegim la inclusió de mogudes escultures en punts dominants de les finques que combinen amb balcons de ferro, daurat en ocasions, tenim tot plegat un joiós i vistós Art Nouveau.

Aquest es desenvolupà amb la potència suficient com per a donar un bon nombre d'exemplars arquitectònics, fent-se un lloc en el ric patrimoni artístic de la capital de Bohèmia. Els creadors txecs van saber donar a les seves obres una personalitat pròpia, fugint de la mera translació de l'Art Nouveau francès o vienès. Un to de pastel cervesa pilsen caracteritza l'aspecte de les Arts Aplicades en aquella contrada. Entre elles brillà el fa-



mós vidre de Bohèmia adoptant formés originàries de Nancy però aportant tota la qualitat de la llarga tradició d'elaboració de vidre en aquell país.

Fou una etapa d'efervescència artística que com a Catalunya s'alimentà d'un retrobat sentiment de pertinença nacional*. Imbuït d'amor pel seu país, de retre-li homenatge a través de les Arts, estigué el famós Alphonse Mucha. Els seus cartells de l'època parisina s'han convertit en tota una icona d'un temps. Hom els identifica amb l'Art Nouveau en el seu conjunt. No debades, les seves creacions contenen gairebé tots els elements típics de l'Art Nouveau. Entre les ondulants cabelleres i tocats bizantins de les seves seductores models trobem un abundant i simbòlic desplegament de fulles i flors, com les que emmarquen el desafiant posat de l'actriu Sarah Bernhardt per a qui Mucha féu un bon grapat de cartells.

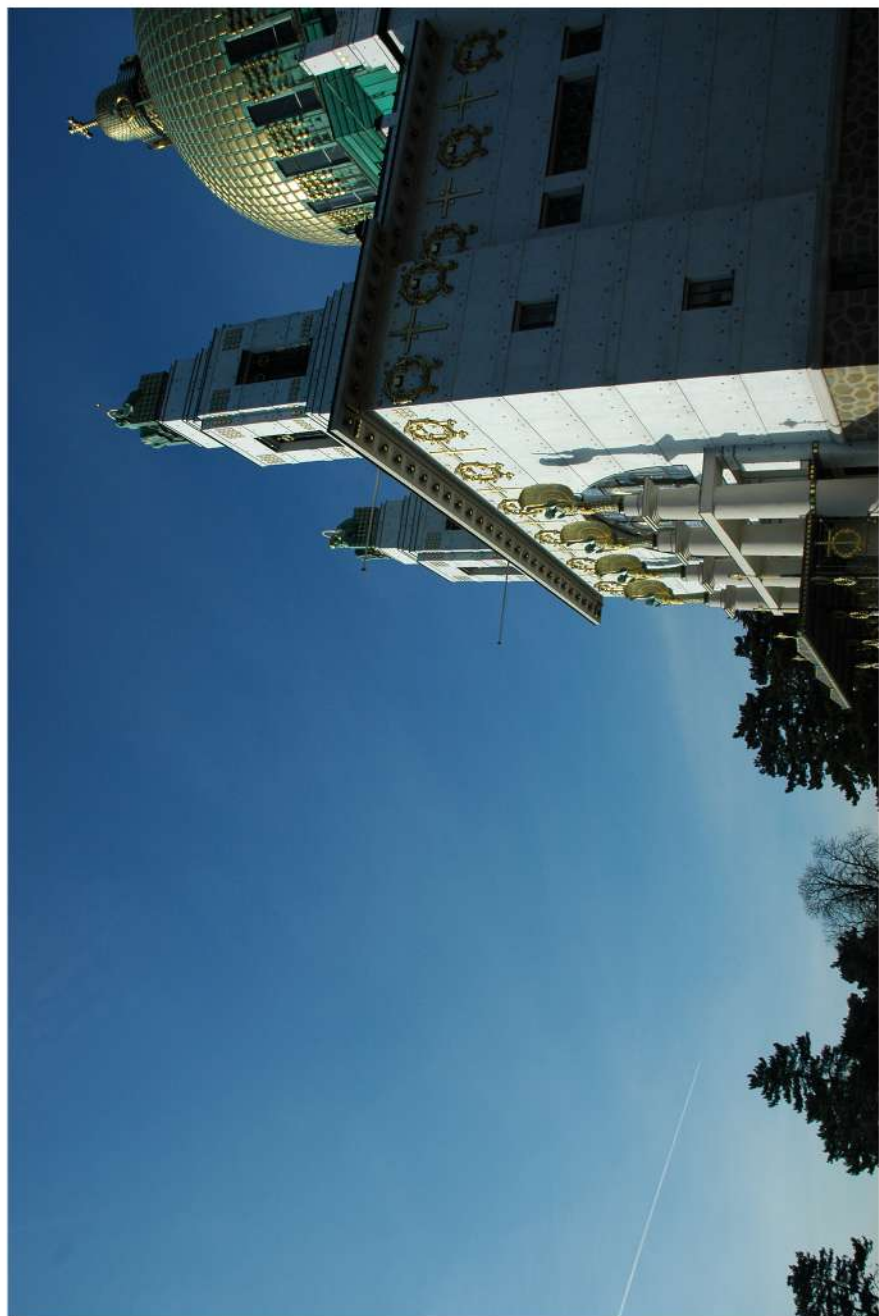
Un cop conquerida la corona de llorer a la capital de les Arts, l'artista txec tornà al seu país, on s'embarcà en un ambiós treball mural on es narra l'èpica eslava. Tot i que derivant cap al realisme, Mucha es mantingué fidel als postulats estilístics que li donaren fama. Altres artistes com Frantisek Kupka o el morau Joseff Hoffman forjats en la primavera de l'Art Nouveau saberen reinventar-se convertint-se en figures capdavanteres de les Vanguàrdies i la nova Arquitectura.

* Des de l'assumpció de la corona imperial per la dinastia dels Habsburg, el regne de Bohèmia i Moràvia havien patit una creixent centralització i germanització impartida des de Viena. Amb les Revolucions Liberals de mitjans del segle XIX el poble txec expressà amb creixent vehemència el seu desig d'alliberar-se del jou de l'imperi austro-hongarès, cosa que aconseguí en acabar la I Guerra Mundial.

Artísticament, el tombant de segle va ser una època fructífera a la capital txeca. Formant part llavors de l'Imperi austro-hongarès la influència de Viena i l'estil que definí Otto Wagner es feren notar, amb la qual cosa els edificis Art Nouveau de Praga tenen una gran semblança amb els de Viena. Veiem això a l'estació de trens, la Casa Peterka o el Gran Hotel. Però com dèiem amb anterioritat, l'elegància cop de fuet francesa també fou benvinguda. Fusionada amb el ric barroquisme indígena donà coloristes joies com la Casa Municipal que, com no, reservà moltes de les parets interiors per al gran campió de les Arts txeques, Alphonse Mucha (que fins i tot acabà dissenyant els primers bitllets de Txecoslovàquia).

Praga també ofereix un vistós exemple de sinagoga que, com a la Península Ibèrica amb les Places de braus, al continent s'estilaren neo-arabistes o neo-andalusins. Equipats amb els característics arcs de ferradura, amb façanes vivament pintades i aplicacions de ceràmica vidriada, les sinagogues azkenazí participaren així a la seva manera historicista en la renovació artística del tombant de segle.

Viena és l'altre referent imprescindible en el panorama Art Nouveau europeu, amb un abundant patrimoni d'aquell estil. A més del gran nombre de mostres d'Art Nouveau que la ciutat atresora la rellevància de Viena rau en la notable influència que exercí sobre altres països i ciutats d'Europa. Per una banda com a capital de l'imperi austro-hongarès hi havia una important constel·lació de territoris que giraven entorn la seva



Església de l'hospital-jardi psiquiàtric
d'Steinhoff a Viena, que consta de
diferents pavellons i una
extensa zona ajardinada. El disseny
general de l'hospital, de 1905, també anà a
càrrec d'Otto Wagner, que per a
l'església comptà amb l'ajuda de
Koloman Moser i Othmar Schimkowitz,
aquest darrer per a les escultures.

òrbita. Era tota una capital imperial, la gran metròpoli centro-europea. Recordem allò de AEIOU: Austriae est imperare orbi universo (que Àustria ha d'imperar en tot el globus) o més expeditiu en alemany “Alles Erdreich ist Österreich untertan” (que tothom estarà sotmès a Àustria). A més, el fet de compartir llengua amb el que llavors era el II Reich liderat per la monarquia prussiana engrandí encara més el seu camp d'influència. L'àuria de Viena ultrapassà la seva pròpia àrea eslava i alemanya, il·luminant al continent sencer.

La paraula Viena s'associava amb el bon gust, una elegància sense estridències. Una fabulació de la idea que la gent podria tenir de Viena o el que esperava trobar ens la brinda “Mirall trencat” de Mercè Rodoreda, on un dels personatges de la novel·la viatja a aquella ciutat. Els llibres de Mercè Rodoreda, com les novel·les de Narcís Oller tals com “La febre d'or” o “La bogeria”, són vives ficcions que ens transporten d'una manera directa als sentiments, als diàlegs i les essències del Modernisme. Els llibres d'aquesta gran dona de les lletres catalanes van saber recrear els temps dels que parlem. Apart, algunes novel·les seves com “El carrer de les camèlies” reserven un paper protagonista a la simbologia entorn a les flors i els arbres.

Prova de l'atracció que exercia Viena són els encàrrecs que es feien als seus arquitectes des de l'estranger, com l'obra de Josef Maria Olbrich a la colònia d'artistes Matildenhöhe a Darmstadt o el Palau Stoclet a Brussel·les dissenyat i “pintat” respectivament pels vienesos Josef Hoffmann i Gustaf Klimt. Aquest pintor és el que s'ha emportat la glòria d'aquell prolífic

temps a Viena. Juntament amb l'emperadriu Sisí, el “bizantí” Klimt és el superventes absolut de souvenirs. Però més enllà dels encisadors quadres d'aquest pintor, l'autèntic responsable de l'embelliment de Viena en el seu ocàs imperial va ser l'arquitecte Otto Wagner.

Apart d'exercir el mestratge sobre els anteriorment mencionats Olbrich i Hoffmann, tan influents en l'esdevenidor de l'arquitectura del segle XX, Otto Wagner va aixecar multitud d'edificacions a la capital. El fer-se càrrec del disseny de les estacions de metro el permeté dispersar la seva obra al llarg i ample de la ciutat, fent que aquesta quedés lligada per una semblança comuna als diferents districtes. L'aposta de Wagner consistí en aportar modernitat sense desagradar als tradicionals. Especialment a Viena la renovació de l'art va ser un repte d'allò més difícil ja que la ciutat estava profundament encunyada en un barroc i historicisme eclèctic del tot pompós.

Aquest darrer estil era d'allò més estimat pels Habsburg, la dinastia regnant, ja que veien en aquesta arquitectura un espill dels seus valors de digna magnanimitat. Otto Wagner va saber entabanar a la tradició incorporant la solemnitat de la pedra, la puresa dels enguixats blancs, la imperial “siegerkranz” (corona de llorer), daurats i altres elements de caire clàssic que podien plaure a una mentalitat aristocràtica encara marcada per les coordenades de l'Ancien Regime. Però alhora reduí el conjunt a una senzillesa palmària, rebutjant motllures innecessàries i altre decoració rutinària a l'ús. Molts dels seus edificis són bàsicament cubs, però magníficament il·luminats amb celoberts

que incorporen la modernitat de les estructures de ferro i el vidre que els recobreixen.

Viena té una línia eminentment blanca, herència dels valors imperials de l'Eclecticisme. Aquest esperit prísti s'acusà encara més amb el Modernisme, Jugendstil anomenat allà, al desprendre's aquest de recobriments pesats que donen ombres i acumulen pols. L'arquitecte Adolf Loos, prengué el testimoni i anà encara més lluny (llegir "Ornamento y delito" del mateix Loos). Però més o menys moderns, més o menys carregats, els edificis entren en simbiosi amb la persistent boira hivernal de la ciutat del Danubi. Això la fa menys expansiva que la desenfadada Barcelona, envaïda llavors per les desconcertant hordes multicolors del trencadís. Tot i així a Viena també es troben destacades obres amb ornamentació polícroma, com la famosa Majolica Haus del mateix Wagner.

Però certament el Modernisme de Viena està a les antípodes del català. Com em comentat, el d'allà és força menys vistós que el d'aquí. I precisament per això el Modernisme viennès va ser un dels pares de l'arquitectura moderna, mentre que el modernisme català quedà arraconat, menystingut i sense herència a l'exterior. Tot i així en l'art mai res queda mort i sepulrat, petrificat com a monument immòbil sols apte per a la contemplació. Durant dècades passà el Modernisme català gairebé desapercebut als ulls del món. Però la recent descoberta de Barcelona per part del turisme global ha posat les coses al seu lloc, revaloritzant el que fa unes poques dècades era desestimat per la crítica internacional. Això fa, que ara sí, amb efectes re-

tardats, el Modernisme català exerceixi el seu grau d'influència sobre l'art contemporani.

Uns pocs amb ull clínic i immunes a les modes ja es van adonar fa temps de les virtuts de les superfícies guerxes primerament experimentades per Gaudí a la Cripta de la Colònia Güell o a les Escoles de la Sagrada Família. La lliçó de la Geometria Reglada de Gaudí fou desenvolupada posteriorment per arquitectes com Otto Frei a la coberta de l'estadi olímpic de Múnic, Santiago Calatrava o Frank Gehry amb el seu Guggenheim de Bilbao o el Peix barceloní. Més recentment la rica policromia i ben trobat desordre del trencadís ha servit d'inspiració per als dissenyadors en les seves creacions d'Art Gràfic.

Però estàvem al Danubi i no al Mediterrani. En el tombant del darrer segle la capital d'aquelles terres vivia amb una certa insatisfacció les tensions que generaven els canvis de tota mena. Freud era vienès. El seu nou enfocament sobre les autèntiques causes del que llavors s'anomenava histèria és simptomàtic del "Malestar a la cultura" finisecular. La resposta artística a les contradiccions d'una societat en vies de modernitzar-se però encara encotillada per la mentalitat (i l'art) antics fou la Secession. Sota aquest nom s'ajuntaren un grup d'artistes rebels que, farts de l'art acadèmic i oficialista (afavorit per la corona i les institucions públiques) decidí fer-se la seva pròpia parròquia.

Escindir-se de la resta dels artistes era una manera de proclamar el seu dret a la independència. La modernitat supo-

sava invertir el que havia succeït fins llavors, allò de que l'artista pintava el que el client demanava. La nova funció de l'art seria la d'oferir noves formes, noves visions, nous interrogants per despertar la curiositat de les ments inquietes. I en una ciutat com Viena, tot i el gran nombre de militars, oficials, burocràcia imperial i petit burgesos, també hi havia molts homes i dones moderns.

Aquell grup de la Secession erigí el seu propi temple de l'Art, on regularment exhibiren les seves obres i convidaren artistes estrangers. L'edifici fou dissenyat per Josef Maria Olbrich. Amb certs aires de mausoleu, domina la línia recta i el blanc és aclaparador, com es costum en el Jugendstil vienès. Però tota una cúpula daurada gairebé esfèrica de fulles de llorer donen el toc naturalista a l'edifici. Com un gegantí altar a l'art, s'anuncia des de fora "Ver Sacrum", sagrada primavera. En efecte, aquell temps fou de florida, de belles flors fins llavors desconegudes. Rars fruits donà aquell temps, i costaren de pair per a la majoria de les mentalitats. El que avui en dia agrada tant, els quadres de Gustav Klimt, llavors foren fortament vilipendiats, titllats d'irreverents.

"El fris de Beethoven", "el petó" o "Danae" són fites de la pintura. El nu es presenta carnal, la dona alliberada. Transportats en el seu somni sensual, els cossos es contorsionen i resseguint corbes i meandres es fusionen en un mar de confeti i or. Apart de com Klimt aconsegueix embadalir a l'espectador, aquest pintor va saber crear un decorativisme molt particular,

col·locant les seves figures en rics fons que recorden els mosaics i els daurats bizantins.

El decorativisme és un dels conceptes clau que defineix el període modernista. El concepte però pot portar a confusió. En arquitectura decorativisme és la voluntat de que els elements ornamentals surtin a la palestra i siguin ben protagonistes. En pintura en canvi decorativisme és una manera bella de cobrir una paret, sense requerir de l'espectador que aquest necessàriament s'endinsi en el contingut concret del que es representa. La pintura decorativista té la virtut d'interrelacionar-se millor amb el mur ja que és mes aviat una continuació orgànica del mateix. Com en tantes altres disciplines de l'art, el període modernista va mirar força segles enrere per retrobar la nova modernitat. I un altre vegada Paris fou el llac Victòria d'on naixeren totes les corrents. Parlant de Maurice Denis, al llibre "El Postimpresionismo" Bernard Denvir comenta:

"En la obra de Denis de esa época se percibe claramente la influencia del renacimiento florentino y de pintores como Fra Angelico, Filippo Lippi y Piero de la Francesca. En 1890, el mismo año en que pintaba esta versión del Misterio católico, Denis hizo su primera contribución importante al conjunto de teorías estéticas que formularía cuando publicó dos artículos en Art et Critique. En ellos postulaba la existencia de otra doctrina artística que llamó neotradicionalismo y que presentó como respuesta al neoimpresionismo [...] Sostuvo que Gauguin, Puvis de Chavannes y otros habían resucitado tradiciones más antiguas de un arte que era sobre todo decorativo en lo que se refie-

re a la función y que no le debían nada al ilusionismo figurativo – la representación imaginativa de la naturaleza – ni al canon rígido de la perspectiva que había dominado la pintura europea des de el Renacimiento” (Pag 122-123).

Tornant a Viena, la Secessio tingué una vida curta però va obrir una gran porta, marcant profundament una nova generació d'artistes com Egon Schiele i Oskar Kokosha. Si ja les propostes dels artistes Jugendstil havien estat considerades un escàndol, els quadres d'aquests nous pintors amb els seus tortuosos cossos despullats, assoliren la categoria d'atemptat a la moralitat pública, per impúdics i pornogràfics. La dura lluita contra el puritanisme és secular i continuarà present en el futur, per que al dimoni mai se'l venç. Però podem afirmar que aquella generació, la de la Secession i els joves que seguiren la seva estela, guanyaren una batalla decisiva. Gràcies a ells, avui en dia, creadors i espectadors fruïm de majors cotes de llibertat en la nostra relació amb l'art.

Amb Viena acabem aquest recorregut europeu on hem volgut fer un breu repàs als epicentres més destacables del Modernisme. La visió però hauria de ser completada amb un seguit de ciutats com Alesund, Aveiro, La Chaux-de-Fonds, Ljubljana, Melilla, Oradea, Riga, i Subotica. Aquestes i tantes d'altres si bé foren més aviat receptores que no pas emissores, desenvoluparen un brillant i específic modernisme el coneixement del qual es necessari per poder aprehendre en la seva totalitat l'ampli ventall de la diversitat de l'Art Nouveau. Una bona eina

per endinsar-se en la geografia del Modernisme és ArtNouveau-net.eu, una xarxa de ciutats agermanades pel seu patrimoni art nouveau les quals editen una revista (Cop de Fuet) amb interessants articles.

Entre tantes ciutats, tant de patrimoni descobert i per descobrir es fàcil perdre's, i certament, cada ciutat, cada edificació és un món. Però alhora tota la macedònia modernista admet agrupacions, sempre útils per a l'enteniment. Per abordar aquesta comesa classificar en funció del grau de naturalisme que van desenvolupar els diferents modernismes és de gran utilitat.

A EnricSagnier.com es recull que Alexandre de Cirici deia que els motius florals es prenien del guix aplicat sobre una planta, empastifant-la, per després passar-ho a pedra. En això tindríem una prova del biaix naturalista, vulgarment dit realista, copista, fidedigne envers la natura, del Modernisme català. Per contra a altres Modernismes europeus com fou el cas del germànic i l'escocès les coses van anar per un camí més abstracte. A casa nostra vam restar fidels al model original de la naturalesa, respectant grosso modo les seves formes, mesures i proporcions (la relació entre les parts de la planta).

En aquesta mateixa tendència naturalista trobaríem l'Art Nouveau francès. Com s'ha comentat abans en el cas de Nancy en ocasions els tallers o fàbriques d'arts aplicades tenien els seus propis horts per a l'estudi i dibuix directe del natural.

En aquesta classificació entorn al Naturalisme l'altre pol podríem denominar-ho com a Sintetisme. Aquesta altra tendèn-

cia del Modernisme va destacar per la simplificació de les formes, estalviant-se els detalls de pètals, fulles, branques i flors. Inevitablement, l'evolució d'aquesta via hauria de portar cap a una abstracció geomètrica en que al final desapareix la referència de la planta o espècie vegetal. L'última estació de la tendència sintètica en el decorativisme Art Nouveau o Jugendstil fou la bellesa pura de les formes géométriques.

Entre aquests extrems de Naturalisme Versus Sintetisme és clar que hi havien alternatives a mig camí. Hi hagueren països en que mai foren dominants ni una ni l'altre tendència, sinó que ambdues pogueren desplegar-se. Dins d'aquest tercer grup de països diguem-ne mixtos, trobaríem els Centre-europeus amb ciutats com Praga i Budapest.

Alhora, dins d'una mateixa obra arquitectònica, la mescla d'elements de caire naturalista amb d'altres tendents al sintetisme fou comú. La mateixa dinàmica de l'Art Total, nascuda per a mesclar, feia inevitable aquests maridatges d'actituds estètiques dispars envers al model natural original. Un bon exemple per il·lustrar aquest fenomen de fusió Naturalisme-Sintetisme seria la tardana Casa de les Cigonyes a Castelló de la Plana, de Godofredo Ros de Ursinos.

En una geografia transoceànica del Modernisme ens hauríem d'ocupar amb especial atenció del cas de Cuba. El bi-aix naturalista que en les decoracions modernistes es donà en aquelles latituds s'ha d'atribuir sens dubte a la mateixa Catalunya. Els lligams comercials, econòmics, familiars que lligaven els dos territoris foren intensos. Inclús un cop assolida la inde-

pendència la terra catalana va exercir un patronatge artístic sobre l'antiga colònia. El que es feia a Catalunya tenia prestigi en l'Illa caribenya i molts arquitectes catalans foren requerits per embellir i bastir els palauets de la pujant Burgesia de la Habana o Santiago.

Pel que fa a Espanya, es pot parlar de que l'exemple català fou un model en el que s'inspirà? Potser aquella va ser l'única època en la turmentosa relació hispano-catalana en que des d'aquí s'ha colonitzat culturalment Espanya. Recordem que des de l'època del General Prim i la I República la proposta modernitzadora catalana per a l'Estat Espanyol va anar fent camí. Tot i el fracàs d'aquest intent que durà tres-quatre dècades, Catalunya llavors tenia predicament a Espanya (malgrat la secular catalanofòbia). L'una es trobava social i econòmicament més endarrerida respecte a l'altre, la qual ja s'havia situat en paràmetres industrials i capitalistes. En aquest context tenia sentit doncs que a Espanya volguessin adquirir i emular les fites arquitectòniques de Catalunya, símbol de progrés i de bon gust.

Però l'anomenat ModernismO mai va tenir la mateixa força de que gaudí el Modernisme a casa nostra. Si em de creure en allò del *Volkgeist*, l'adust geni castellà no està fet pels refinaments que destilava el Modernisme. Però la disort del ModernismO a Espanya es deu sobretot a la falta de demanda, que havia de venir necessàriament de la Classe Burgesa. La minsa Classe mitjana dels Països Castellans, propi d'un mode de producció eminentment agrícola en el que encara es trobava Espanya donà poc joc al ModernismO. A Madrid, pel caràcter

de Villa i Corte, burocràtica i governamental sorgí una classe mitjana, però d'un caire funcional. Els valors més reglamentats d'aquella Classe Social tampoc donaren massa oportunitat a les formes juganeres del Modernisme.

El Modernisme es desenvolupa en aquells indrets on la nova economia donà fruit, sobretot en àrees lligades a l'activitat portuària, via de comerç i d'indians, americans o altrament anomenats cubans. Tenim els casos gallecs de El Ferrol o de A Corunya. Aquí estem parlant d'un Modernisme autòcton tot i que està emparentat amb els casos de Viena i de París. En els Països Catalans, València i Palma de Mallorca també veieren l'aparició del nou estil. En aquests casos, com en el cas cubà podem parlar d'una importació parcial de l'estètica catalana modernista. El cas del Gran Hotel a la capital balear és un bon exemple de com prestigiosos arquitectes catalans com Domènech i Muntaner eren requerits en altres indrets.

[illegible]

com el bisbe era reusenc, aquest no dubtà a encarregar-li al seu paísà Guadí la construcció del palau bisbal.

Però tornant a la pregunta inicial sobre si el ModernismO va copiar el Modernisme català, respondríem que mig-mig. Si que va voler emmirallar-se per que veien que aquelles extravagàncies arquitectòniques eren la modernitat. La similitud del Modernisme català amb l'espanyol es deu en part a que molts dels encàrrecs foren encomanats a arquitectes catalans. És el cas del Palacio Longoria, perla del català José Grases Riera, establert a Madrid des que estudià a la Universitat de la metròpoli castellana. Un cas semblant el trobem a Melilla, on el català Enrique Nieto i Nieto féu una remarcable obra que evolucionà envers l'Art Deco. Un cop més, en la comercial i fronterera Melilla es compleix la regla de que la sort del Modernisme estava indefectiblement lligada a una estructura sòcio-econòmica dinàmica. Però tot i així les condicions a Espanya restringiren el desenvolupament ple del ModernismO, el feren més contingut.

Aquest repàs que hem fet sobre les ciutats europees “modernistes” ens pot ajudar a reconèixer que en el marc del panorama continental el Modernisme català fou un fenomen de primera hora. Si be els edificis més famosos del Modernisme són de començaments del Segle XX, gairebé una dècada abans ja es feien festes modernistes a Sitges, la Sala Parés de Barcelona convidava a pintors i escultors modernistes des de finals dels 80 i el Cercle artístic de St. Lluc fou fundat el 1893. Que el Modernisme s'assagés inicialment en literatura, pintura o escul-

tura sembla lògic des del punt de vista pressupostari. Com havia passat abans del Modernisme i passarà en estils a venir, l'arquitectura fa seves aquelles propostes estètiques acreditades, que prèviament han triomfat en arts de menys envergadura i cost. Potser el punt *al dente* del Modernisme fou el 1897, data en que s'obrí la Cerveseria els 4 Gats, ja que casen tant contingut com continent (l'anomenada Casa Martí).

El Modernisme fou llaurat, conreat, sembrat per escultors, pintors, músics, escriptors, artistes bohemis que maldaren per a que el seu art fos reconegut. Un cop aquells artistes aconseguiren que tot allò brotés ferm i bell, llavors entrà en escena l'arquitectura. Aquesta aplegà les variades propostes d'aquella renovació estètica i ho empaquetà donant-li una funcionalitat que apreciarien els habitants de les llars o els consumidors de les ciutats. L'arquitectura es transformà ella mateixa a imatge i semblança d'aquelles arts que obriren camí. Algú podria adduir que el Palau Güell, Pavellons Güell, el Palau Muntaner, l'Editorial Muntaner i Simó i tantes altres construccions emblemàtiques són anteriors als anys 90 del segle XIX o d'abans del segle XX. Cert, però tot i ser aquestes construccions filles de l'Art Total, encara resten lligades al cordó umbilical de l'eclecticisme. Els hi manca aquella lleugeresa, aquell *elan* tan Art Nouveau, vital, sensual, fantàstic, entremaliat, escàpol, narcòtic, decadent.

Aquesta idea de que el Modernisme català és inicialment de petita escala, produint primer obres pictòriques, literàries o musicals, lliga amb l'afirmació de la generació endògena

del Modernisme a Catalunya. Una demanda interna, una nova cultura material, bens sumptuaris, de consum, van acabar exigint i aconseguint que l'espai s'adeqüés a elles. El Modernisme a Catalunya no va ser doncs planificat. Veiem la diferència respecte a, posem per cas: Darmstadt, on el Gran Duc d'Hesse va convidar a uns artistes *jugendstil* a una colònia on prèviament Josef Maria Olbrich i Peter Behrens els hi havien fet unes cases *jugendstil*; o la ciutat d'Ålesund on després d'un incendi es va ordenar refer la ciutat sota criteris arquitectònics Art Nouveau.

A Catalunya, un cop comprovada l'acceptació del nou estil en aquelles arts de petita escala, l'arquitectura es bolcà entusiasta a aprofitar-se de la moda, ja sense cap risc. Però es bo recordar que l'acceptació del Modernisme en els seus orígens no va ser gens fàcil i va comptar amb grans detractor. Parlant de les famoses exposicions dels modernistes *avant la lettre* Ramon Casas, Santiago Rusiñol i Enric Clarasó, en la "Historia de la Sala Parés" de Joan A. Maragall l'autor ens recorda:

"Es curiós que les obres que s'exposaren en aquesta primera reunió del triumvirat no tinguessin gran èxit: el públic estava acostumat a "pintura de genero" i a obres naturalistes, i no comprengué el nou llenguatge d'aquella pintura que en realitat obria el camí a tota la pintura moderna que s'havia de produir a Catalunya. Cal considerar que quan Casas va exposar les seves primeres obres ningú no va adquirir-les, sinó una de les seves germanes que per trencar aquell malefici es va quedar amb una petita tela representant el taller del pintor a París, obra

que és avui una veritable joia de la pintura catalana del segle passat” (Pag. 46).

L’apreciació sobre el Modernisme canvià ràpidament i el que en pintura es titllava de “esbozos ordinarios” acabà sent “Arte Verdad”. En les Arts Aplicades el que inicialment xocava com poc seriós es convertí en la quinta-essència de l’elegància. Però paradoxalment, en el moment en que l’arquitectura acomodà en el seu si les noves propostes artístiques que prèviament a la intempèrie maldaven per obrir-se pas, llavors el geni creatiu d’aquell nou estil (que ja no era tan nou) començà a esgotar-se.

Es a dir, quan es començaren a fer cases purament modernistes, això suposà la institucionalització de l’Art modernista. En aquell moment de plenitud del Modernisme, del que la Classe Dominant en féu un tret identitari, tot estava en línia, tot podia ser enterament modernista, des de la coberta del llibre, el canelobre que il·luminava l’estança o la butaca des d’on es llegia.

A diferència del funcionalisme inaugurat uns anys després amb la Bauhaus i Le Corbusier en que un nou continent forçà l’aparició d’un nou contingut afí (l’arquitectura genera les altres arts), en el Modernisme fou l’aparició d’un nou contingut el que féu inevitable la creació o remodelació d’un continent apropiat (altres arts generen l’arquitectura). Les innombrables reformes de finques (façanes sobretot) de l’Eixample barceloní com les famoses cases de la Mansana de la Discòrdia, són la prova fefaent d’aquella coherència buscada entre contingut i

continent. Les primeres (pintura, escultura, mobiliari, joies, música...) exerciren una pressió sobre la segona (arquitectura) fins que aquesta darrera es rendí als peus de les primeres.

Suposem per tant que abans de que al 1902 Lluís Domènech i Muntaner refès la Casa Lleó Morera en una esplèndida joia modernista sense parió, la senyora Francesca Morera ja s'empolainava la cara servida d'un mirall de sinuós contorn modernista, i que en les vetllades musicals que aquella senyora oferia, les dames convidades anaven abillades amb vestits serpentejants, mentre escoltaven una peça d'Strauss interpretada amb un piano de la casa Cassadó & Mureu de torçades potes, aplacats amb el característic cop de fuet i fina marqueteria de colors suaus.

En el món musical de l'època va imperar Wagner. De la posada en escena de les seves operes sempre s'ha dit que prefiguraren l'Art Total del Modernisme. França, amb figures com Erik Satie, Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas o Gabriel Fauré fou també en música una lluminària per a tot Europa. Desenvoluparen com en pintura un estil impressionista, més íntim i calmat que el sorollós esclat de les òperes de Wagner. Alemanya i França eren llavors les dues grans influències culturals. A la primera se l'associava amb les irracionals pulsions de la passió i la creativitat mentre que la segona era model d'elegància i seny.

Però com en gairebé tots els vessants de l'Art, en música Catalunya superà amb escreix el mer rol de receptacle repetidor d'influències exteriors. Els músics catalans foren capaços de

crear quelcom autòcton. Per una banda adquirí gran vigor el moviment de les corals i les Sardanes, amb la gran figura d'Anselm Clavé. Tot aquest món de la música i el ball popular tingué una importància social que transcendí el camp musical. En l'àmbit de la música clàssica Catalunya excel·lí en una de les principals corrents de l'època, el Nacionalisme. Del messtratge de Felip Pedrell sorgiren figures de gran talla com Enric Granados i Isaac Albeniz.

Una forma amena d'endinsar-nos en el só de l'època és fer una passejada musical pels carrers més modernistes de Barcelona. Després de veure façanes, fixar-nos en botigues centenàries, resseguir les filigranes Art Nouveau dels edificis i monuments, que millor que asseures en un interior modernista i deixar-se seduir pels acords de la música de l'època? Aquesta mena de viatge en el temps musical l'organitza PassejadesMusicals.cat

Abans de cloure el primer lustre del nou segle Barcelona havia definitivament sucumbit als encants del Modernisme. I l'efecte multiplicador fou notable ja que s'activà un cercle virtuós, una *entente* arquitecte-dissenyador d'interiors. Amb cada nova finca modernista a bastir el decorador concebia el seu contingut d'arts aplicades en aquella mateixa línia estètica.

I al final, en els últims anys de la primera dècada del nou segle el Modernisme començà a sucumbir quan la filosofia i la pintura que havien estat els seus precursors començaren a girar-li l'esquena. Pensadors com Eugeni d'Ors amb la seva Ben Plantada o trencadors artistes plàstics com Torres Garcia i

Júlio Gonzalez es rebel·laren contra aquell art institucionalitzat que s'havia tornat dòcil i poc combatiu. La societat, amb esdeveniments com la Setmana Tràgica de 1909 també donava senyals de que per als temps de conflicte que s'encetaven ja no s'escaïa l'estètica sensual del Modernisme. Ara tocava, o bé ordre o bé revolució.

Els motius florals en l'art són com un sucedani de la vida vegetal negada per la ciutat. El que en les civilitzacions antigues eren garlandes de veritat, corns de l'abundància plens de fruits i complicades cortines florals que decoraven temples i palaus, el pas dels segles els ha anat petrificant. Progressivament tots aquells vestits vegetals es convertiren en una il·lusió i les paneres de fruita, la fullaraca i la clorofil·la es mudaren en immutable pedra i estuc. En termes semblants s'expressava Franz Sales Meyer en el seu monumental "A Handbook of Ornament". Aquest manual sobre les formes decoratives en arquitectura va ser un dels llibres de capçalera de molts arquitectes en l'època decimonònica i inclús en el trànsit envers al segle XXI.

Molts altres llibres foren consultats per els nostres artistes i artesans en busca d'inspiració o còpia per als seus dissenys. Aquells títols també poden ser considerats com una de les fonts del Modernisme. Per un repàs més ampli i complet d'aquells manuals tan influents recomanem s'adrecin a la Tesi Doctoral de Fàtima López Pérez "Ornamentació vegetal i arqui-

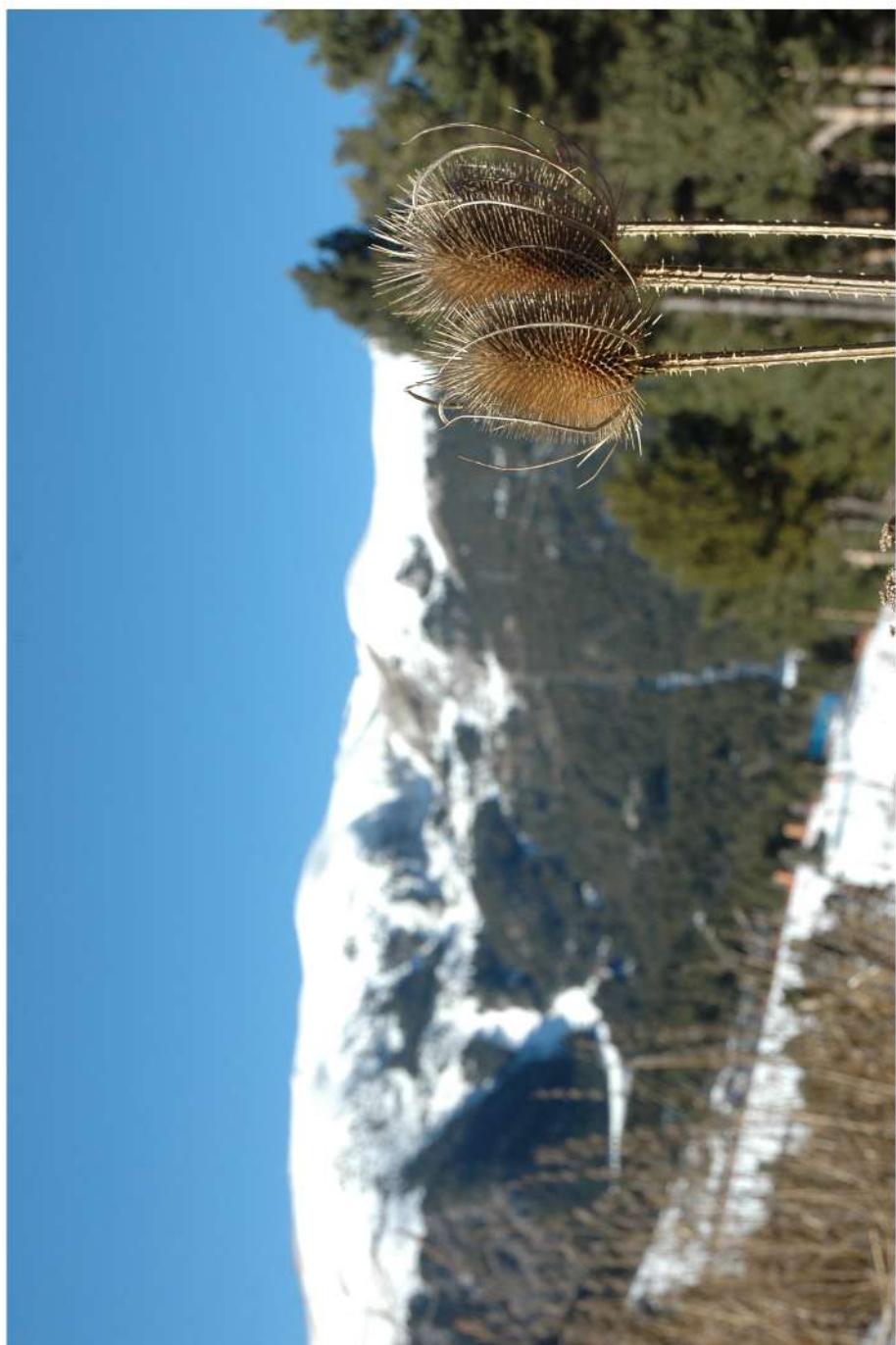
tectures de l'oci a la Barcelona del 1900", on a la pàgina 33 del Marc Introductorí trobaran un extens llistat bibliogràfic.

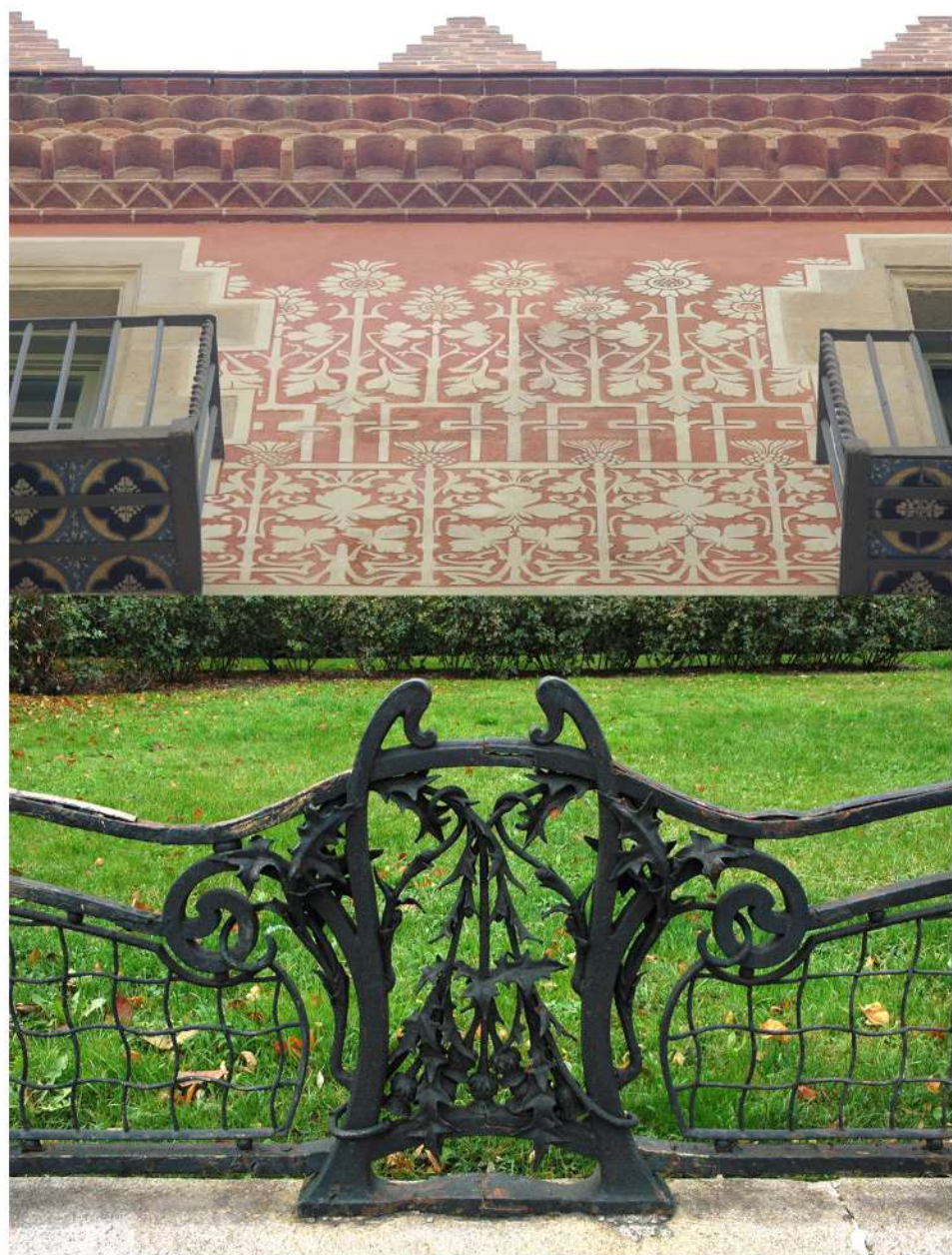
A diferència d'altres Art Nouveaus més influenciats pel simbolisme d'inquietants misteris, el Modernisme català és més de tocar de peus a terra, més humà, lluminós, influenciat pel realisme petit-burgès. En un país més menut que França i en una capital menys cosmopolita que París, no podia desenvolupar-se la creació efervescent que anava encadenant i solapant impressionisme, simbolisme, puntillisme, esteticisme, fauvisme, els nabis i tants ismes que sorgiren a París, els quals marcarien la pintura universal durant les següents dècades.

A Catalunya només hi havia lloc per a que triomfés un estil més comercial, melós. Propostes radicals com les de Gaudí o Jujol acabaren extingint-se, sense una demanda que les multipliqués. Els pintors i escultors més agosarats hagueren de buscar sort a París on hi havia "més mercat". La funció del Modernisme català va ser oferir decoració, productes de consum artístic a una ciutat en construcció i a una classe burgesa àvida de "vestir-se" amb les gases i les plomes del nou temps. Els artistes, tot i la voluntat individual d'estar a la primera línia del front creatiu on la lluita mai s'acaba, van haver d'adaptar-se a aquella realitat. Però compte, aquestes coordenades en que treballaren els creadors del Modernisme, tot i que limitants també foren del tot castrants. En altres països els artistes ho passaren més magre, sense marge per poder desempolsar-se de les ínfules aristocràtiques ergo clàssiques que dominaven al panorama artístic de l'indret.

Però curiosament el “provincialisme” del Modernisme català respecte al París dels artistes independents l’ha fet més bell i popular. El Modernisme català, fins ara menystingut per suposats entesos, intel·lectuals i historiadors d’art, triomfa arreu del món. Es admirat *in situ* i apreciat en publicacions de tota mena. En aquí també voldríem retre un homenatge als sempre tan criticats turistes, que massifiquen i tematitzen els llocs... D’acord, però l’interès d’aquests *aborregats* turistes per la Sagrada Família i el Modernisme en general ha ajudat a molts catalans a prestar més atenció al tresor que teníem desatès. De fora vindran per obrir-nos els ulls. L’interès dels estrangers pel nostre patrimoni modernista també ha estat clau per a que els historiadors de l’art obrissin els ulls i col·loquessin finalment al Modernisme català a l’Olimp de l’Art Nouveau.

Comparant el cas de Barcelona amb el de París es curiós constatar que tot i l’elevada talla artística de París en pintura, en canvi en arquitectura va quedar força curta. El caràcter conservador de l’Estat francès va fer impossible un “townscape” Art Nouveau parisien, excepte per a les entrades de Metro, obra d’Hector Guimard. El caràcter més liberal de l’administració catalana, municipal llavors, va permetre una Barcelona molt més cofoiament modernista que París.





CARD

Curulla reina d'estranya bellesa, destaca testa enlaire, orgullosa, dominant indrets on altres flor no s'atreveixen. Intrèpida planta que totes les terres conquereix, inclús en esquerps erms on amb prou feines arriba l'aigua. S'encén per les altes primaveres amb un blau elèctric que després es muda en un malva contingut. Però quan per la terra baixa l'arravata l'intens sol es deixa tenyir de daurat, pentinant-se la cabellera del capítol floral. I resistint al temps minvant, despullant-se de fulles abarrocades, solitària i incompresa, activa i impassible, amb un gris càlid tocarà a morts.

El card és la màgia de l'imprevist en la natura, fenomen al qual l'art sempre ha estat amatent. I si la bellesa pot brotar en qualsevol erm, en el més insospitat racó, talment pot fer-ho l'art. El card és un prodigi de contrastos, d'amagades virtuts, que sorpren als ulls humans. Sembla principesca per la seva altura respectable, però és rude en el fons pel borriçsol que la cobreix. Té unes generoses fulles lobulades mancades alhora de finura, per allò que són peludes. Un prodigi de color és la llum joiosa que emet el far de la radiant capçana, que s'eleva sobre un somort tall cendrós que els ulls eviten mirar. I sobresortint sobre la resta de les plantes, el card porta corona, però és de pues, que a alguns espanta.

I foren aquests contrastos, entre formositat i *rastrerositat*, entre filigrana i parquedat, entre un ohhh i un uff, entre un "que bonica!" i un "que lletja!", el que donà al card un paper

tan preponderant en el Modernisme. Abastament representada en les diverses Arts Aplicades, el card fou una icona per donar a entendre que els contrastos poden ser atractius. La visió d'aquesta planta a la llinda d'un portal ens indueix a apreciar el tot més enllà de les parts per separat. És el postulat de que la bellesa es troba en el conjunt. També a través del card el Modernisme ens convida a la reflexió estètica, a alliberar-nos de prejudicis. I per què ha de ser lleig el card? Per la simple raó de que així sempre s'ha afirmat? I per què és incorrecte fer filigranes, compondre façanes asimètriques, elaborar agosarades combinacions de colors i materials?

Al igual que en un camp verd pot donar la nota un solitari card, igualment en el concepte decoratiu modernista hi ha elements que sorprenen per que desentonen alegre i afortunadament. Grates sorpreses deparen a qui s'apropa a un card, com qui ho fa a una obra modernista. Tot i que també és cert que si t'apropes massa et pots acabar punxant. Per a l'home un card és el perenne recordatori que no hi ha Urgell sense flagell, joia exempta de patiment, felicitat lliure de moments d'amargor. Així que sempre s'ha d'estar a l'aguait, no relaxar-se, fer l'esforç i estar amatent per ser sempre un bon ciutadà, un bon amic, un bon espòs, una bona muller, un bon fill...

El card fou emblema de perill existencial, especialment entre els artistes, tan sensibles a les esgarrapades de la vida. Les sirenes de l'estètica modernista van arrossegar al fons del mar a mes d'un artista! El suïcidi s'emportà a un joveníssim Casagemes així com al veterà Raimon Caselles. Les malalties venèries

també feren estralls entre els artistes d'aquella generació. El tifus s'emportà a un Isidre Nonell de tan sols 38 anys, sense haver assaborit encara el nèctar de la fama.

Potser el malaurat pintor hagués estat més protegit si s'hagués procurat d'un espantabruixes. A les cases de poble i caserios d'Euskal Herria i a les masies catalanes s'acostumava a clavar una carlina a la porta d'entrada. Aquesta planta mancada de tall presenta una gran similitud amb el card pel que fa a la forma del seu capítol floral i fulles. Així que el que a vegades ens pot semblar un card al portal d'una finca de l'Eixample barceloní, de subtil significat simbòlic, podria ser en el fons quelcom tan pràctic com un espantabruixes. La profusió de dracs i llangardaixos que trobem a la Catalunya modernista també pot interpretar-se en aquesta línia, la d'encastar a les finques elements exorcitzadors per a la protecció de la llar.

No s'ha de descartar doncs la funció màgica de la decoració. Si trobem un drac a l'entrada d'una finca, com de fet n'hi ha molts, això serviria per protegir la llar. A un nivell profund, inconscient, l'ornamentació floral modernista a les façanes de les finques compliria la tasca de salvaguardar als seus habitants de pestilències. Les mateixes flors però entrarien en l'àmbit de la simbologia religiosa cristiana. En l'ornamentació modernista doncs conflueixen l'arcà pensament màgic amb el més avançat en el temps pensament religiós. Avui en dia aquest compost màgico-religiós el podem enriquir amb l'enteniment científic contemporani de la rica botànica que se'ns mostra.

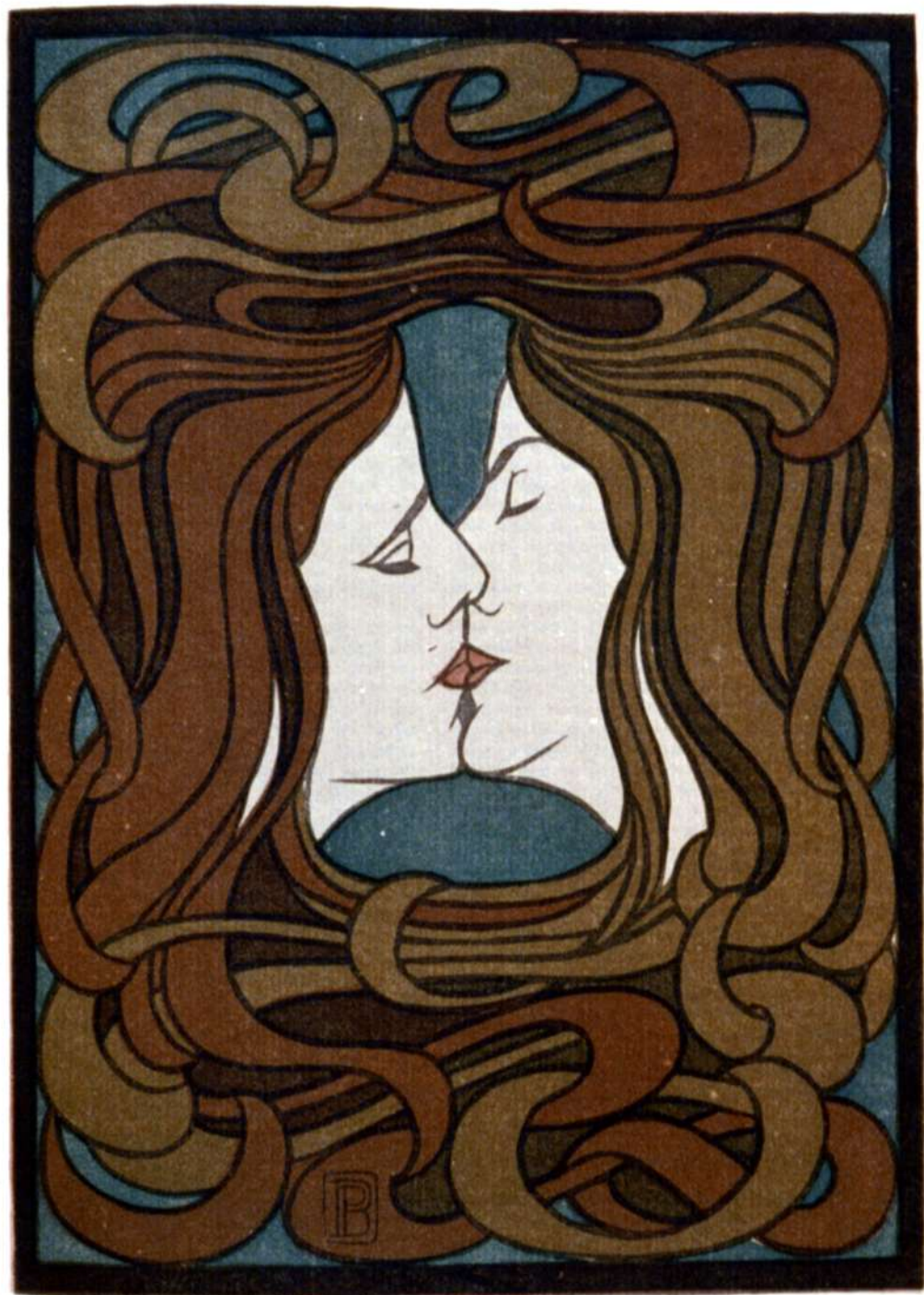
Una de les maneres en que el card va prendre forma al Modernisme va ser a través dels treballs translúcids del vidre a l'àcid. Ahir com avui, l'artesa del vidre, quan vol representar quelcom sobre la superfície vítria té varies alternatives. Hom pot dibuixar sobre el vidre amb pinzell, a la grisalla se'n diu. Com ens informa AulaFacil.com la pasta està "Compuesta por óxido de hierro o cobre, y un fundente, el bórax. Se aplica sobre el vidrio y después se somete a la pieza a un proceso de cocción de aproximadamente 610°C, quedando unida a la superficie del vidrio. Para diluir los pigmentos y poder aplicarlos se utiliza vinagre, agua, aguarrás o esencia de trementina y hiel de buey. Al diluir la mezcla, el artista puede controlar la incidencia de la luz y crear veladuras sobre el vidrio. Adhesión de la mezcla, para que el color se adhiera satisfactoriamente sobre el vidrio se le aplica unas gotas de goma arábica; adquiriendo una consistencia necesaria para manipularlo antes del proceso de cocción en el horno".

Aquesta manera de pintar sobre el vidre s'emprava des de l'edat mitjana, en les figuracions dels diferents trossos que composaven un vitrall. Però quan es volia enriquir una placa de vidre sense recórrer al cromatisme, posem per cas per a les portetes d'un armari, unes portes dins un portal o unes copes, s'acostumava a operar d'una altra manera. Llavors s'atacava el vidre fent incisions amb més o menys pressió amb un estri tallant. Això, o bé amb un procés de corrosió controlat sobre una

GRAVAT XILOGRÀFIC

Der Kuss, de Peter Behrens, 1898, publicat a la revista Pan. La imatge s'ha convertit en tota una icona de l'època mes que per la sensualita del bes, per l'enmarcament dels cabells entrelligats amb el característic cop de fuet. Per aquells anys, l'arquitecte alemany s'implicà de plè en el projecte de colònia d'artistes de Darmstadt, Mathildenhöhe. Uns anys després l'autor també va ser l'artífex d'un vestíbul per a l'exposició d'arts decoratives de Turí que tingué gran influència en la transició de l'Art Nouveau envers l'Art Deco. Behrens evolucionà ràpidament i abans de tancar la dècada ja havia creat el que seria una de les obres angulars dels nous corrents arquitectònics del segle XX, la fàbrica AEG de Berlin.

Commonswikimedia.org. Public Domain Library of Congress's Prints and Photographs division under the digital ID cph.3b49745 / User: Howcheng, Agost 2011



superfície acotada. En aquests dos casos es parla de vidre gravat.

En el primer cas el dibuix neix directament de la mà del mestre vidrier, amb una incisió contínua producte d'un punxó. Aquesta mena de llapis acaba en una pronunciada punta de diamant que va obrint solcs allà per on passa. (Val a dir que avui en dia es fa servir làser o compressors d'aire i sorra). Però recordem que en matèria d'artesanía els avenços tècnics suposen més aviat noves eines que no pas noves tècniques. És el cas del pirogravat, "gravat al foc", llapis ardent que avui en dia s'alimenta elèctricament. Per a explicar el pirogravat tan sols em de pensar en allò que tothom ha fet algun cop, cremar la punta d'una agulla per a fer un forat sobre una superfície dura.

Amb destresa, amb una punta metàl·lica permanentment roent es poden fer meravelles. I unes quantes es van fer durant el Modernisme. A les cases de subhastes, tant in situ com online, es poden apreciar peces elaborades amb aquesta tècnica que, recordem, també s'emprava per a gravar sobre fusta. Aquesta tècnica formaria part de la gran família de les artesanies del foc, com el ferro forjat. Però alhora el pirogravat també és producte de l'art del dibuix. Les artesanies són filles del mestissatge. Mai són cercles aïllats sinó que s'intersequen.

El gravat és una de les tècniques que millor manifesta l'esperit multidisciplinari i la interrelació que acostuma a caracteritzar l'exercici de l'Art. Constatem això en el fet que el mot gravat s'utilitza tant per anomenar un producte final (un dibuix fet amb una incisió sobre pedra, fusta, vidre...) com per adjecti-

var un dibuix fet amb la tècnica del gravat. En aquest segon cas el terme gravat es refereix al pas previ que dóna com a resultat un dibuix pla, sense cap incisió, una estampa, quelcom fet amb un tampó.

Abans de la irrupció de la recent reproducció fotogràfica i la impressió digital les còpies d'un dibuix original es feien amb la tècnica del gravat. Aquest consistia en fer un patró del dibuix destinat a ser copiat sobre una planxa de fusta, pedra, coure o bronze. Sobre aquesta planxa es dibuixava, però en comptes de fer-ho amb tinta es feia amb un burí que anava deixant solcs o bé deixava la superfície incòlume. D'aquesta manera al final del treball preparatori hom tenia un conjunt de zones elevades i d'altres d'enfonsades. El pas següent mitjançant el qual comencen a fer-se calcs d'aquesta matriu base és entintar la superfície. Depenent de la tècnica i la planxa base es deixen lliure d'aquesta entintada els solcs o les zones elevades. Llavors, com tots hem fet de petits amb mitja patata, si s'aplica aquella matriu entintada sobre un paper apareixerà la reproducció d'aquesta.

Per a una major finura del calc i aprofitament de la matriu el gravat requeria d'una premsa amb la característica roda lateral. A més, degut al deteriorament de la planxa base amb els successius apremsaments i entintades, els gravats acostumaven a ser sèries limitades. Això últim, si bé impedia l'allau visual dels nostres dies (en que s'imprimeixen tantes còpies com es volen), reforçava per contra l'exclusivitat de l'estampa i era una bona font d'ingressos alternativa per als pintors.



Deixant el món del paper i retornant al del vidre, recordem com amb l'esmentada punta roent es resseguia un dibuix o unes lletres prèviament esbossades sobre el vidre.

Aquesta era la tècnica escollida quan es tractava de manufacturar una peça única. Quan es preveia que el motiu al plafó de vidre pogués ser comercialitzat fent-hi repetides peces, com per exemple portes a l'interior dels portals de l'eixample (com a la Casa Josep Padró del xamfrà dels carrers Trafalgar i Méndez Núñez de Barcelona), llavors s'optava per una tècnica menys arriscada (el pirogravat no admet equivocació) i que allora permetés una producció seriada. Estem parlant del vidre a l'àcid. En aquest cas era imprescindible un patró. Aquest, col·locat sobre el plafó de vidre deixava ben delimitat el fons respecte del contingut. Sobre aquest darrer s'aplicava àcid clorhídric, més conegut com sulfumant. Aquest líquid espès és un corrosiu que en pocs minuts provoca un solc mil·limètric d'aspecte mat.

Lògicament l'esmentat patró es podia fer servir diverses vegades, repetint l'operació i reproduint tantes vegades com es volgués el motiu representat al vidre. Obres fetes amb vidre a l'àcid foren requerides per a decorar interiors de botigues i cafeteries, en separacions interiors o en miralls, com podem apreciar al Café del Liceu de Les Rambles mentre degustem uns xurros amb xocolata. L'efecte mat sobre transparent o reflectant provoca l'estranya sensació de veladura, d'un relleu emergint de l'interior. El vidre a l'àcid imprimia un toc de dignitat a qualsevol saló.

En un blog de Vicente de la Fuente (DelModernismo.wordpress.com) ple de profitós contingut, a l'entrada de maig del 2014, se'ns informa dels tallers de Cayetano Pons. Ells foren els encarregats de fer els vidres a l'àcid de la finca barcelonina adalt esmentada de Trafalgar amb Méndez Núñez, de l'arquitecte Antoni Costa i Guardiola. Aquells tallers, d'on de ben segur sortiren també moltes altres peces que decoren altres cases, es trobaven al Raval, C/ Joaquim Costa 3. Aquell barri, de marcat caràcter menestral i obrer, concentrava gran nombre d'obradors d'on sortiren moltes de les meravelles del Modernisme català. Al carrer de la Cera per exemple hi havia la Fusteria d'Eudald Puntí, on Gaudí col·laborà un temps sempre amb l'actitud d'aprendre; i al costat d'aquest taller es trobava el de Matamala, l'escultor.

Passejant per aquest barri, guaitant amb atenció sobre les llindes dels portals, encara podem llegir l'ombra d'algun rètols que tènue resa "Talleres", el vestigi apagat del que foren llocs on imperava la fressa, plens de treballadors, d'aprenents, mestres, eines i materials.





CARXOFA

La carxofa modernista és d'aquelles plantes escàpoles, de difícil identificació degut a la seva semblança amb el card i la pinya de pi. Com venim comentant al llarg del present estudi, l'ambigüitat i falta de claredat d'algunes ornamentacions vegetals era part del joc estètic i simbòlic dels artistes de l'època. Trobem una carxofa al sòl del Palau Muntaner (C/ Roger de Llúria amb Provença) en forma de mosaic; creiem veure-la també a la Casa Thomas. Ambdós són obra de Domènech i Muntaner. Va ser aquest arquitecte un dels més entusiastes recuperadors de l'estètica gòtica, ja seguit amb tipografia (com l'original balustrada de pedra del saló d'actes de l'Hospital de St. Pau i la St. Creu), amb escuts heràldics (Castell dels tres dragons) o motius florals com el del card i la carxofa.

Aquestes dues espècies de la mateixa família i gènere (cynara) eren molt populars a l'edat mitjana com a estampat en els fastuosos vestits femenins de seda, lli i brodats d'or. A les taules gòtiques que podem apreciar als museus d'Europa o als que romanen in situ en algunes capelles podem veure aquests vestits abillant de ric color als personatges representats. Els pre-rafaelites anglesos van tornar a posar de moda aquests cards i carxofes, mentre que a Catalunya Alexandre de Riquer o Domènech i Muntaner foren dels més entusiastes carxofers.

Segons la mitologia apòcrifa la carxofa és el càstig que Zeus infligí a la nimfa cynara, d'ulls verds i cabells grisos.

Quina imprudència mostrar-se displicent als requeriments amorosos del gran deu! La metamorfosi vegetal de la nimfa explicaria els poders afrodisíacs que alguns creuen trobar a la carxofa, la planta de les capes, de les aspres escames recobrint un sucós cor de seda.

La carxofa és el trànsit, recórrer un camí ple de dificultats per obtenir el premi final; saber que la recompensa està amagada a l'interior, que paga la pena fer l'esforç. La carxofa anuncia les suculentes sorpreses que amaguen les estranyes màscares. D'aquesta manera prendrien sentit algunes carxofes que trobem als portals, com un recordatori de les comoditats que amaga cada llar. La disposició concèntrica de les bràctees reforça igualment el sentit del domicili com a cau protegit, voluntàriament reclòs, reducte de la intimitat i sancta sanctorum de la família.

Hom parla també de la carxofa com a símbol de regeneració i de resurrecció, el premi de la vida eterna que està al cel. El nen Jesús, quan no porta una magrana o una pinya, porta una carxofa a la mà.

I més enllà de qualsevol consideració o voluntat simbòlica de l'artista o de l'observador, la carxofa és ben cofoia, apte per a ser retratada i representada, té volum i esfericitat, té relleu, llums i ombres i un seductor verd cendrós. I a més a més, és de la terra, del prat del Llobregat i de Benicarló. Sobretot per als qui treballaven als tallers de Barcelona, si l'artista o artesà estava orfe d'inspiració i motiu ornamental, només li calia agafar la tartana i donar-se un passeig per Gavà o Castelldefels, o

Dame en robe rouge, tapís, 230 x 125 cm, de József Rippl-Rónai i cusit per Lazarine Boudrion 1898

Museu d'Arts Aplicades de Budapest
(commons.wikimedia.org)

Budapest va ser un dels centres més prolífics de l'art nouveau pan-europeu. Com a tot arreu els artistes d'aquell país es van veure influenciats per allò que venia de París. A Hongria però, això darrer que seria el mainstream estètic internacional, es va saber conjugar amb formes i artesanies locals de caire eslavo-otomà. És per això que l'Art Nouveau hongarès és d'allò més original i particular.

En arquitectura la gran figura fou Ödön Lechner, autor del mateix museu d'Arts Aplicades on es troba la peça que reproduïm a l'anvers

El país, també donà una gran generació d'escultors que saberen barrejar èpica i sensibilitat. Trobem grans conjunts escultòrics a places de Budapest com la Hősök Tere, a la Galeria Nacional o al cementiri general.



anar al mercat de la Boqueria, St. Caterina o St. Antoni, i cuinar les carxofes que a l'endemà bellament immortalitzaria.

Però on vivien, com eren els espais vitals d'aquelles gents? Per fer-nos una idea de com eren els interiors finiseculars, investigadors, conservadors i curadors de museus com els parisencs Carnavalet, Orsay o el Museu de l'Escola de Nancy són de gran ajuda. En ells es fan recreacions, amb peces originals, de com eren les habitacions i menjadors del tombant de segle. Restar en una sala on s'exposen conjuntament mobles, pintures i objectes de la llar és un gran exercici per apropar-nos a l'època. Una visita a la cinquena planta de la Pedrera o a la Casa Museu Gaudí del Park Güell també és molt alliçonadora. Però si per contra comparem aquestes recreacions amb fotografies d'interiors fetes llavors veiem una diferència. Quan aquells menjadors, habitacions o saletes eren habitats com a domicili habitual hi havia un complement que li donava el punt de calidesa que ara manca. Estem parlant de cortines, catifes, mantes per als llits i diferents tipus de teles. Amb aquests complements i el paper pintat que folrava algunes parets l'aspecte general dels interiors era força més recarregat del que s'exposa avui en dia en les recreacions dels museus.

També es vestien els fastuosos interiors amb domassos i tapissos, amb els que es cobrien finestres i parets. A l'hivern les cases s'escalfaven amb brasers, el qual tenia un radi d'acció limitat. Per aquesta raó, les teles apart d'engalanar complien una funció tèrmica. Tampoc hi havia radiadors a les parets i els vidres de les finestres eren d'un sol full. Això feia convenient

abrigar les parets amb llargues i amples teles que de retruc contribuïssin al desplegament artístic i sumptuari de l'interior. En un país de puixant indústria tèxtil es cobria la demanda de les llars amb una bona, variada i moderna oferta de peces de tèxtil.

De botigues on venien aquests teixits encara en tenim algunes mostres a Catalunya, conservant les columnes de ferro colat, els grans mostradors, aquell olor a fusta antic.... El consell expert d'encarregats i encarregades de Succesores de Joaquim Navàs a Reus o el Indio al barceloní carrer del Carme ajudaren a decorar molts dels interiors de cases de Barcelona, aquells contenidors d'èfimer Art Total que el temps s'endugué. Mes vulnerables a les humitats, pasturades pels àcars de la pols, col·lectores del fum del tabac dels generosos cigarros y pipes que es fumaven llavors, lenta però inexorablement empal·lidides per la insolació, les teles varen ser dels primers elements mobles a ser desallotjats.

Així que gairebé desaparegudes de la nostra vista, les fotos de l'època són grans aliades per fer-nos una idea de com era un interior modernista. Capítol apart mereix la moda, una altra de les manifestacions imprescindibles per fer una autèntica immersió històrica.

Per cobrir aquesta faceta el Museu de la Moda (a l'edifici DissenyHub) és una gran aparador molt allixonador. Allà hom pot veure com anaven vestides les Classes Benes-tants, tant els homes com les dones. Les darreres emulaven l'arquetípic cop de fuet realçant les corbes femenines i abillant-

se de lleugeres gases, com preses per l'evanescent esperit Art Nouveau.

Per a completar la visió del Modernisme català el Museu Hub és un bon complement al MNAC i al MMCAT. Fins i tot, el primer té quelcom que els hi manca als altres dos museus, vestimenta. Tot i que estrictament la moda no és un Art Aplicada és evident que participà en el canvi de gustos generals que es produí llavors. La moda té un alt valor ja que ens apropa a l'estil de vida d'aquells anys, ens ajuda a entendre el sentiment de la Belle Epoque.

Una novel·la de Narcís Oller com “La bogeria” o de Mercè Rodoreda com “Mirall trencat” i la visió dels vestits que atresora el Museu Hub pot ser tot un viatge en el temps, un bon exercici d'immersió històrica. Com no podia ser d'una altra manera, la vestimenta de l'època modernista sintonitza amb la línia definitiva d'aquest estil, el Cop de Fuet. En les descripcions dels plafons es parla de “belleses perfilades en forma d'S” i de que la “vestimenta ‘deforma’ el cos”, “pit basculant cap endavant, cintura estretíssima [...] pelvis cap enrera, com una filigrana serpentejant” [...] “Volants, llaços i frunzits fan créixer les mànigues, les faldilles i el pit en un sol volum”. Una peça clau, amagada, va facilitar tot això, la cotilla. (vitrines Museu Hub: museudeldisseny.cat)

Tornant a les teles d'adornament habitacional veiem que tal com succeí en les altres manifestacions artístiques modernistes, les arts dels teixits s'enlairen, deixen anar llast victorià. S'abandona la fal·lera per carregar i omplir. Guiats pel nou cri-

teri de l'esteticisme el buit guanya pes específic. S'estilen sobretot els motius florals que semblen serpentejar al llarg de la superfície. Descartant el detall mimètic del natural, les fulles, pètals o fruits semblen passats per una lent d'augment. Se'ls hi imprimeix el do del relleu. En alguns casos el fons de color pla queda tan sols intuït, completament cobert per les dues o tres capes de la representació vegetal disposada en franges verticals. És llavors quan un es pot perdre, com en els sols de rajoles, on filigranes sense principi ni fi completen un intricat conjunt de floral Optical Art.

Un punt ineludible per copsar sedes i tapissos modernistes a gran escala és la Casa Gran de Barcelona. El Consell de Cent fou objecte d'un primer endreçament el 1887 per part de Domènech i Muntaner. Anys més tard, Enric Monserdà donaria al gran saló d'arcs diafragmàtics el seu aspecte final d'aires gòtics. Aquest arquitecte penjà el 1916 els famosos domassos que cobreixen els murs amb les barres catalanes. Potser per ser una obra tardo-modernista veiem en ells la culminació de l'estètica florida, en un desplegament especialment sumptuari.

En aquests domassos, com a teló de fons, tant a les barres vermelles com grogues, acompanyant figures medievals amb els escuts dels barris, apareix el que es podria assimilar al card o a la carxofa. La presència d'aquesta planta en un entorn medieval com el Consell de Cent és especialment adient ja que els cards i carxofes eren freqüents en les riques vestimentes i teles medievals. La planta es representa repetida en un continuïtat, obrint-se i tancant-se fluidament, sinuositat que també apa-

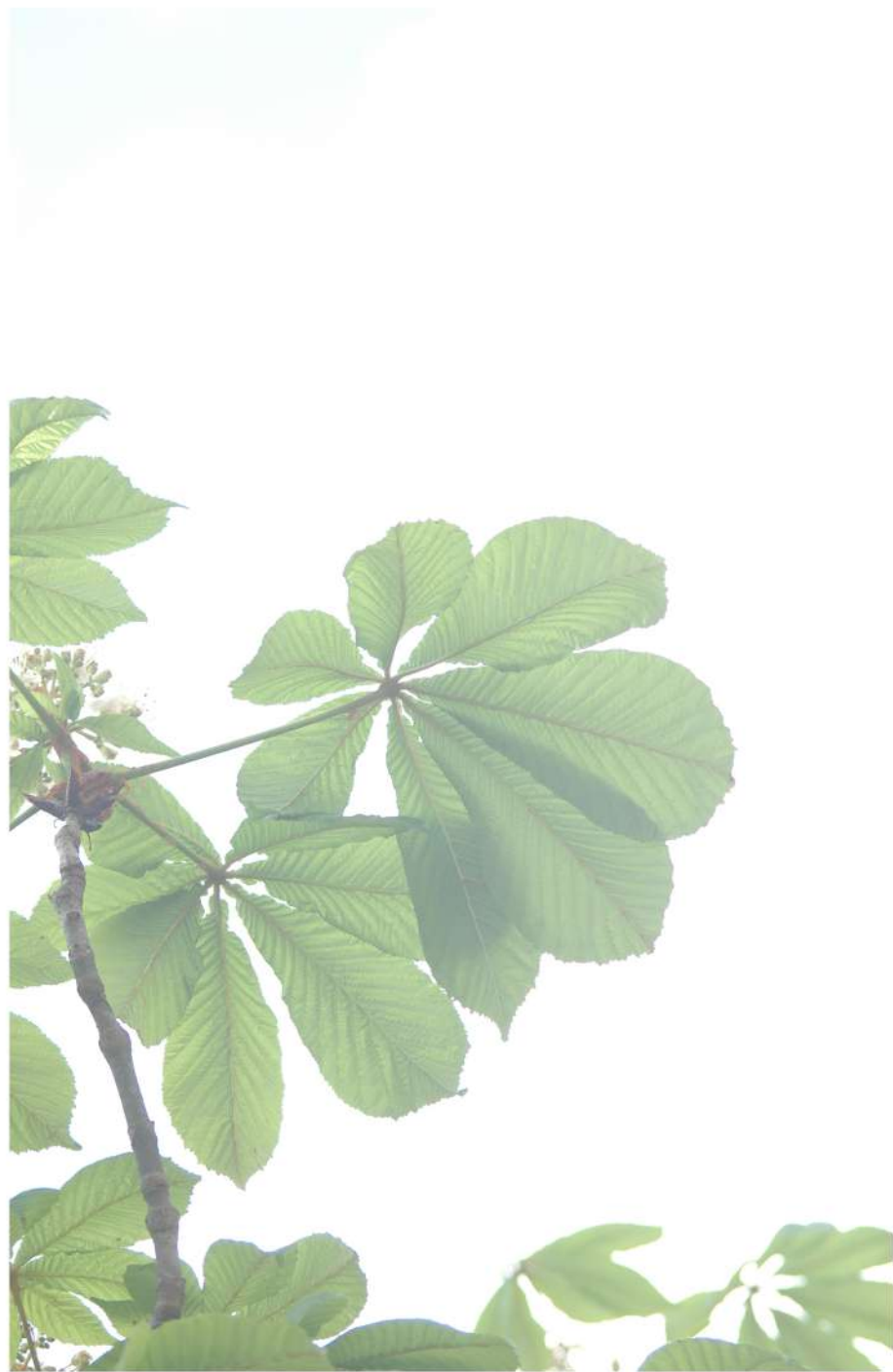
reix en traceries medievals. El Modernisme va ser addicte al ritme que provoca aquesta combinació d'entrants i sortints còncaus i convexes, línies ondulants que tenen per veïnes altres línies ondulants.

CASTANYER

El castanyer, aquell arbre de boscos feréstecs, de terra pedregosa i indrets ombrívols, nodreix amb el seu fruit la nostra tardor. Rodonetes van creixent formoses les castanyes, confiadetes i resguardades dins les seves capsules eriçades. Intocable, l'esquerpa closca punxeguda preserva dins seu l'antítesi que capa rere capa se'ns desvela. S'apressa a completar el seu desvetllament abans que arribin els grans freds. La castanya és el plançó llargament covat en les humides boscúries del calor estival.

Dicromia crema-marró fosc, pellofa vellutada color carn que culmina en un núvol condensat de posta de sol ataronjat. Aquestes suaus combinacions cromàtiques foren apreciades pels artistes modernistes que adoptaren el castanyer com un dels seus arbres predilectes. La sensibilitat d'aquells creadors va saber captar la màgia del contrast d'un fruit espinós per fora i dolçament arrodonit per dins.

Juntament amb el fruit, també reproduïren en abundància l'expansiu, vincladís i lobulat fullam del castanyer. Per a les fulles i les flors els artistes preferiren representar al castanyer d'índies, que tot i la seva semblança poc té a veure botànicament amb el castanyer de tota la vida, la castanea sativa, que està entre nosaltres des de temps immemorials com bé prova la festa de la castanyada. Les fulles evolucionen *in crescendo* obrint-se en set lòbuls com un palmell vegetal. Nervis i acanalladures es marquen lleugerament. Les fulles d'un verd barrejat,





que s'obren en vano anuncien la naixença del preuat fruit. I en el seu conjunt, l'arbre, pel rotund port i les formes corbes que exhibeix atraparen la sensibilitat dels adoradors del bosc.

Tot i la radical renovació que suposà el Modernisme, aquest no s'està de lloar la bellesa d'un dels fruits més comuns i arbres més arrelats en l'imaginari català.

El castanyer dóna vida a l'hivern. L'últim fruit del cicle anual és aliment per a molts animals del bosc i durant centúries va ser igualment un gran aliat de l'home senzill. Arbre majestuós tant com tortuós, de marró multitonal, ens ensenya aquelles fulles expansives. I dóna un fruit amable i saborós, amagat en una closca que ben lubricada per dintre expulsarà suaument el fruit del seu interior. La dualitat entre un agressiu exterior i un llis interior que és la castanya ha servit durant centúries per expressar la recompensa que espera a qui persevera passant penúries i sacrificis, fins trobar la justa recompensa.

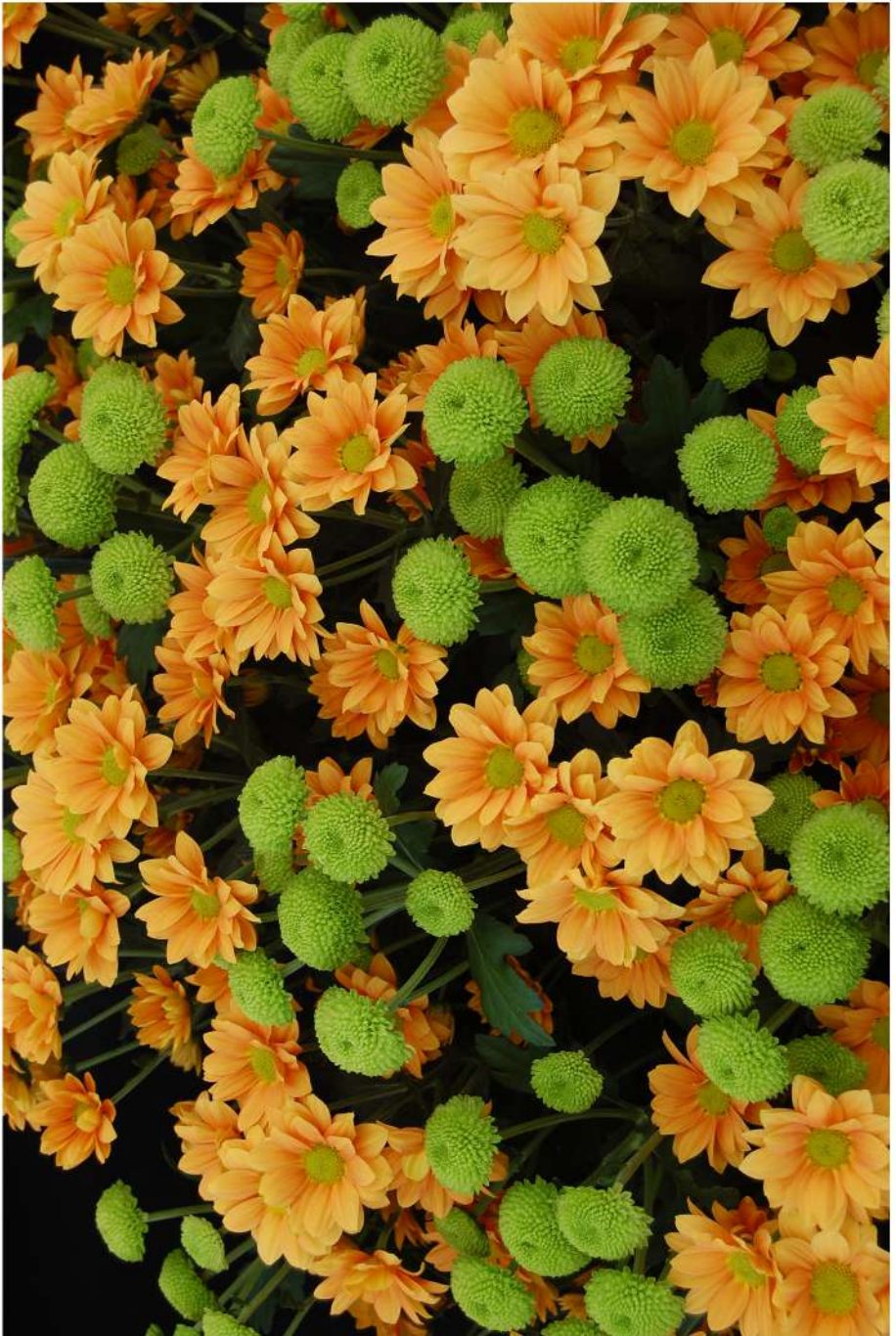
Benaurats aquells que creuen en Déu, ja que a ells pertany el regne del senyor, un cop passat el tràngol de la mort, que és com les espines de la closca que cobreixen la castanya. El paradís es troba a l'amagada castanya que costa de treure i de pelar i que amb habilitat s'haurà de preparar, d'escaldar. Serà el just premi als bons creients.

I juntament amb aquesta simbologia religiosa, la forma de la fulla del castanyer d'índies, *Aesculus hippocastanum*, com si d'una mà enguantada es tractés, va fer d'aquesta espècie una habitual en les aplicacions decoratives del Modernisme. Com generosos i arrodonits raigs de verd ribetejat, les fulles del

castanyer cobreixen capitells, frisos i altres superfícies aportant una ferma vivacitat, solidesa alhora, com la dels negocis dels benestants habitants de les noves cases de l'Eixample barceloní. Fou el castanyer un arbre que s'esqueia a aquell sector de la burgesia mitjana un xic poruga, tendint al tradicionalisme, que defugia d'aventures inversores arriscades, buscant un rèdit modest però suficientment satisfactori, producte de l'esforç diari, sempre guiats per la prudència. Ben nodrida per l'esperit de la castanya se sentien aquelles gents conservadores.

Per tot, aquí i allà, arrapades, amagades entre les fulles apareixen aquelles boletes amb pues, creant relleus de gran contrast. La *impronta* curvilínia, amable i sensual dels treballs dels artistes modernistes es pot copsar en la particular representació de les castanyes ja que els hi treuen en aquestes el seu aspecte eriçat, passant-les pel seu sedàs suavitzant, tornant-les en punxes de vellut.

Plens de confiança estaven els burgesos d'aquells temps, com en un bosc de castanyers que abundant dóna els seus fruits. Fruit tardà, fruit amagat, només abastable després d'enfrontar-se a les seves pues o de laboriosament treure el vel de les seves capes interiors, o bé abordant les dificultats del foc. Benaurats els burgesos laboriosos, per que ells seran recompensats amb el profit del capital, el nutrient que serà germen de prosperitat.



Andy Mabbett / [wikipedia.org](https://www.wikipedia.org/) / Creative Commons



Frederic Vidal, fragment de peça exhibida CaixaForum sobre Japonisme el 2013

CRISANTEM

En la popular obra victoriana de Kate Greenaway “The Language of Flowers” s’apunta que regalar un crisantem vermell es símbol d’amor, mentre que qui dóna un crisantem blanc expressa honestedat. Tenim aquí una bona mostra de la polièdrica naturalesa del simbolisme de les flors. Diferents varietats d’una mateixa espècie poden evocar coses ben oposades. Fins i tot la mateixa varietat de flor en moments diferents del seu creixement pot tenir significats divergents. Evidentment, tot i la seva popularitat, l’obra adalt esmentada que desxifrava aquests significats no era pas cap bíblia. Símbol i dogma mai han maridat bé.

El que certament sempre ajuda a desxifrar significats és l’etimologia. Crisantem vol dir “la flor d’or”. I certament, com l’astre solar, aquesta espècie exhala un groc encès com el sol. D’aquí el seu substrat místic que la fa una habitual del dia de Tots Sants, esperant que la vida tornarà a rebrotar amb el sol del més enllà.

El crisantem és la flor nacional del país del sol naixent. L’adopció d’aquesta exuberant flor mostra l’atracció que els artistes modernistes sentiren per l’Extrem Orient. Més enllà de la representació del crisantem, la màxima i més representativa incorporació nipona a l’estètica europea fou la compartimentació de l’espai en franges de colors plans clarament demarcats per línies ondulants. Això donà origen al Cop de Fuet, al voltant del qual el Modernisme pan-europeu bastí la seva persona-

litat (amb comptades excepcions com l'obra de MacKintosh). Però el japonisme també significà una renovada mirada a la naturalesa, resultant en una nova estètica que sintetitzava la natura d'una nova manera, més o menys fictícia o realista segons els autors.

L'estanyol que marca l'inici de l'escalinata del Park Güell, tot ple de plantes aquàtiques que s'alcen fines i lineals, és fill d'aquella descoberta del Japó per part dels occidentals. Des de l'època del Mercantilisme, tant de les Índies Occidentals com de les Orientals afluïren a Europa noves plantes que enriquiren les col·leccions dels aristòcrates, botànics, apotecaris i convents. (El pare de la genètica, l'agustí George Mendel, feu els seus assajos amb pèsols al jardí del seu convent). Passades les centúries, aquelles plantes exòtiques començaren a fer-se més comuns en la dieta occidental així com en les Arts decoratives. I com comentàvem respecte al petit jardí japonès del Park Güell, el floralisme del Modernisme no es va circumscriure a la representació artística, sinó que també mostrà amb vigor plantes de veritat.

El desplegament floral en autèntic verd tingué lloc és clar en els jardins que es feren o s'endreçaren llavors (incloent-hi els cementiris). Les exposicions de flors també jugaren un paper notable, sobretot a l'hora de "promocionar" certes flors exòtiques entre els cercles artístics. "De les flors comunes exposades a Barcelona i París predomina el crisantem que obté una gran rellevància, ja que se li dediquen exposicions i concursos monogràfics a les primeres dècades del Segle XX" (Pag.

118 - Ornamentació vegetal i arquitectures de l'oci a la Barcelona del 1900 - Fàtima López Pérez).

L'autora ens recorda la importància de les Societats d'horticultura, tant la francesa com la catalana, en la propagació de la filia floral. En ocasions aquestes Societats portaren a terme exposicions on les diferents espècies i varietats exhibides es deixaven acompanyar per quadres, ceràmiques, teixits... representant la mateixa espècie vegetal. Això és una prova ben clara de que el realisme entre els artistes i les arts i indústries aplicades (al menys a Catalunya i a França), si bé no va arribar a constrènyer, si que es va tenir en compte.

El Crisantem fou altament estimat per les seves pletòriques qualitats de color i forma. El tacte vellutat dels pètals, que es clouen concèntricament amagant l'interior, era l'espill d'una feminitat encara victoriana, d'afables aparences i cors secrets. En les formes enrinxolades que dibuixen els pètals a mesura que perden la humitat, els artistes trobaren un bon model per les seves filigranes. Així ho féu i reproduí magistralment en cloissoné Frederic Vidal per a la família Bertrand i Serra, peça que actualment es mostra al Museu del Disseny de Barcelona. Els Bertrand Serra foren una de les cinc grans famílies de l'Alta Burgesia Catalana, com descriu l'excel·lent assaig "Good Families of Barcelona. A social History of Power in the industrial Barcelona" del Gary Wray McDonogh. Les marques i petjades d'aquells potentats del tèxtil català, que practicaren una marcada endogàmia de Classe encara es poden resseguir amb la contemplació de les finques que porten els seus noms.

Les crisantemes van ser també protagonistes en la poesia que s'editava en llibres curosament il·lustrats i enquadernats. És el cas d'una obra d'Alexandre de Riquer titulada precisament "Crisantemes", publicada per l'editorial A. Verdaguer el 1899 i impresa a la Casa Thomas.

L'art de fer llibres té un abans i un després de la irrupció de la impremta de Gutenberg al 1440. A l'Edat Mitjana, els llibres il·lustrats i escrits a mà eren pacients obres d'art cuinades a foc lent per monjos i canonges. A l'igual que els frescos del romànic i del gòtic lineal els seus pergamins estaven vivament colorejats. Els jueus catalans destacaren en la confecció de llibres. En el museu jueu del Call de Barcelona (MUH-BA.CAT) hi ha mostres d'algunes de les Hagadas que elaboraren aquelles comunitats.

La impremta actuà en detriment dels interiors ricament il·luminats ja que aquell enginy era incapaç de reproduir el color. Amb els avenços tècnics de la segona meitat del Segle XIX es tornava a fer el camí. Esbossarem en el capítol dedicat als cartells l'avenç clau que representaren els rotllos de tinta. Aquí ens aturarem en la bella renovació que tingué lloc amb les portades i el lligat dels llibre, l'enquadernació.

Més enllà del seu valor artístic intrínsec els llibres foren peça clau en el moviment modernista. Els llibres i revistes actuaren de corretja transmissora d'un nou estil, d'una poesia renovada, d'un teatre que es modernitzava. Les belles cobertes dels llibres que s'editaren a l'època eren la porta d'entrada a unes idees, un sentiment, una estètica que trencaria amb el passat i

que a Catalunya donaria uns magnífics fruits. Les biblioteques digitals actuals ens permeten un més fàcil accés a aquests petits tresors.

Com ens il·lustra Carlos Aitor Quiney Urbietta a “La encuadernación artística catalana, 1840-1929”, “La sustitución de las antiguas prensas mecánicas de madera por las nuevas máquinas, así como la utilización del sistema de bobinas de papel continuo en vez del empleo de hojas sueltas, entre otros, consiguieron que la velocidad de impresión aumentara de un modo bastante importante al mismo tiempo que abarataban los costes. A estos avances hay que añadir el empleo de la litografía, la cromolitografía y, finalmente, la fotografía, que en su aplicación directa del fotograbado, supusieron el progresivo abandono de los métodos tradicionales de ilustración. [...] Como reacción a este fenómeno de abaratamiento de calidad y de costes, comienza a aumentar el interés por el libro cuidadosamente decorado y editado, en definitiva, por el libro de bibliofilo, opuesto totalmente a la vulgar impresión y a la uniformidad impuesta por la producción en serie”.

(openaccess.uoc.edu)

Que hi hagués compradors per aquells llibres costosament il·lustrats i enquadernats diu molt del nivell cultural de la Burgesia catalana. Però també hauríem de fer notar l’afany elitista. Vaja, que segur que més d’un dels compradors compulsius de l’època estaven poc interessats en el contingut. Voler diferenciar-se de la resta per via de l’art sumptuari, a través de

ells objectes a l'abast de poques butxaques reservades, sempre ha estat un gran motor per l'Art.

Quan Barcelona encara vivia dins de les muralles en el taller de Pere Domènech i Saló, el pare del gran arquitecte Lluís Domènech, s'anà elevant el llistó de l'enquadrernació. L'elecció i tractament cromàtic adequat de les pells de les tapes, el daurat per a les lletres, la inclusió de barretes de ferro per les motllures als lloms foren algunes de les millores que introduí aquell patriarca de l'enquadrernació. Aquell taller fou alhora una pedrera ja que alguns dels aprenents que hi treballaren, anys després muntaren els seus propis tallers. Aquesta segona generació també anà a buscar l'excel·lència a París, que en l'art de relligar llibres era llavors el referent.

Seguiren l'estela del mestre dos grans noms que ja visqueren el boom del Modernisme, Hermenegild Miralles i Miquel Rius. La feina d'enquadrernador com en gairebé tots els oficis era un autèntic treball en equip amb feines especialitzades com la del daurador, el gravador i el dibuixant tècnic. Carlos Aitor Quiney Urbieto a "La encuadrernación artística catalana, 1840-1929", ens dóna una bona relació de figures importants en el món de l'enquadrernació: "Rafael Ventura, dorador; Joaquim Figuerola, grabador, dibujante y técnico de las artes del libro; Josep Roca i Alemany, grabador, Pierre Schultz, encuadrernador y dorador y Pierre Guerin, dorador".

En aquests tallers, per arribar a fi de mes també feien altres tipus de feines més properes a la de mestre guarnicioner. Als Porxos d'en Fontseré, al Passeig Picasso, hi ha una tenda

d'aquest ofici que tanta importància tingué fins a la irrupció del cotxe que substituí als cavall. En aquella antiga guarnicioneria que funciona tant al major com al menor el temps sembla que s'hagi aturat, amb el sol de formigó antic, els pilars cilíndrics de ferro colat, els grans taulells on encara tallen els trossos de cuir, i aquella olor, aquell món del que llavors s'anomenaven dipòsits. D'aquells tallers mig botiga mig magatzem, la industriosa Barcelona n'estava plena.

En l'època que ens ocupa encara hi havia cert barreig entre els tallers d'enquadrernació, les editorials, els impressors i els llibreters, tot i que progressivament s'anaven circumscriuint a una comesa en exclusiva. Les editorials, a fi de donar més valor afegit i un toc artístic a les seves edicions recorrien als encuadrernadors. El taller d'Hermenegild Miralles treballà sobretot per a l'editorial Muntaner i Simó. La Casa Miralles també s'encarregà de la publicació de la revista *Hispania* i provà de diversificar el negoci amb la producció de rajoles de cartró premsat.

Recordem que l'impremta-editorial Montaner i Simó (actual Fundació Tàpies de Barcelona) i el Palau Montaner foren fets per Lluís Domènech i Muntaner, nebot d'un dels copropietaris. El gran arquitecte des de petit que estava familiaritzat amb el món del llibre. En la manera com va compondre les façanes d'ambdues finques, així com en d'altres obres del genial arquitecte, ens sembla veure un deix, cert regust a coberta de llibre, com les que feia el seu pare, l'encuadrernador Pere Domènech i Saló.

Apart de les editorials, l'altre gran client per als enquadernadors foren els bibliòfils, aquells particulars adinerats que estimen, col·leccionen i atresoren els més bells i rars exemplars de llibres. Per als seus encàrrecs, mestres com Hermenegild Miralles o Miquel Rius feren peces úniques que avui, gràcies a les donacions d'aquells bibliòfils es poden admirar a la Biblioteca de Catalunya.

“De este taller, al que muy pocos tenían la suerte de traspasar sus puertas, salieron las más bellas y perfectas encuadernaciones de la época. Para la realización de las encuadernaciones, Miralles encargó a un taller de París que le encuadernaran varios libros de los que sólo uno estuviera terminado y se hallaran los otros interrumpidos en cada una de las diversas fases de la encuadernación, quedando así al descubierto todos los detalles y operaciones ocultas, a fin de poder apreciar el proceso de su montaje y hacer su estudio con toda minuciosidad [...] en 1900 acude a la Exposición Universal de París, donde además de volver a exponer sus encuadernaciones, entra en contacto con los más destacados encuadernadores franceses del momento como Gruel, Engelmann, Mercier, Marius-Michel hijo, Canapé, Ruban, Chambolle-Duru, Carayon, Bretault, Cuzin, David, Magnin, etc. [...] En una de sus charlas nos contaba el Sr. Miralles que adquirió sus vastos conocimientos sobre la encuadernación de arte yendo con un mendrugo de pan en el bolsillo a pasar días enteros en las bibliotecas del extranjero donde estudiaba los estilos y tomaba fotes de hierros que después hacía grabar para aplicarlos a las encuadernaciones que en

su taller se elaboraban. [...] A parte de estos dos talleres, el de Miralles y el de Miquel i Planas, con todo su gran equipo de profesionales, destacan en la encuadernación catalana otros nombres que lideraron el arte de la encuadernación, nombres que al margen de ser independientes profesionalmente, estarán muy ligados a los dos grandes talleres a que ya nos hemos referido. [...] Uno de estos grandes encuadernadores de la época fue Josep Roca i Alemany (Ripollet, 1865-Barcelona, 1937). A él se le debe la introducción del arte del repujado y cincelado del cuero, arte que estaba en boga en París y Berlín, ciudades a donde acudía durante temporadas, para aprender el oficio. Antes había estudiado en La Llotja y se había establecido como aprendiz en el oficio de grabador en el taller de Rosendo Gelabert. El taller de Gelabert estaba especializado en el grabado y cincelado de sellos, medallas y planchas de encuadernación. Gelabert trabajó también al igual que Roca, para la Casa Subirana. En 1900 el taller estaba ubicado en la calle Molas, 14, de Barcelona. [...] Pedro Torras de Barcelona, que había montado taller en la última década del XIX trabaja para los bibliófilos catalanes con cuidadas encuadernaciones, que encontraron un punto de holgura al asociarse alrededor de 1900 al Taller de Ángel Aguiló (1875-1947), que se convertirá en escuela de grandes nombres futuros de la encuadernación, como Emilio Brugalla.”

(La encuadernación artística catalana, 1840-1929 - Carlos Aitor Quiney Urbietta)

FIGUERA

La figuera, amb el seu tronc capritxós, de branques serpentejants com gruixuts fils negres, obre fulles generoses. Són com palmes d'una mà, que ensenyen regalimant entre els dits de granota un saborós caramel fruita, una llàgrima del paradís. Amb les seves contorsions, retorçada al capritx del cel, la lliure linealitat de la figuera sencera sintetitza a la perfecció les característiques bàsiques del dibuix modernista.

De la dolçor de la figa va nodrir-se el Modernisme més optimista i vitalista. Magnífics jocs de llums i ombres generen les àmplies copes de les figueres sobre l'eixuta terra de l'estiu mediterrani. Com fa el pagès que jeu al peu d'una figuera, emulant el profit que hom troba en aquest arbre que transforma el sol en viva frescor, els arquitectes modernistes construïren lleugeres estructures als patis de les mansanes a la ciutat, o a les contrafacades de les torres d'estiu, amb pèrgoles per al delit i benestar d'una burgesia que estimava els llocs de repòs. També presenta certa semblança el fruit, les fulles i fins i tot les branques de la figuera amb la tipografia o l'art de la lletra emprada llavors.

Avui en dia quan escrivim un text des del nostre ordinador escollim l'Arial, la NewTimesRoman o altres tipus de lletres. Però abans de l'era digital, com en el temps d'editorials-impremses com la Muntaner i Simó o la Casa Thomas, aquestes es proveïen dels caràcters en unes cases que s'anomenaven Fonderies tipogràfiques. Com ens informa el Wikipedia “una fone-



Si com fem
amb una partitura
¡poguéssim igualment
girar fulls enderrera
per repassar no més



ria tipogràfica és una empresa que produeix o distribueix famílies tipogràfiques formades per conjunts de fonts que formen una col·lecció amb un disseny comú”. Allà es “produïen i comercialitzaven tipus en metall i fusta, així com matrius per màquines d'escriure”.

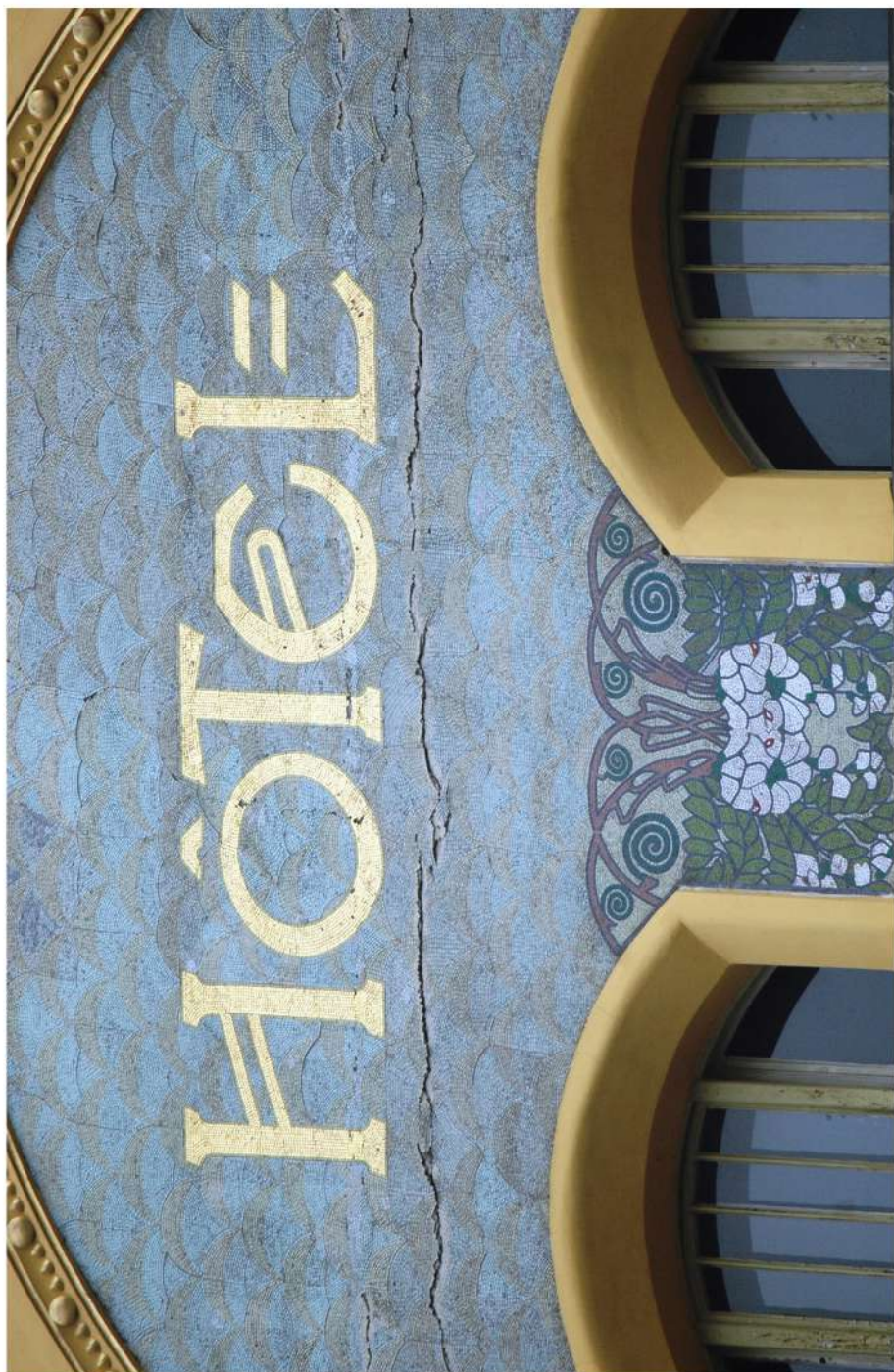
La casa més important a Catalunya i a Espanya era la Neufville que com explica l'Enciclopèdia Catalana es trobava a l'actual Mercat de la Boqueria de Barcelona.

“Antoni Brusi i Mirabent fundà una foneria de tipus el 1819 (el 1845 fou adquirida per Antoni López, i el 1885 fou traspassada a Daniel Domènech amb el nom de Successors d'Antoni López). La foneria del convent de Sant Josep passà a mans de Joaquim Esplugas el 1852, i posteriorment de Narcís Ramírez i Rialp. Els successors la vengueren a la casa alemanya Bauerische Giesserei, de Frankfurt, la qual posà sucursal a Barcelona, amb el nom del seu director, Jacobo Neufville. Aquesta casa fou la foneria més important de tot l'Estat espanyol fins ben entrat el s. XX. Al costat d'aquesta renovació industrial, n'hi hagué una altra de menestral, que influí en medis restringits. En aquest moviment hom pot veure un corrent d'arrel romàntica i un altre de modernista. Fou figura rellevant en ambdues orientacions Eudald Canivell i Masbernà, tipògraf de professió, que dibuixà el tipus gòtic emprat per la Societat Catalana de Bibliòfils i edità l'*Anuario de Arte Tipográfico* de la casa Neufville, la qual fongué diversos tipus de lletra d'acord amb l'estètica dels llibres d'aquell moment. Dintre el corrent modernista destaca la figura de Víctor Oliva Sala, fill de Joan

Oliva i Milà, fundador de la impremta Oliva de Vilanova, la qual fou traslladada a Barcelona el 1915. [...] Influí sobre tots aquests artífexs de la tipografia l'exemple de William Morris, fundador de la Kelmscott Press a Hammersmith de Londres" (Enciclopèdia Catalana) .

D'aquí, com de la madrilenya foneria Gant en sortiren tipus de lletra com la "Antigua Progreso". Menys utilitzada fou la "Regina" i la "Helios". La "Vulcano" era l'elecció dels que volien encapçalaments més agosaradament modernistes. Joana Cabot en el seu excel·lent blog Joanacabot.wordpress.com ens parla d'altres lletres comercialitzades per la barcelonina Neufville, com la "Grotesca secesión" que "tiene como características las barras oblicuas de las m n a y la forma asimétrica de las D, B y S mayúsculas", també la "Grotesca Fantasia", que "es más libre y comparable a la caligrafía china por el espesor del trazo, que se engrosaba hacia las extremidades, las líneas verticales curvas y la discontinuidad de las líneas en las mayúsculas M, R y D", la "Grotesca Artística" on "todas las líneas verticales curvas (R y P) dibujan una especie de triángulo asimétrico. Las dimensiones son irregulares: la O era mas pequeña y la H reposaba en su base", o el tipus "Cleopatra" que era el "más elegante. Las líneas de una misma letra no son nunca perpendiculares sino siguiendo una línea orgánica inspirada en el tallo. Los caracteres V y Y son en extremo asimétricos y especialmente característicos son las B, R, P y S".

(Joanacabot.wordpress.com).



La característica lletra modernista s'ha postulat com a lletra nacional, almenys identificativa de Barcelona, com bé ho demostra que botigues que s'obren en ple segle XXI escullin aquesta tipografia per als seus rètols. Però la veritat és que aquesta tipografia és una importació tardana. El que s'acabà imposant i encara avui en dia es porta per comunicar esperit Art Nouveau està més o menys calcat de la "Böcklin" de 1904 (anomenada així pel seu creador Otto Weisert en honor al gran pintor Arnold Böcklin). És la tipografia escollida per encapçallar els capítols del present llibre. Un altra font molt important del modernisme internacional és la "Eckmann" feta el 1902.

França també fou una deu important de caràcters tipogràfics. Com explica Philippe Thiébaud, que comissionà una exposició i el llibre *La lettre Art Nouveau en France / Les dossiers du Musée d'Orsay*, "Pintores y dibujantes, como Théophile Steinlen, Eugène Grasset, Pierre Bonnard, Toulouse-Lautrec y Alphonse Mucha, empiezan a diseñar la letra de sus carteles.

Los editores de música y de revistas confían a los jóvenes talentos la creación de sus portadas, los industriales y comerciantes les piden que imaginen nuevos textos publicitarios. Al mismo tiempo, diseñadores como Gallé y Guimard inventan letras personalizadas que, fijadas en la materia, hacen de la letra un elemento integrante de la obra de arte.

Esta búsqueda de fórmulas nuevas también seduce a los fundidores. Así, desde 1895, Georges Peignot, junto con Eugène Grasset, comienzan a trabajar en la elaboración de una 'obra' que se utilizará por primera vez en 1898. Animado por el

éxito de Grasset, Peignot lanza en 1901 el ‘Auriol’, luego en 1911, el ‘Bellery-Desfontaines’. Por su parte, la casa Deberny pide a otro decorador admirado en su tiempo, Adolphe Giraldon, un carácter que servirá a la imprenta desde 1906. Estos caracteres, coloridos y frecuentemente asociados a imágenes de la naturaleza, en especial en los trabajos publicitarios y urbanos, contribuyen a la elaboración de un estilo, el *Art nouveau*, a su difusión, pero también a su rechazo”. (La lettre Art Nouveau en France / Les dossiers du Musée d’Orsay).

La tendència a Catalunya en el primer període del Modernisme (abans del tombant de segle) mostrava unes característiques pròpies que diferien del que acabaria imposant-se com a netament modernista. Dominava en moltes instàncies els aires gòtics, com la placa que atorgava l’ajuntament al millor edifici de l’any*. En l’àmbit dels cartells es manifestà amb especial vigor la vena renovadora del Modernisme. En alguns exemples com en el cartell que anuncià un espectacle de Sombras al Café dels Quatre Gats, un altre per una festa flamenca a l’atelier de Rusiñol i Utrillo o el cartell dissenyat per Santiago Rusiñol per a l’obra de Maeterlinck “Interior” ens trobem amb una versió

* Des del 1900, any en que es va instaurar fins al 1913, comptant-hi amb dos anys que el primer premi va quedar desert, la llista dels guanyadors va ser la següent: 1900, Casa Calvet d’Antoni Gaudí; 1901, Societat del Crèdit Mercantil de Joan Martorell; 1902, Casa Emili Juncadella d’Enric Sagnier; 1903, Caixa d’Estalvis d’August Font; 1905, Torre de les Aigües de Josep Amargós; 1906, Casa Lleó Morera de Lluís Domènech i Montaner; 1907, Col·legi Comtal de Bonaventura Bassegoda; 1909, Palau de la Música Catalana de Lluís Domènech i Montaner; 1911, Casa Perez Samanillo de Joan Josep Hervás; 1912, Fàbrica Casarramona de Josep Puig i Cadafalch; 1913, Hospital de Sant Pau de Lluís Domènech i Montaner.

“manual” extra liqüescent derivada de les formes cop de fuet modernistes. Recordem però que aquest i altres tipus de tipografia com els que amb freqüència es troben als Ex-libris eren models fets *ex-professo*, creacions úniques que mai es comercialitzaren, com si que ho feren la francesa “Auriol”, la “Böcklin” o la “Eckmann”.

Però com hem comentat, la més popular i emprada de les fonts per fer anuncis, portades de llibre, etiquetes de productes... fou una lletra majúscula filla de la “Antigua”, amb o sense pal sec. Donem un cop d’ull a les portades de les revistes de l’època com Pel&Ploma, Joventut, l’Avenç, Hispania o portades de llibres celebrats com Solitud de Victor Català o Fulls de la vida de Santiago Rusiñol. En tots aquests casos estem parlant de tipus de lletres que tot i ser clàssiques semblen haver estat sacsejades. Les lletres han trencat la cotilla que les mantenia rígides, però mantenen la forma bàsica. Barrejar els estils “Manual”, “Antigua” i “Gòtic” per fer les frases i les paraules fou també un recurs que aportà frescor a l’assumpte.

Podem concloure doncs que en la tipografia seriada el modernisme català no excel·lí. Mai va crear un tipus de lletra autòcton. Però aquesta mancança es compensà amb escriure amb l’habilitat que hom tingué llavors per a que una lletra *comedida* no ho semblés tant. I quan volgueren sense cap complexa emmotllar les lletres, varen recórrer a l’estranger amb préstecs tipogràfics com l’esmentat tipus “Böcklin”.

Per tancar aquest capítol fem un breu incís en la numeració. Com no podria ser d’una altra manera els números, lla-

vors com ara, acaben emparentant-se estilísticament amb les lletres. Avui en dia, les empreses que comercialitzen tipus de lletres com Linotype.com inclouen una tira amb els números en l'estil corresponent, juntament amb les lletres minúscules i majúscules. Però que números i lletres acabin participant d'un patró comú no vol dir que neixin alhora. En el cas de Barcelona veiem en els carrers, en algun portal, algun número de finca que encara resisteix el pas del temps tal com el van pintar quan es va bastir la finca.

Al igual que passa amb reformes interiors en que es canvien les plaques de “primera planta, segona planta...” succeeix el mateix als exteriors. Però alguns números de les finques que s'han mantingut indelebles des del dia en que van bastir l'immoble, mostren unes formes netament arrodonides tot i que la finca encara sigui vuitcentista, anys abans de l'eclosió del Modernisme. Certament alguns números com el 6 i el 8 tendeixen a l'arrodoniment, però fer 1ns, 4s i 7s de formes corbes toves ja implicava una total inclinació envers la nova estètica lliure*.

* “La libre Esthétique” va ser el nom d'un cercle artístic belga que va impulsar les formes de l'Art Nouveau així com el Postimpressionisme i altres corrents del tombant de Segle. Brussel·les va viure en aquella època una gran vitalitat artística amb figures com James Ensor o William Degouve Nuncques. Aquest últim fou un dels descobridors per als pintors de l'Illa de Mallorca i com Dario de Regoyos membre de la Libre Esthétique. Ambdós tingueren una estreta relació amb el Modernisme pictòric català a través de la seva relació amb gent dels 4 Gats, com Rusiñol i Joaquim Mir, i exposicions a la Sala París.

Per tant, abans de que les lletres es fessin modernistes els números ja portaven uns anys sent-ho, perfilant-se en desacomplexada ondulació. La tipografia numèrica fou doncs pionera, obrint el camí de les formes modernistes.

Un altre dels objectes que ens pot ajudar a resseguir la tipografia de l'època són les plaques amb que l'Ajuntament de Barcelona guardonava als millors treballs de decoració interior. Podem trobar una a la Fonda Espanya, al costat del Liceu. Tant les majúscules com les minúscules són clarament de consistència tova i escorredissa. El disseny d'aquestes plaques, com la que li donaren el 1903 al Café Torino, constaten l'acceptació durant un bon grapat d'anys de l'estètica modernista per part de l'administració municipal. I és que si bé el Modernisme va ser un afer eminentment privat, rebre el suport de les Institucions també va sumar a l'hora d'engreixar el fenomen del Modernisme.

Una bona mostra de la diversitat tipogràfica que experimentà el Modernisme se'ns mostra al Museu de la Garrotxa. Part del seu valuós fons són alguns dels cartells que es presentaren a un concurs publicitari dels "Cigarrillos París". La convocatòria del magnat del tabac Joaquim Maria Malagrida (olotí que muntà el negoci a l'Argentina) mostra la dimensió internacional de les Arts Gràfiques de l'època. La tipografia no es va quedar enrere pel que fa a la diversitat estilística que manifesta el Modernisme en el seu conjunt. Aquesta diversitat dins d'unes línies compartides és una de les riqueses de l'Art Nouveau, cosa que no es troba en altres períodes de la Història de l'Art.

BIBLIOGRAFIA

- A handbook of ornament – Franz Sales Meyer – Architectural Book Publishing Company NY 1849 – archive.org
- A Rebours – J.K. Huysmans – Paris, libraire des amateurs 1920 – archive.org
- Adrià Gual – Enric Ciurans – Gent Nostra, Infesta Editor 2001
- Alexandre de Riquer – The British connection in Catalan Modernisme – Eliseu Trenc Ballester & Alan Yates - (www.anglo-catalan.org)
- Alfonsjuyol.com
- Antoni Gaudí – Gijs van Hensbergen (traducció Patricia Anton) – Plaza & Janés Editores S.A
- Antoni Gaudí, l'home i l'obra – Joan Bergós i Massó – Ariel 1954 Bcn
- Árboles de Europa-Arbres de France – Losange - Tikal
- Arquitectura Modernista, fi de segle a Barcelona – Ignasi de Solà Morales / Fotos: Eugeni Bofill, Francesc Morera, Roser Puigdefàbregas – Ed. Gustavo Gili 1992
- Artnouveau-net.eu
- Art Nouveau floral Designs – Eugene Grasset – Bracken Books 1988 // reedició de: La plante et ses applications ornementales – Eugene Grasset – E. Lyon-Claessen Bxl 1897
- artnouveaugrupo9.blogspot.com
- Artes decorativas del S. XX (Modernismo) El mundo de las antigüedades - Autores varios – Planeta d'Agostini
- AulaFacil.com
- Barcelofilia.blogspot.com (Inventari de la Barcelona desapareguda) – Sebastià Gasch; Sempronio; Huertas Clavería; Lluís Permanyer
- Barcelona Modernista i Singular – Joan Palau – sites.google.com/site/barcelonamodernistaisingular
- Exposició virtual d'Ex-libris de la Biblioteca Nacional de Catalunya – Francesc Orenes, Francesc Fontbona, Joan-Lluís de Yebra - bnc.cat/expos/exlibris
- Biografia de la Plaça Catalunya – Lluís Permanyer – Ed. La Campana 1995
- Botanical-online.com
- Breu història de la ceràmica catalana – Maria Antònia Casanovas – Els llibres de la Frontera 2002
- Budapest Art Nouveau – Dániel Kovács; Zsolt Batár (translated Michael Kando) – Andron Könyv – Budapest 2012
- Cant Espiritual – Joan Maragall – Ed. La Magrana 1998 Bcn
- Cases modernistes de Catalunya – Oriol Pi de Cabanyes / Foto: Toni Catany – Ed. 62; 3era edició 2002
- Crisantemes – Alexandre de Riquer – A. Verdager Barcelona 1899 / Cervantesvirtual.com
- Classicsalaromana.blogspot.com – Diversos autors
- Cuarenta años de Barcelona, recuerdos de la vida literaria, artística, teatral, mundana y pintoresca de la ciudad – Luis Cabañas Guevara – Ed. Memphis 1944 Bcn
- Culture.gouv.fr/public/mistral/merimee
- Das Abendland der Romantik – Eugene de Keyser – Trad. Francés Karl Georg Hemmerich – Skira, Geneve 1965
- DelModernismo.wordpress.com – Vicente de la Fuente
- Diccionari català-valencià-balear – Institut d'estudis catalans / dcvb.iecat.net/
- Diccionari de la Llengua Catalana - Institut d'estudis catalans / iec.cat
- Diccionari de Sinònims. Albert Jané – Institut d'estudis catalans / sinònims.iec.cat
- Dictionnaire des symboles, emblemes & attributs - M.P Verneuil – Libraire Renouard-Henry Laurens Éditeur – Paris (Archive.org)
- Documents et matériaux d'architecture – A. Raguenet – Andre Daly Fils 1888 Paris

- Du vrai, du beau, du bien – Victor Cousin
- Ecole-de-Nancy.com
- El almacén de pianos Cassadó & Moreu: fusión de las artes en el Modernismo - Clara Beltrán Catalán – UB - raco.cat
- El arte modernista en Barcelona – Josep F. Ràfols
- El Cartellisme a Catalunya – Enric Jardí; Ramon Manent – Ed. Destino 1983
- El Gran Gaudí – Joan Bassegoda Nonell – Ed. AUSA, 1989 Bcn
- El jardí abandonat – Santiago Rusiñol
- El Jardí dels Àngels – Miquel Àngel Diez i Besora – TheHangingBook.com – Bcn 2007
- El món editorial de les lletres catalanes (des de finals del S. XIX fins al final de la Guerra Civil) – Sílvia Caballeria i Ferrer, Carme Codina i Contijoch – Patronat d'Estudis osonencs
- El mueble del S. XIX. Inglaterra – varios autores – Planeta d'Agostini 1989
elperiodic.ad/opinio/article/37105/roselles-
- El postimpressionismo – Bernard Denvir – Destino, el mundo del arte
- El simbolismo en la pintura francesa; Museu d'Art Modern, Parc de la Ciutadella. Bcn Dec-Gen 1972-1973 – Comisario General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes. Luis Gonzalez Robles
- Els jardins del laberint d'Horta – Maria Rosa Montero – Quaderns de l'arxiu; Ajuntament de Barcelona 1996
- Els portals modernistes – Manuel García Martín – Catalana de Gas y Electricidad S.A Bcn
- Els sots feréstecs – Raïmon Caselles – Edicions 62
- Els vitrallers de la Barcelona modernista – Joan Vila-Grau; Francesc Rodon – Edicions Polígrafa S.A
- Emile Gallé and Nature: types and influences in his glass – Valérie Thomas Conservateur Musée de l'Ecole de Nancy a Pdf Art on the line 2007
- En busca d'una arquitectura nacional – Lluís Domènech i Muntaner
- Enciclopèdia catalana / Enciclopèdia.cat
- EnricSagnier.com
- Entretiens sur architecture – Viollet-le-duc – Ed. Morel 1863 Paris
- Essai sur la composition de l'ornement – Victor Marie Ruprich Robert NO TROBAT
- Etude de la Plante, son application aux industries d'art – M.P. Verneuil – 1900
- Exhibició Picasso Vs Rusiñol (28-5 al 5-9 de 2010) – Museu Picasso – Eduard Vallès curador
- Flora Symbolica; or, The language and sentiment of flowers– John Henry Ingram's – Frederick Warne, London, 1869
- Floracatalana.net
- Flors de Maria – Jacint Verdaguer – Estampa de la Casa Provincial de Caritat, Bcn
- Flower Lore. The teaching of flowers, historical, legendary, poetical & symbolical – Miss Carruthers - McCaw, Stevenson & Orr, Belfast, 1879
- Flowers – Thomas Hood
- Flowers and their associations – Anna Pratt – 1840
- Fundicion Tipografica RICHARD GANS Historia y Actividad 1881-1975
Comunicación presentada al Primer Congreso de Tipografía. Valencia 2004 José Ramón Penela Rodríguez y Dimas García Moreno - unostiposduros.com
- Gaudi2002.bcn.cat
- Gaudiiallgaudi.com – Xavier Figueres i Munte
- Gaudí i la Sagrada Família, comentada per ell mateix – Cèsar Martinell – Cossetània Edicions Valls, 1951 / 1999
- Good Families of Barcelona: A social history of power in the industrial era. – Gary Wray McDonogh – Princeton University Press 1986.
- Gòtic i neogòtic a la Casa de la Ciutat – Pere Beseran i Ramon
(raco.cat)

- Guapos per sempre – Botigues i locals de Barcelona – Maria Favà; Carme Amoròs; Fotos: Rosina Ramirez; Pere Pascual; Xavier Bolao – Institut del Paisatge Urbà – 2007
- Gustave Moreau – Hans H. Hofstätter / Trad: Luis Carroggio de Molina - Ed. Labor 1980 Barcelona
- Herejías. Estudios de crítica inductiva sobre asuntos espanyoles – Pompeu Gener
- Hierroyfuego.mforos.com
- Història de la Sala Parés – J. A. Maragall – Ed. Selecta 1975 Bcn
- Historia de las Artes Aplicadas e industriales en España – Maria Paz Aguiló / Coor. Antonio Bonet Correa – Ed. Cátedra 1994
- Institució catalana d'història natural / ichn.iec.cat
- Japonisme, la fascinació per l'art japonès – Ricard Bru – Caixa Forum 2013
- Jardins, jardineria i botànica, Barcelona 1700 – Autors varis – Museu d'Història de la ciutat 7 Aj. Bcn 2008
- Joanacabot.wordpress.com
- Jugendstil et Art Nouveau, Oeuvres Graphiques - Hans H. Hofstätter (avec la collaboration de W. Jaworska et S. Hofstätter) – Albin Michel Ed. 1985 – de l'original alemany “ Jugendstil, Graphik und Druckkunst, Holle Verlag GmbH, Baden-Baden 1983
- La bogeria – Narcís Oller -
- La burgesia emprenedora – Francesc Cabana – Proa
- La Casa Lleó Morera – Manuel García Martín – Catalana de Gas 1988
- La ciutat del perdó – Joan Maragall - 1909
- La dama del mar – Henrik Ibsen – 1888
- La decoration monumentale – Charles Lameire NO TROBAT
- La escultura, la aventura de la escultura moderna en los S. XIX i XX – Antoinette Le-Normand-Romain, Anne Pingeot, Reinhold Hohl, Barbara Rose, Jean-Luc Daval – Skira Carroggio S.A Ediciones
- La encuadernación artística catalana, 1840-1929 - Carlos Aitor Quiney Urbieta - (openaccess.uoc.edu)
- La febre d'or – Narcís Oller
- La influencia del arte japonés en els disseny de vidrieras modernistas – Núria Gil - Arte e identidades culturales : actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, CEHA : Oviedo 1998
- La intrusa; Los ciegos; Pelléas y Mélisande; El pájaro azul – Maurice Maeterlinck - 1890 (trad. M^a Jesús Pacheco) – Cátedra. Letras universales
- La llum ve del nord. Joan Maragall i la cultura alemanya – Enric Bou – Quaderns de la - Fundació Maragall. Ed. Claret – Bcn 1997
- La plante et ses applications ornamentales, M. Eugène Grasset – Librairie Centrale des Beaux Arts / E. Levy Editeur – Paris 1896
- La punyalada – Marià Vayreda – 1904 / Proa 2004 Bcn
- L'arquitectura rural i l'exorcització de sortilegis – Jaume Lladó i Font – Fulls del museu arxiu de Santa Maria (raco.cat)
- LaSiniaTorredembarra.blogspot.com.es/2008/06/flora-del-nostre-entorn.html
- L'Auca del Senyor Esteve – Santiago Rusiñol – 1907
- L'Ève Future – Villiers de l'Isle-Adam
- Les Chants de Maldoror – Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont – Bruxelles, Lacroix et Verboeckhoven et cie. 1869 – ebooksgratuits.com
- Les Fleurs animmées – J.J. Grandville; textes Ishtar Kettaneh – Editions Vilo-Paris 1981 (1er edition 1847)
- Les Fleurs du mal – Charles Baudelaire - Poulet-Malassis et de Broise 1857 Paris
- Les metamorfosis – Ovidi - La Magrana 1994
- L'herbari modernista – Abellan, Sergi; Navés; Viñas, Francesc – Terrassa Cente de documentació i Museu Tèxtil
- Liliàna, el mundo fantástico de Apel·les Mestres – Exposició MNAC 2005 (museunacional.cat/es/liliana-el-mundo-fantastico-de-apelles-mestres)

- Llista de Monuments de l'Eixample de Barcelona – Wikipedia
- L'ornamentació vegetal de les farmàcies modernistes de Barcelona – Fàtima López Pérez – (ArtNouveau-net.eu)
- Los Jardines de Gaudí – Joan Bassegoda Nonell – Ed. UPC 2001
- Los poetas malditos – Paul Verlaine (edición de Rafael Sender) – Icaria Literaria 1980
- Los talleres de ebanistería de Barcelona (1875-1914) - Leire Rodríguez Fernández raco.cat
- Los trabajos de la belleza modernista, 1848 -1948 – Esteban Tollinchi
- Los viejos cafés de Barcelona – Tomàs Caballé i Clos – Ed. Albon 1946
- Magpoesia.MallorcaWeb.com
- Metmuseum.org
- Mirall Trenca – Mercè Rodoreda -
- Modernisme a Catalunya – Josep M. Garrut, Jaume Socías, Josep Casanovas, J. M. Infesta (Dir.) – Ed. Nou Art Thor Bcn 1976
- Modernisme: arts, tallers, indústries (Exposició) – Fundació Catalunya La Pedrera (8 oct-7 feb.) -
- Modernisme i modernistes – J. F. Ràfols – Edicions Destino
- museudeldisseny.cat
- Ornamentació vegetal i arquitectures de l'oci a la Barcelona del 1900 - Fàtima López Pérez – Universitat de Barcelona – 2012 – (tdx.cbuc.es)
- paseodegracia.com
- PasejadesMusicals.cat
- Plantas con flor – José A. Vidal; Aurelio Martins; María Pomés – Guías visuales océano
- Plantes i animals del nostre entorn – Ferran Turmo i Gort - www.xtec.cat/~fturmo
- PoblesdeCatalunya.cat
- Poesia simbolista francesa. Antología – Selección Lluís Antonio de Villena – Gredos, Madrid 2005
- Principios de botànica funerària – Celestino Barallat – Tipolitografia Celestino Verdaguer – Bcn 1885
- Raimon Casellas i el Modernisme (Vol. I, II) - Jordi Castellanos – Curial Edicions Catalanes, PAM 1983
- Retrats de Ramon Casas – Semporio – Ed. Polígrafa Bcn 3era ed. 1997
- Rutadelmodernisme.com
- Santiago Rusiñol, el pintor, l'home – Josep de C. Laplana – Publicacions Abadia de Montserrat
- Semillas, la vida en cápsulas de tiempo – Rob Kessler y Wolfgang Stuppy (trad. Ricardo Riina; Alexandra Papadakis – CLH 2012
- Simbolismo – Gerard Georges Lemaire
- simbolosysignos.blogspot.com - Carolina
- Sol·litud – Víctor Català – Edicions 62 i La Caixa
- Stilfragen, grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik – Alois Rieg – Berlin – G. Siemens 1893 – archive.org
- The Architecture Guide – Chris van Uffelen; Markus Golser – Braun 2013 Berlin
- The Language of Flowers – Kate Greenaway (il·lustracions) Edmund Evans (text) – George Routledge & Sons – London
- The Pre-reaphaelite Language of Flowers – Debra N. Mancoff - Prestel 2012
- The seven lamps of architecture – John Ruskin – Dana Estes & cia. Boston 1849 - Gutenberg.org
- Tratado de carpintería moderna – Andreu Audet i Puig
- Turismevalles.com
- Verdaguer.cat
- Verdaguer al Claustre de les Hueres – Universitat de Lleida – udl.es
- Vidrio emplomado – Lynette Wrigley (trad. Martí Mas) – Parramon Ed. S.A 2000
- exhibició Vital Art Nouveau 1900, Praga, Casa Municipal, 2015

- voz-castellana.blogspot.com
- Xavier Gosé (1876-1915) – Autors varis – Fundació Caixa de Pensions
- Xavier Gosé, il·lustrador de la modernitat – Exposició MNAC / Dec 2015-Mar 2016
- whc.unesco.org
- William-morris.co.uk
- Youtube.com



La

Flor

d' un

Temps

Vol. 4

Miquel Àngel Díez i Besora
TheHangingBook.com

La Flor d'un Temps

Simbologia floral del Modernisme

Amb breu exposició de les artesanies de l'Art Total així com comparativa general amb el Modernisme pan-europeu.

Volum IV

Text i fotografies de Miquel Àngel Diez i Besora
excepte les indicades al dors o al peu de la fotografia

Primera edició, abril del 2018
© l'autor, 2018
La propietat d'aquesta publicació és de
TheHangingBook.com

Impressió: Barcino Solucions Gràfiques S.L

Imprès a Catalunya – Printed in Catalonia (EU)

ÍNDEXS

MOTIUS VEGETALS

Acant	3
Algues.....	15
Ametller.....	34
Arbre de la Vida.....	96
Camèlia.....	138
Campanetes	143
Card	209
Carxofa	217
Castanyer	224
Crisantem	227
Figuera.....	236
Flor Imaginada	244
Fullatge.....	254
Funeràries	256
Girasol.....	266
Heura	273
Hortènsia	278
Iris	281
Lilà	285
Lliri.....	292
Lliri d'aigua.....	294
Llorer	299
Magrana	305
Margarida	
Narcís	
Noguera	
Olivera	

Panera de fruita

Pi

Plantes menors

- Bambú
- Blat de moro
- Bolets
- Cacao
- Calèndula
- Carbassa
- Cirerer
- Clavell
- Dàlia
- Falguera
- Gessamí
- Llúpol
- Margalló
- Morera
- Planta del tabac
- Pomera
- Til·ler
- Umbel·la
- Vergiss mein nicht

Plataner

Raïm

Rosa

Rosella

Roure

Taronger

Trèvol
Tulipa
Violeta
Xicoia

ARTS i ARTESANIES

Arquitectura	101
Cartells	
Ceràmica pintada	
Cloissoné..... (foto a crisantem)	278
Dibuix.....	13
Ebenisteria	
Enquadernació.....	(foto a Lliri) 230
Escultura	
Esgrafiats	
Ex-Libris	
Ferro colat	
Ferro forjat	
Gravat.....	212
Joieria	
Marqueteria	138
Mosaïc.....	245
Paper pintat	
Pintura	50
Piro-vidre	
Rajoles hidràuliques	301
Rètols-Lletres d'or	
Talla daurada.....	17
Teixits.....	219
Tipografia.....	236

Trencadís

Vidre a l'àcid..... 215

Vitrall..... 268

SUB-ESTILS ARQUITECTÒRICS MODERNISTES I POST-MODERNISTES

- Cop de fuet..... 101

- Floral de Domènech i Muntaner 104

- Gaudinià..... 106

- Hipertrofiat 113

- Jugendstil 115

- Medievalista..... 116

- Mecanicista (Domènech i Estapè) 120

- Orientalisme..... 122

- Post-eclèctic acadèmic 123

- Rococóitzant 128

- Trobadoresc 133

- Jujolià pairal

- Para-racionalista

- Secession català

- Para-expressionista

INDEX CIUTATS EUROPEES

- Berlin.....	146
- Brussel·les	149
- Budapest.....	159
- Darmstadt.....	163
- Glasgow	165
- Munich	167
- Nancy	173
- Paris.....	183
- Praga	186
- Viena	188





FLOR ABSTRACTA, FLOR INVENTADA, IMAGINADA

Una flor a la carta, un 2, 3, 4 o 5 en 1, una planta el disseny de la qual integrés les formes de diferents espècies i aplegués les seves variades virtuts simbòliques és el que podríem anomenar una flor inventada. Estem parlant d'una planta prototípica que per les seves característiques morfològiques sintetitza una sèrie de valors. La podríem haver anomenat Flor Perfecta, la flor que dibuixaria un nen, a través de la qual veiéssim totes les flors del món.

Si bé els artistes modernistes mai s'autoimposaren la reproducció fidedigna de les diferents espècies que representaren, si que provaren de ser honestos amb la realitat, "truth to nature" com diria Ruskin. Es per això que quan els artistes pretenien fer un disseny estètic que superes la realitat optaven directament per la invenció. En ocasions quan la identificació és poc clara, no cal trencar-se el cap intentant esbrinar quina planta representa això o allò. Potser l'artista com dèiem es va fer una planta a mida carregada d'una simbologia a la carta, en funció de la forma que li va donar.

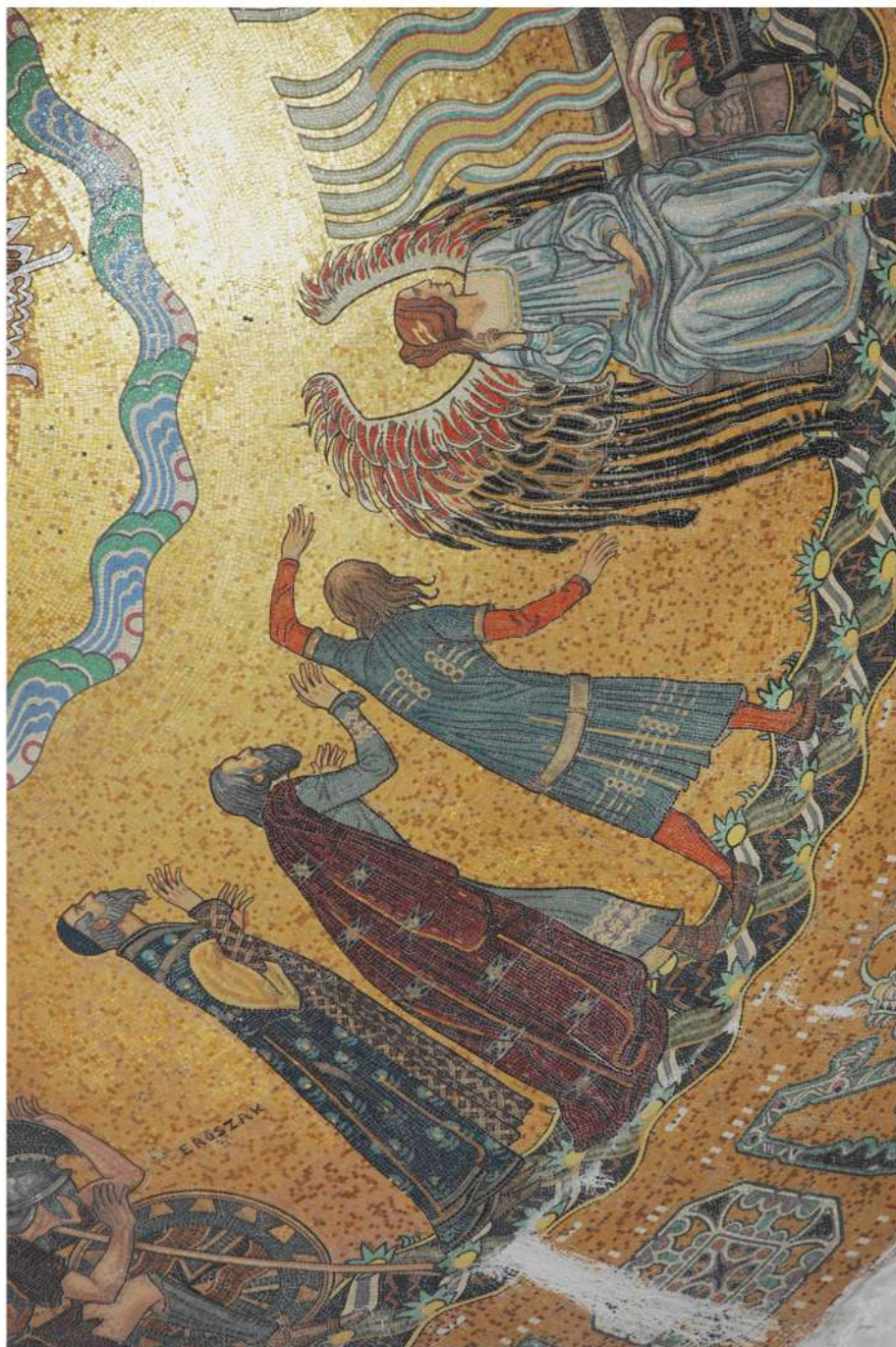
Això que anomenem Flor Abstracta no s'hauria de confondre amb la simplificació de les formes a que va tendir el Modernisme d'altres indrets d'Europa, com el cas de Viena o Glasgow. En aquí estem parlant de flors que semblen flors i que de fet estan inspirades en espècies concretes. És com si l'artista hagués obrat un creuament botànic amb la seva ploma.

Aquestes flors inventades s'agrupen en dos tipus, les planes i petites ja sigui amb molts pètals com la margarida o amb pocs com l'estepa blanca o les crucíferes de quatre; i aquelles de capítol floral més contundent i acampanat. Es de suposar que en aquests casos l'amaril·lis, l'hibiscus o algunes bignoniàcies els van servir de model. La forma de l'amaril·lis, de tiges altives i flors de pam, encarnava a la perfecció l'autopercepció de la Burgesia. Aquella gent, sabent-se rica i poderosa, es proposà arribar a la fastuositat de l'amaril·lis.

Una de les maneres de representar la flor inventada, producte de la imaginació de l'artista fou a través del mosaic. Aquesta artesanía que llavors va experimentar una segona vida contribuí a fer realitat l'Art Total, participant en el ric ventall d'arts aplicades que es reunien en un mateix edifici.

A Catalunya el mosaic havia estat gairebé absent des de l'època de la Tarraconensis romana, en que amb l'anomenat opus tessellatum es decoraven domus a les urbs i viles a l'ager. El Museu arqueològic de Tarragona ofereix bones mostres d'aquell art sumptuari, amb el famós mosaic dels peixos o el mosaic de la cúpula de Centcelles. Però d'aquella època fins a les darreries del segle XIX el salt històric era immens i tot aquell patrimoni romà era desconegut per als artistes modernistes. (La posada en valor de l'herència greco-llatina i els esforços arqueològics en aquell sentit s'esdevingueren passats uns anys, amb el Noucentisme).

La reintroducció del mosaic, a les nostres esglésies com a guarniment i protecció de parets i als domicilis com a luxós



paviment, fou una tasca *ex-novo* en que hom s'enmirallà en exemples italians com els de Ravenna. Fins i tot, alguns dels mosaicistes més reputats que treballaren a casa nostra foren italians o catalans que viatjaren a aquell país a fi d'estudiar la tècnica del mosaic. Una figura important va ser Luigi Pallarin, que segons informa "l'Any Gaudí" (Gaudi2002.bcn.cat) va executar el mosaic que dissenyà Antoni Gaudí per a l'església de St. Pacià de St. Andreu.

La citada església és del 1879, i per llavors encara ni es podia albirar l'esclat del Modernisme. El sol queda disciplinat pels emmarcaments quadrats però veiem la voluntat d'allunyar-se del rigor neoclàssic en l'ús de colors il·luminats i la introducció de motius florals. Aquests no tenen un caire natural o figuratiu. Són per tant abstractes o inventats, com el famós panot de l'Eixample en que quatre cercles s'intersequen equidistantment amb un cercle central. Estem parlant doncs d'un joc d'abstracció geomètrica que als nostres ulls sembla una flor. L'abstracció floral requereix una bona dosi d'atenció per part de l'observador. Sense la participació de la imaginació hom només veu línies i formes geomètriques. Potser per aquesta raó, per evitar atabalar al vianant, les autoritats del moment van optar pel panot de la flor. Discret passava desapercebut, però quan hom guaitava amatent era senzillament bell i vistós.

Passats uns anys ens retrobem de nou amb el Luigi, aquest cop acompanyat com a ajudant d'un jove mosaïcista que faria carrera, Mario Maragliano. Treballaren a l'església dels Salesians, avui Maristes, obra de Joan Martorell. Ara ja ens

trobem a tocar del Modernisme. La febre de l'Art Total i la policromia d'obra vista exterior i interior es manifesta plenament. Només manca el Cop de Fuet per parlar de Modernisme. En pocs anys la corba acabaria inundant la majoria de les superfícies, les quals en moltes ocasions eren recobertes amb mosaics.

Segons s'explica a GaudiallGaudi.com, gran treball de compendi del patrimoni modernista d'en Xavier Figueras i la I. Munté, hi havia dues maneres d'executar un mosaic. Es podia preparar a l'obra, disposant les tesselles (quadrats de marbre o pedra de diferents colors) sobre un paper on hi havia el dibuix a omplir. Un cop confeccionat un panell es portava a la paret enganxant-ho i extraient el paper. Aquesta tècnica anomenada indirecta tenia l'avantatge de la comoditat del taller, permetent execucions i dibuixos més fins. El problema era que els panells plans preparats al taller s'emmotllaven amb dificultat quan es tractava de cobrir superfícies corbes com els pilars cilíndrics exteriors del Palau de la Música. Llavors era millor treballar in-situ, directament, aplicant les tesselles sobre la paret, enganxant-les sobre el morter.

De tots els arquitectes modernistes que incorporaren el mosaic, Lluís Domènech i Muntaner és qui aconseguí dotar a aquell art aplicat de major protagonisme. Com un imant, la visibilitat dels coloristes mosaics florals que recorren les parets del portal de la Casa Lleó Morera atrauen l'atenció del vianant, fent entreveure el paradís de confort i luxe de l'interior. En el Palau

de la Música Catalana el mosaic es converteix en pedreria, participant en l'excelsa* joia que és l'edifici en el seu conjunt.

A l'escenari veiem una ben trobada combinació de mosaic (per als vestits), escultura (cos i cap de les muses) i la reinvenció modernista del mosaic, el trencadís, per al fons ataronjat. La combinació pertinent amb que el Modernisme lligà les diferents tècniques artesanes és una de les facetes més sorprenents d'aquest estil.

Aquest saber lligar diferents artesanies sembla la lògica conseqüència de la naturalesa polièdrica del Moviment modernista. En el seu assaig *Modernisme i Modernistes* J. F. Ràfols ho expressa en aquests termes: "... rep i barreja tendències ideològiques i artístiques del moviment, i forma amb elles un particular conglomerat que és el modernisme català. Són tan diferents les personalitats que desemboquen en aquest corrent que sovint no podem descobrir res o gairebé res d'aglutinant entre elles; raó per la qual, més que no tractar del modernisme com a suposada escola o tendència, parlarem dels modernistes, fraccions d'una bigarrada suma que amb penes i treballs el matemàtic més sagaç podria reduir a denominador comú, puix que de vegades fins i tot les unes amb les altres es contradiuen". (Pag. 7).

Enmig d'aquella polifonia harmònica el mosaic fou una de les veus cantants. Ahir com avui s'apreciava d'ell la seva vistositat, els seus reflexos i, com feia contemporàniament el

* Parlant de superlatius, els edificis que han rebut per part de la Unesco el qualificatiu de Patrimoni de la Humanitat, configurarien una llista de les més extraordinàries obres del Modernisme català. Entre elles trobem l'esmentat Palau de la Música, l'Hospital de Sant Pau i la Santa Creu i set obres de Gaudí.

puntillisme a París, la prestidigitació visual de conformar des de la distància un tot amb la unió de petites parts. Amb la tècnica del mosaic es representà sobretot un tipus de flor que podríem anomenar abstracta. Donades les dificultats de fer un dibuix floral o de qualsevol mena quan aquest s'ha d'executar amb petits fragments quadrilàters, els dissenys s'adequaven a les possibilitats tècniques. Això donà peu a confegir flors sortides del pensament dels artistes i artesans. No volem dir que les espècies representades al Palau de la Música estan inventades, sinó més aviat que es van prendre força llicències a l'hora de representar-les. A fi de comptes, tot i l'efecte estètic i carrega simbòlica de les representacions florals, aquestes havien de ser factibles, poder-se elaborar.

Com també succeïa amb l'Arbre de la Vida, en ocasions el que es volia comunicar era la idea mateixa de planta o arbre i les seves associacions, com són creixement, vitalitat, fecunditat, obertura.... És per això que en els casos en que es representa una planta imaginada s'acostuma a definir clarament els components bàsics d'aquesta, com són les arrels, la tija, fulles, flors i fruit. De la terra al cel a través de les arts que ens farà més triomfants.

En un país de ceràmica, lògicament el mosaic s'obrí a aquest material que atorgava a les superfícies pixelades del mosaic una especial iridescència. Junt amb Maragliano, que també treballà a les escenes historiades de la façana principal de l'Hospital de St. Pau i la St. Creu, l'altre gran mosaïcista del moment fou Lluís Bru.

Ell estava al capdavant d'un prolífic taller que davant d'encàrrecs de gran envergadura (com el del nou hospital obra de Domènech i Muntaner o l'institut Pere Mata de Reus del mateix arquitecte) podia arribar a ocupar durant uns mesos un gran nombre d'operaris i aprenents. El Modernisme va possibilitar la revifalla de l'activitat artesana pre-industrial. Però aquest cop es van evitar les estructures gremials que com diríem avui, presenten traves a la competència i en conseqüència a la competitivitat. Més aviat va regir el mercat lliure d'uns pocs i ben avinguts, amb pactes de no agressió, ans al contrari, fomentant la cooperació. Com s'ha esmentat en un altre apartat aquesta era daurada de l'artesanat va ser possible per la tasca decisiva dels arquitectes.

L'artista total que a fi de comptes aglutinava dins el disseny general de l'edifici les diferents arts aplicades no només tenia aquella idea d'Art Total sinó que volia enllestir la feina el més aviat possible. Així que davant d'un repte d'intricada complexitat com el Palau de la Música l'arquitecte no dubtava en contractar els serveis de diferents tallers (Maragliano i Bru en mosaic) a fi d'unir esforços. De retruc, aquesta cohabitació de diferents cases artesanes en un mateix projecte donava com a resultat una rica diversitat a tot el conjunt. Domènech i Muntaner com cap altre fou un mag de l'amalgama estilística i artesana. Com si d'un director d'orquestra es tractés va saber donar entrada en la posició i proporció adequada a cada tècnica, a cada color...

Pel que fa a la combinació estilística, com es comenta a l'apartat dels sub-estils arquitectònics hom heretà el *savoir faire* de l'anterior Eclecticisme, desprenent-se però del seu rigor ortodox "arqueològic", amb aquella voluntat de fer passar gat per llebre. Al Palau de la Música per exemple Domènech i Muntaner va rescatar de l'oblit la tècnica de folrar les columnes amb mosaic, com feien a Pompeia fa dos mil anys. Coronant però aquestes columnes amb unes testes florals de porcellana de colors i completant el disseny espacial amb elements no clàssics el genial arquitecte va superar l'eclecticisme, fent l'obra mestra del seu estil floral modernista.

Els Modernistes saberen lligar amb més plasticitat estils de períodes diversos, emprant un o altre estil depenent de la localització o funció a l'edifici. Tot i així, en la majoria de les obres hi ha un estil que regeix per sobre dels altres, com és el cas de l'estil tudor en el Palau de la Música, amb les característiques voltes en forma de vano o els arcs carpanells apuntats.

Per entendre com llavors es va fer tant en tan poc temps és important recordar que qui encarregava les obres, grans burgesos o associacions com l'Orfeó Català*, eren seriosos a l'hora de pagar. Amb els cabals rebuts diligentment l'arquitecte podia

* Fundat el 1891 i amb seu definitiva el 1908 amb el flamant Palau de la Música Catalana, l'Orfeó Català va ser un afer eminentment de classes populars que amb els seus abonaments fundaren i han fet créixer fins als nostres dies aquesta institució. El caràcter popular de l'Orfeó Català té les seves arrels en els cors de Clavé, amb els que la Primera Classe Obrera reclamava el seu lloc en el progrés de la cultura musical. L'Orfeó Català i el Palau de la Música són doncs prova de que el Modernisme català lluny de ser un producte privatiu de la Classe Dominant també va comptar amb la participació activa d'altres estrats de la Societat.

treballar amb seguretat contractant aquest o aquell altre taller per fer aquesta o aquella altra feina d'embelliment. Aquesta seguretat remunerativa per part dels arquitectes, els grans demiürgs dels conjunts d'Art Total, va possibilitar un clima de confiança, solidaritat i companyonia entre arquitectes i artesans.

Però tot va quedar en un cant del cigne, si bé intens, magnífic i sublim. Perquè fou incapaç de fer brasa aquell foc d'encenalls que tan sols durà uns pocs anys? En parlarem amb més deteniment a les conclusions finals del llibre. A mode d'apunt, recordar el creixement poblacional producte de les immigracions de Murcia i Aragó, per a la Indústria, per a fer grans obres públiques a Barcelona com el metro, la Plaça Espanya, Muntjuich, l'Exposició Internacional de 1929... Per a aquests nouvinguts s'imposaria el criteri de Cases Barates que marginaren l'artesanía, considerada com a Art sumptuaria. A nivell internacional el clima pre-bèlic que desembocà en la Gran Guerra també sentencià de mort l'alegre i despreocupat Art Nouveau.

Però els autèntics responsables de la fallida artesanal, els botxins del Modernisme foren els Noucentistes. Emparats en la necessària construcció nacional de Catalunya que començava a endegar la Diputació de Barcelona i la Mancomunitat, els nous artistes confongueren ordre amb austeritat. Tot i que es continuaren fent mosaics, vitralls i treballs de ferro forjat, aquestes artesanies s'hagueren de disciplinar. Els aires solemnes del Noucentisme retornaren l'oficiosa jerarquia entre les arts. S'abandonà la rauxa i disbauxa modernista, aquells focs

d'artifici on més aviat les arts menors deixen en un segon pla l'entramat arquitectònic. Amb el Noucentisme les Arts Aplicades tornen a ser meres comparses (amb alguna excepció com l'Escola Àngel Baixeres), emmarcant-se novament, pur adornament per a una arquitectura més clara, simple i contundent.

Condemnats a un paper subsidiari, els obradors artesans, (a excepció dels que manufacturaven paviment hidràulic, que es va continuar emprant abastament), començaren a esllangir. Els encàrrecs minvants, la fredor intrínseca dels nous dissenys, la submissió estètica a parets, columnes i teulats, la distància que ara separava a arquitectes i artesans, dilapidà un patrimoni professional, un coneixement que el formigó armat i els nous materials de construcció industrialitzats acabaren de rematar.

Passades les dècades, com a coartada per justificar aquella interrupció de la pletòrica artesanía catalana modernista es va adduir que la decoració feia nosa, que era fútil. El títol d'un llibre d'uns dels pares de la nova arquitectura racionalista, Adolf Loos, "Ornamento i delito", o la frase de Mies Van der Rohe, "menys és més" són ben explícites. Però allò que es va repetir fins a la sacietat de que la decoració modernista no era funcional és una mitja veritat ja que tot i servir per al gaudi estètic les artesanies també complien la seva funció, com pot ser la protecció de la pluja o l'aïllament tèrmic en el cas del mosaic.





FULLATGE

El fullatge va ser des de temps antics un recurs molt emprat per adornar frisos i altres superfícies externes i internes de temples i basíliques. S'acostumava a executar en baix relleu i moltes vegades lligant simètricament bandes de fullatge, aplegades en un tronxo vegetal. És llavors quan el fullatge es converteix en garlanda trenada. La planta més representada són les fulles d'acant, que és l'espècie que apareix als capitells corintis així com als compostos, mescla de iònic i corinti. En ocasions apareixen fulles de roure amb les aglans sobresortint.

El Modernisme, tot i la seva inventiva, tampoc va ser anti-clàssic. La falta de prejudicis dels artistes de l'època (a les antípodes dels rígids preceptes de les acadèmies de Belles Arts) va enriquir notablement el verger de la flora ornamental. Però sempre va reservar un tros del seu jardí per a plantes de secular reputació. L'adopció del fullatge s'entén per les qualitats acrobàtiques amb la que es desplega. Imprevisible, ingovernable, apuntant en diverses direccions, les fulles reunides longitudinalment del fullatge s'adeien perfectament al moviment lliure de l'estètica modernista.

El fullatge va omplir amb vivacitat l'escena decorativa com un actor de repartiment, un extra que servia per lluir-se a l'actor principal sense desmerèixer en el conjunt de la composició. Com a planta herbàcia, ruderal o fins i tot *rastrera* a l'acant li mancava el color i la finor que requerien els papers principals dels conjunts ornamentals primorosament modernis-

tes. El fullatge va ser de gran utilitat per als qui algú ha anomenat falsos modernistes. Arquitectes com Enric Sagnier, incloent en els seus treballs l'insigne motiu clàssic del fullatge complien l'expedient de la preceptiva decoració vegetal evitant però anar massa lluny amb esbojarrats florilegis desbocats.





FUNERÀRIES

Dins d'aquesta categoria trobaríem aquelles espècies apropiades per a enjardinar els cementiris i emmarcar les tombes de verd. La membrana, la tija, el tronc, en ocasions es transmutà en motiu ornamental fet de pedra, ferro o vitrall. Per a ambdues vies, tant la verda com l'artesanal, es configuraren a l'època com mai abans^{*} havia succeït uns jardins *sui generis* que es diferenciaven dels jardins lúdics dels parcs de la ciutat. Per a aquest tema remetem al lector al llibre “El Jardí dels Àngels” (TheHangingBook.com) que alhora poua en el pioner “Principios de botànica funerària” de Celestino Barallat. Allà trobem principalment les següents plantes i arbres: cascall; eucalíptus; flor de la passió; heura; lotus; palmera; pi; rosa; salze; xiprer.

Què tenen en comú aquestes espècies? Què les converteix en aptes per a acompanyar tombes i panteons? Són verdes és clar, color de vida i esperança. Però a més són de fulla perenne, “sempervirens”, donant consol en el dol ja que provoquen la silenciosa suggestió de que aquells que han traspassat, com el verd, continuen vius entre nosaltres. Arbres com el xiprer s'alcen amb empenta cap al cel, indret reservat als benau-

^{*} Recordem que els cementiris en èpoques pretèrites a la que estudiem estaven dins els recintes closos de pobles i ciutats. Això deixava poc espai per a vel·leïtats botàniques degut a la falta d'espai que hi havia al costat de les esglésies on es trobaven els cementiris. Amb la III·lustració els cementiris comencen a desplaçar-se extramurs. Però no fou fins a la consolidació dels exemples urbans al darrer terç del Segle XIX que els cementiris també reben una ordenació i la consegüent atenció per enjardinar-los.

rats. Uns altres semblen abatuts, com el salze, com els pesarosos familiars que van a veure per Tots Sants la tomba dels éssers estimats. La palmera per contra esclata amb capçada victoriosa, com la glòria que espera al Cel als justos a la Terra. La flor de la passió recorda la corona d'espines i els claus de Jesucrist, mentre que el cascall, l'*adormidera*, serà el recordatori del somni etern.

Aquesta última espècie "Papaver somniferum" té una germana de gènere molt present a l'obra civil del Modernisme. Ens referim a la modesta rosella (Papaver roheas). Mentre que la flor d'opi és blanca-rosada la Rosella és vermella com la sang o escarlata quan l'acaricia el sol. Més endavant parlarem de l'irresistible atracció de la rosella entre els modernistes. Pel que fa a la botànica funerària ens remetem als llibres adalt esmentats així com a Flower Lore de Miss Carruthers, que ja al 1879 dedicava un capítol del seu llibre als arbres funeraris. Entre ells es trobava el teix, l'om i el boix.

Catalunya compta amb un gran patrimoni de modernisme funerari al llarg i ample de la seva geografia, des d'extensos cementiris com el de Montjuïc fins a de més petits com els de Sitges o Canet de Mar, passant per mitjans com el de Reus. Sorprenen encara avui en dia l'agostarada aposta per les línies modernistes en un terreny tradicionalment tan greu com el funerari. En el panorama internacional destaquen les extenses necròpolis de Glasgow, del Père Lachaise de París i el Zentral Friedhoff de Viena o el Kerepesi de Budapest. Amb la seva suau ondulació, els panteons construïts en ple Art Nouveau

marquen un contrapunt entremig les sòbries arbredes i els adustos murs perimetrals. Semblen emergir de l'humida terra alguns panteons, on seuen pacients els àngels (psicopomps), esperant el dia en que s'enlairaran per portar al cel l'ànima del difunt.

Algunes de les espècies habituals als cementiris també les trobem com a motiu ornamental a cases, botigues, cafeteries, esglésies o monuments de pobles i ciutats. Citaríem sobretot l'heura, la rosa i el pi. L'abundant ús d'aquestes espècies en l'obra civil (no funerària) de l'època fa que les incloquem en el present treball. Altres plantes funeràries com la palmera o el xiprer (ambdós presents a la Sagrada Família) no les tractem en aquest assaig al ser força minoritàries en l'obra civil.

Com dèiem, l'esplendor de la jardineria Modernista també es constata en els recintes funeraris, en especial dins el laberíntic cementiri de Montjuïc que degut a la seva escala i irregular orografia donà molt de joc a l'hora de dissenyar els jardins. A la gran necròpolis barcelonina, al llarg dels seus sinuosos camins, entre els àngels protectors i les ànimes en dol, se'ns apareixen altius xiprers d'un sobri verd que mai mor, encesa heura persistent, palmeres que saluden al cel. El cementiri de Montjuïc, apart del gran valor monumental intrínsec per la qualitat i quantitat d'obres modernistes és d'un extraordinari valor botànic-paisatgístic. Junt amb l'arquitecte Albareda que planificà les terrasses a l'estil rústic-primitiu, hem d'estar agraïts per la seva gran feina a l'erudit Celestino Barallat. Ell fou qui guiat pel seu pioner manual "Principios de botànica funeraria" s'encarregà de la jardineria del cementiri.

L'antigor de plantes funeràries com el cascall o flor d'opi, l'heura, el xiprer, la palmera, el lotus, el pi o el salze, emprades des de temps immemorials, les ha dotat d'una rica simbologia que ultrapassa l'estricta camp funerari. La simbologia és una abundant panera de diversos i a voltes contradictoris significats.

Respecte als nenúfars, tot i que són d'una espècia diferent del lotus, tenen una aparença semblant, Debra, N. Mancoff al seu "The Pre-raphaelite Language of Flowers - Prestel 2012" diu: "... in the later 19th C., the stagnant water that nurtured the blossoms gave the symbol a sinister dimension. Like sirens and mermaids, who entranced men to make them their captives and victims, the water nymphs embodied the male horror of female sexuality; their innocent beauty disguised their insatiable desire to plunge hapless men into their foul domain" (Pag. 58)

Amb la florida del Modernisme la ciutat de Barcelona recobra l'oblidat amor pels jardins. Amb la representació botànica en interiors i exterior la ciutat reprèn la filia floral que havia conviscut amb els barcelonins entorn al 1700. Llavors Barcelona era una ciutat de jardins, amb "horts de regalo, de recreo...", per autoconsum d'herboristeria, molts d'ells als típics patis interiors sobre terraplens dels palaus urbans. Aquella Barcelona de jardins que s'estroncà amb la Guerra de Successió s'explica a "Jardins, jardineria i botànica, Barcelona 1700 – Autors varis".

L'interès del Modernisme pels motius vegetals va servir per impulsar els jardins de veritat. L'empenta inicial fou

l'Exposició Universal de 1888 a la Ciutadella. Encara en son testimoni la mateixa disposició dels jardins i els seus exemplars, tot i els canvis que ha patit. La jardineria de la Ciutadella és filla del Rococó i del Romanticisme, que com bé expressa el següent fragment incorporà a la jardineria renaixentista i cartesiana els principis anglesos i l'exotisme extra-europeu.

“Die geradelinigen Alleen, die Teiche, die Weissbuchenhecken, die ganze Regelmässigkeit des Parks im Italienischen oder französischen Stil wurde seit der Mitte des 18 J. von neuen, englischen oder chinesischen Moden abgelöst. Von jetzt an ahmen die Gärten die Natur nach, Statt ihr Zwang anzutun. Man verwandelt die Weiher in Kaskaden, schafft künstliche Bäche mit unregelmässigen Ufern, die man mit Iris und Schilfrohr bepflanzt, hebt Teiche aus und lässt Inseln entstehen”. (Pag. 116 - Das Abendland der Romantik – Eugene de Keyser)

(Els Parcs de rectes avingudes, amb estanys, amb carpins arrencats, ordenats per la regularitat general a l'italiana o a la francesa van ser des de mitjans del S. XVIII substituïts pels jardins anglesos o xinesos. A partir de llavors els jardins s'apropaven a la pròpia natura, en comptes de mostrar-se disciplinats en oposició a aquella. Les piscines es transformen en cascades i es fan rierols amb ribes vestides d'Iris i canya-xiula, amb llacs d'on sorgeixen illots)

L'interès botànic de l'època també queda ben palès a l'hivernari i a l'umbracle d'aquell recinte. L'umbracle és modernista per partida doble, ja que apart de donar abrís a multitud de plantes, la nau és de clara factura japonesista, una de les influències generatrius del Modernisme.

El valor de la jardineria modernista és encara major pel que fa a com preparà el terreny pel jardí de l'avenir. Baixant

per la font del Gat, perdent-nos pel teatre grec i altres recons de Montjuïc percebem la gran obra en verd del Noucentisme. Sota la batuta de Forestier i el jove Rubio i Tudurí, allà cap als anys 20 Barcelona es dotà d'àmplies zones verdes, catifes arbustives que superant el concepte clos de jardí iniciaren la conquesta d'amplis espais urbans. Fer de la jardineria una part integrant quan no protagonista de l'urbanisme fou la gran lliçó del Noucentisme. Ells aconseguiren una reeixida comunió entre els feréstecs jardins anglesos, els més ordenats i escultòrics jardins barrocs italians i els cartesianes principis de la jardineria francesa.

Dins del Noucentisme, la jardineria fou pràcticament l'únic Art que es portà bé amb el seu predecessor, el Modernisme. A diferència de l'arquitectura, l'escultura i part de la pintura noucentista que es dedicà a parlar malament del seu antecessor, equipant-se així d'uns trets d'identitat contraposats al Modernisme, en jardineria no feren tants escarafalls amb l'herència rebuda. En comptes d'averkonyir-se de les realitzacions prèvies en jardineria adoptaren tot aquell bagatge per incorporar-ho al seu nou ideari. L'operació fou un èxit indiscutible. Prova d'això és que passats vora cent anys els jardins de Montjuïc continuen ben arrelats, mostrant per a gaudi de propis i estranys tot el seu encant, majestuositat i sostenibilitat.

Aquests jardins noucentistes són doncs una bona aproximació al que foren els jardins modernistes, que el temps tant ha maltractat. Íntegrament només existeixen en fotografies. Dins de la gran finca aristocràtica dels Laberints d'Horta encara

perviuen uns espais emboscats, on les fulles caigudes cobreixen el terra fent catifes d'humus, per on discorren tranquil·les corrents d'aigua que baixen sinuoses. Al Park Güell també tenim una bona mostra de la jardineria modernista en la seva vessant més paisatgística. De fet en aquella obra Gaudí s'erigí com un dels pares de la *Landscape Architecture*. Els camins de terra batuda ressegueixen la característica línia ondulant del cop de fuet. Menys malmès per la ignorància i mal gust de l'època franquista són els Jardins Artigues a la Pobla de l'Illet, ideats pel mateix Gaudí.

Un altre punt d'interès de la jardineria modernista són els anomenats Pavellons Güell, que un dia entretingueren als membres de la família Güell. S'aixequen en el que fou una de les entrades de l'extensa finca que tenia aquella família a banda i banda de la Diagonal (que llavors no existia). L'arquitectura dels dos pavellons fets amb tapia i maó, tot vivament policromat gràcies a l'arrebossat i la ceràmica té un aire entre persa i magrebí. Cap al 1884 quan Gaudí va concebre aquest projecte el geni assajava sobre la base de l'eclecticisme historicista. També carregava simbòlicament les seves obres amb un mite del que també eren entusiastes participants el mecenes Eusebi Güell i el literat que adaptà aquell mite, Jacint Cinto Verdaguer.

Estem parlant del Jardí de les Hespèridies, una mena de jardí paradisiac on vivien unes nimfes i on hi havia un arbre amb pomes o taronges d'or custodiat pel drac Gerión. Arrabassar una d'aquestes pomes o taronges després de derrotar al drac era una de les arriscades empreses a escometre per part

d'Hèrcules. Aquesta història està narrada als Pavellons Güell mitjançant una gran tanca en forma de drac de ferro forjat, reciclat i acoblat, i coronant la peanya un arbre amb fruits daurats d'antimoni, darrera la qual s'obre l'espai verd que representava el Jardí de les Hespèridies. El càstig a les nimfes per no haver sabut preservar les pomes va ser convertir-les en arbres.

És de suposar que en els anys inicials quan la finca Güell era utilitzada com a lloc d'estiueig per la família, la història de les Hesperidies podia explicar-se tot resseguint els arbres acuradament seleccionats. Depenent de la versió les nimfes Egle, Eritia i Hesperaretusa van ser convertides en uns arbres determinats. Passats més de 100 anys al llarg dels quals s'ha trossejat el solar del que fou la finca rural dels Güell i s'han edificats els voltants, d'aquell jardí mitològic en queda ben poc. Però en resta un bri del misteri i la màgia de quan estava fresc. I es que els jardins, per molt descuidats que estiguin, s'assequin o s'asilvestrin, sempre retenen quelcom de l'essència que els va veure néixer.

Aquesta mística de l'art, aquest elevar-se per damunt del temps i de l'espai és precisament el paper que poden jugar els jardins noucentistes. Són un entorn a la nostra disposició que ens ajuda a recrear el sentiment modernista que parcialment va perviure en els jardins noucentistes. Com entendre avui en dia com podria sentir-se un poeta decadent? Quines emocions despertaria escoltar una vetllada en que interpretessin Erick Satie, Debussy, Ernest Chausson, Gabriel Fauré o Max Bruchser? Com sonava l'acord de l'esperit quan un contemporani es sub-

mergia en els Sots feréstecs de Raimon Caselles, Soledat de Víctor Català, la Dama del mar d'Henrik Ibsen o l'Ocell blau de Maurice Maeterlinck?

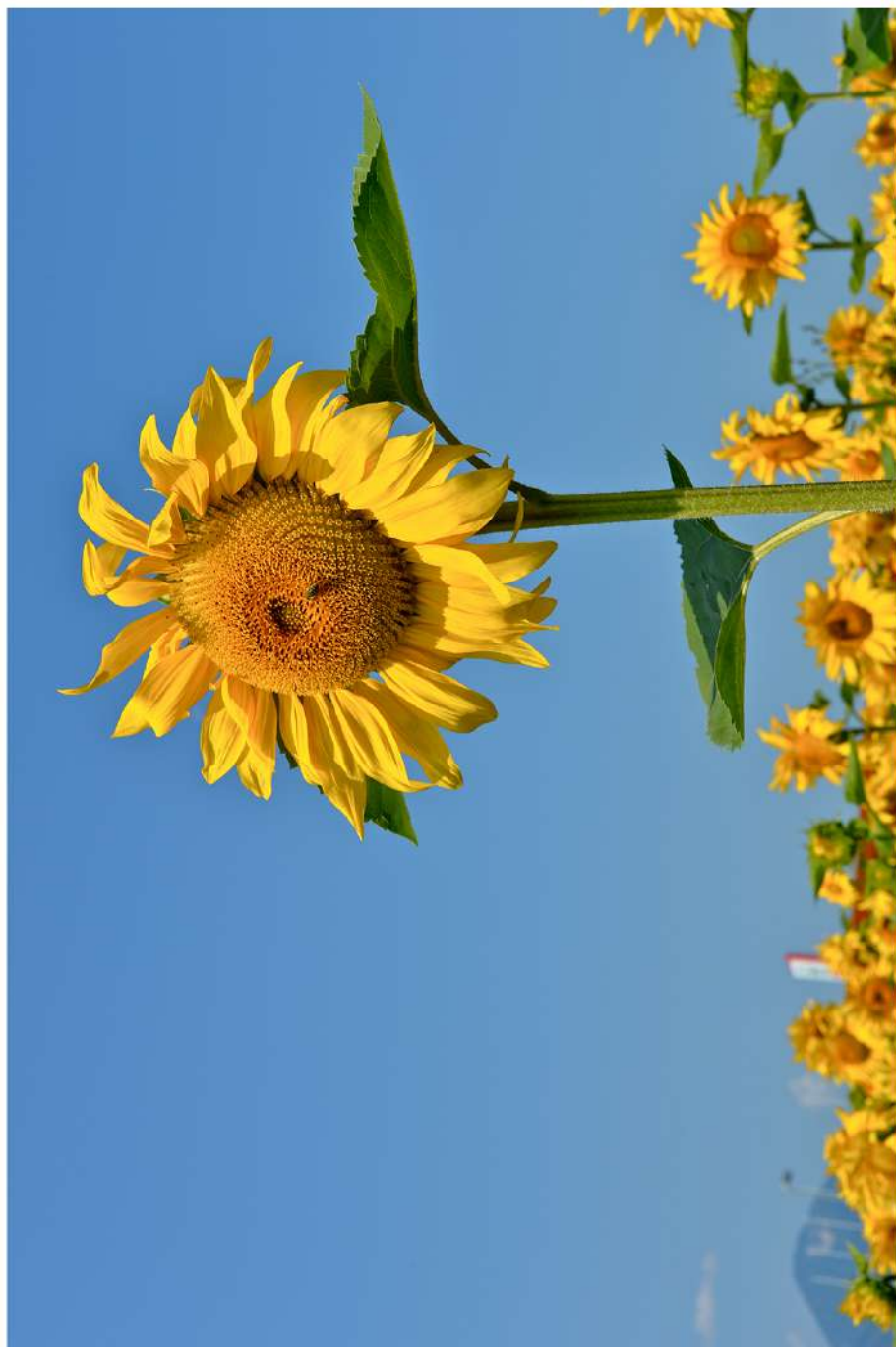
Una de les fonts literàries inspiradores del Simbolisme foren les obres de Maurice Maeterlinck. Com en els espectres del pintor Jan Toorop, els següents passatges il·lustren aquella irresistible deriva tenebrista que abduí els esperits de l'Europa finisecular. Veiem també com el simbolisme floral estava present a la literatura de l'època.

“Grandes árboles funerarios, tejos, sauces llorones y cipreses, los cubren con sus fieles sombras. No muy lejos del sacerdote, florece en la noche un grupo de asfódelos [...] Me parece que ya he visto antes estas flores... Ya no conozco su nombre... ¡Pero que enfermas están y que blando tienen el tallo! Casi ya no las conozco... Creo que es la flor de los muertos” (Pags. 109 i 124 de “Los Ciegos” a: La intrusa; Los ciegos; Pelléas y Mélisande; El pájaro azul – Maurice Maeterlinck).

“Tytyl gira el diamante e inmediateament un largo temblor agita las ramas y las hojas. Los troncos de los más ancianos y de los más majestuosos se entreabren para dejar paso al alma que encierra cada uno de ellos [...] La del Olmo [...] es una especie de gnomo asfixiado, barrigón y tosco; la del Tilo es plácida, familiar, jovial, la del Haya, elegante y agil; la del Abedul, blanca, reservada, inquieta, la del sauce enclenque, desgñada, quejumbrosa; la del Pino larga, desgarrada, taciturna; la del Ciprés trágico; la del Castaño, pretenciosa, un poco

snob; la del Álamo, alegre, voluminosa, parlanchina” (Pag. 244 de “El Pájaro azul” a: Ídem.)

Sincronitzar amb un temps passat potser és impossible, però el coneixement i la sensibilitat ens pot ajudar. Aquesta és una de les virtuts de l’art, el seu poder de transportar-nos a un altre temps. Els jardins, com a manifestació de l’art botànic i paisatgístic, són un saludable estímul que ens pot ajuda a traspassar la línia del nostre temps.



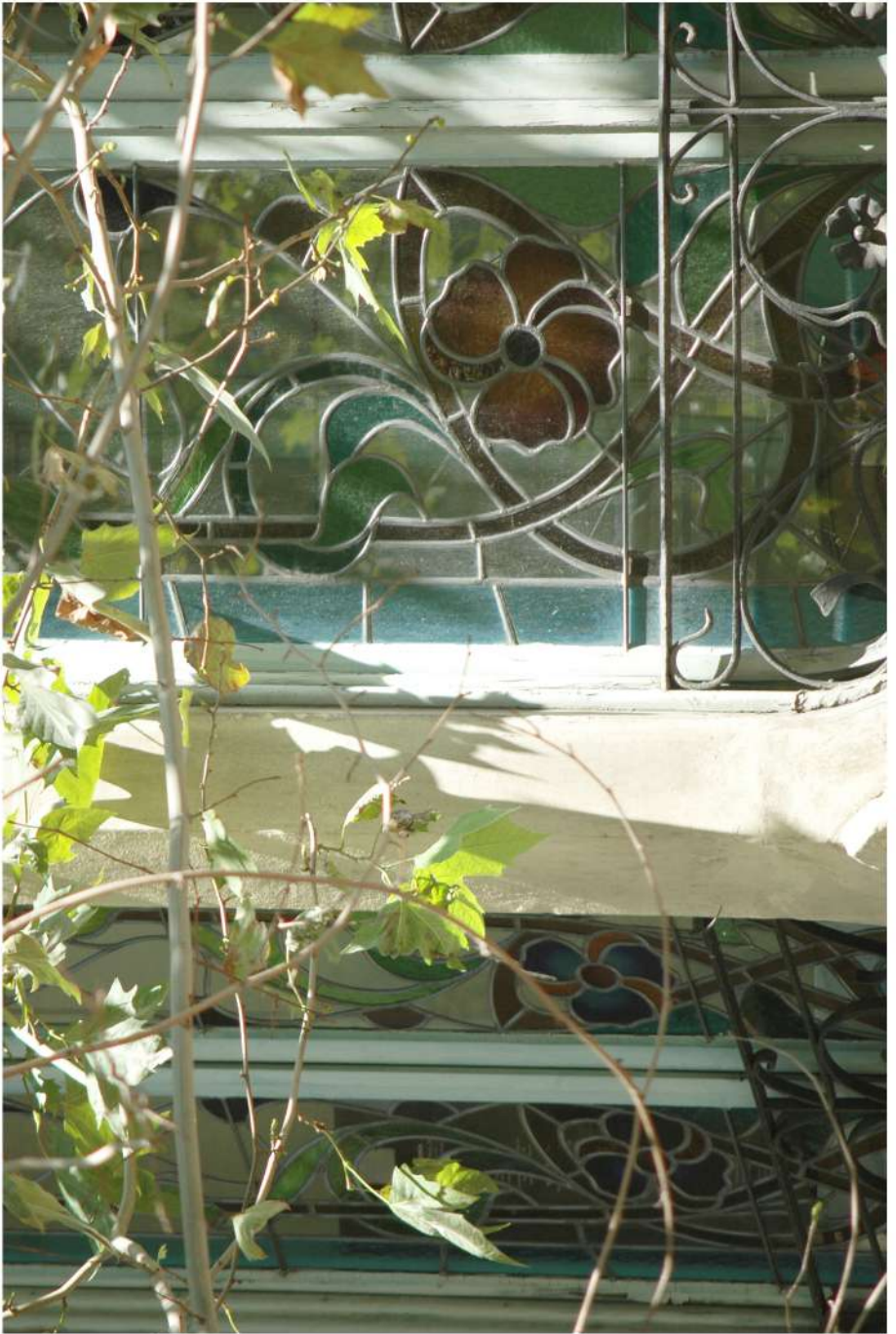


GIRASOL

Segons Ovidi a les Metamorfosis, la nimfa Clytie estava perdudament enamorada d'Apol·lo, el déu sol, gran príncep de l'Olimp. Aquest, en la seva absoluta supèrbia convertí a la criatura dels llacs en un girasol, agraciant-la així amb una unió mística amb el sol. Certament l'Heliantus Annuus només té ulls per al seu adorat disc incandescent i només jau el cap quan aquest se'n va a dormir.

El girasol, amb els seu ràpid creixement, la seva planta ben alçada mentre el sol està a la vista, sempre àvid de més irradiació, ens recorda que tot lo bell és breu. En símbol de vida per antonomàsia s'erigeix la flor del girasol. Com comentàvem parlant del card, no hauríem de descartar que algunes de les representacions que ens semblen girasols siguin més aviat carlines, el card cardener que en el món rural feia les funcions d'espantabruixes. De fet en basc, on la carlina encara es posa a les portes de les cases, la planta s'anomena eguzki lore, flor sol. Veiem doncs com carlina i girasol estan emparentades tant per la seva forma com pel significat del seu nom. Per allò de les pervivències culturals malgrat el trànsit de rural a urbà, la carlina continuà donant la benvinguda als inquilins i visitants de les finques de les ciutats.

Ja sigui girasol, carlina, o un disseny híbrid que integra el millor de les dues plantes, la seva característica forma centrada, amb un gran cercle motejat en el seu interior i rodejat en



tota la seva circumferència per pètals radials, la trobem habitualment als portals, tallada o emmotllada en mig relleu.

El girasol és la planta que millor expressa una de les cares del Modernisme, que sempre va mostrar una gran dualitat. Un estil que fou fill de les tenebres i de la claror; del turmentat simbolisme i de la indolència benestant burgesa (transposició del Rococó); fosca i angelical; densa o alhora lleugera; ensomni de flor d'opi o cant al dia és el girasol.

La rica fertilitat del girasol, amb les seves abundants llavors, ve a expressar el doll de creativitat que s'endegà llavors. El vigorós tall del girasol s'emparenta amb les ambiciosos realitzacions de que va ser capaç aquella generació d'arquitectes. Però l'eix sobre el que s'erigeix la gran corona floral és dèbil, com foren els fonaments d'aquella moda passatgera, tenyida de suau i amable verd. Com el groc místic i vital que es marceix amb l'arribada de l'hivern. El Modernisme fou un miratge, l'esforç per aturar el ritme de les estacions.

L'afició dels modernistes envers al girasol té a veure sobretot amb el símil que s'estableix entre aquesta planta i el sol. La il·luminació solar és la que manifesta les formes, aixeca els colors i crea les atmosferes als interiors. Els edificis modernistes s'obren al bany de sol per potenciar les seves façanes d'esgrafiats. La iridescència que desplega el trencadís també s'activa amb els rajos de sol. I tamisada, la llum natural travessa els vitralls dels pisos principals per crear preciosos espais encesos de color. La mateixa gran claraboia del Palau de la Música, què és sinó el mateix sol en majestat?

Just abans de l'època que ens ocupa, el vitrall o vidre emplomat s'esllanguia. El perllongat oblit en el que havia caigut d'ençà de la seva època gloriosa al gòtic feia ara impossible repetir, tan sols apropar-se, a quelcom tan absolutament excels com la Saint Chapelle de Paris. Mancava la tècnica, l'habilitat, que s'havia anat perdent. Exclusivament ocupada amb la massa de voltes i pilars, amb les solemnes aparences dels elements arquitectònics, el vitrall havia estat desplaçat per l'escultura del Renaixement o pels grans frescos celestials al Rococó. El classicisme en el seu conjunt havia desatès el tancament cromàtic de les finestres. Des de la Contrareforma de Trento (i als regnes sota el jou hispànic abans i tot amb l'omnímode poder de la Inquisició) el catolicisme fugia del color. Preferia l'or, el patetisme, la foscor. A més, les formes contundents del Renaixement i del Barroc lligaven malament amb l'etèria membrana policromada del vitrall.

Però passada l'Edat Mitjana, l'ús continuat de les catedrals i esglésies gòtiques va ajudar a aquella artesanía a sobreviure al llarg d'uns segles poc entusiastes envers el vitrall, a fi i efecte de reemplaçar peces o panells sencers. Però aquella pèrdua de protagonisme havia conduït a una simplificació de l'execució, que redundava en detriment del virtuosisme en el filtratge multicolor de la llum. La barreja especial de sorres per aconseguir aquest o aquell altre color s'havia substituït per la pintura dels trossos de vidre. S'havia perdut pel camí la complexitat de la combinació dels mètodes freds (tall i pintura) i calents (confecció de trossos de vidre i emplomat) en l'art del

vitral·l. Pel que fa a la pintura en grisalla amb la que es creaven les ombres i es pintaven els detalls, aquesta havia perdut consistència respecte a la que s'emprava a l'Edat Mitjana.

Joves entusiastes que volien tornar a gaudir dels efectes lumínico-espirituals que proporciona el vitral·l foren els qui s'encomanaren a la tasca de recuperar l'artesanía del vitral·l. A Britannia, a l'antesala del Modernisme, artistes com William Morris o Ford Madox Brown, guiats per un cristianisme idealista, començaren a estudiar els antics vitralls i a dedicar-se a la seva producció. A l'altra banda de l'Atlàntic, Louis Comfort Tiffany, des de finals dels 70 ja assajava en fórmules de vidre opac aconseguint: “un tipo de iridiscencia que parece aflorar a la superficie des de oscuras profundidades. Este resultado se alcanza insertando la decoración entre dos capas de vidrio, una especie de decor intercalaire. En relieve en cambio, son las iridiscencias de los cypriote vases”. (Artes decorativas del S. XX, Modernismo. El mundo de las antigüedades – Autores varios)

Patentat el 1894, aquest anomenat *favrile glass* fou molt demandat a tot el món. L'experimentació i treballs de muntatge de Tiffany contribuïren a la revifalla del vitral·l, que tornava a brillar com a l'Edat Mitjana. Juntament amb noves pastes de vidre que ja portaven el color incorporat s'introduïren el vidre cibles i el vidre imprès. El cibles són com culs d'ampolla acolorits, però més fins i amb més d'una ondulació. El vidre imprès s'aconsegueix bolcant la pasta de vidre viscosa sobre una superfície no llisa, amb un relleu amb estrelletes, ratlles, o el que

sigui. D'aquesta manera quan la pasta s'asseca i es converteix en vidre no queda pas llisa sinó amb un relleu determinat.

El vidre imprès tenia i té la virtut de donar privacitat a l'espai interior però sense renunciar a la lluminositat ja que el tancament no és transparent. El vidre imprès, com si d'un gravat en sèrie es tractés, es feia servir per producció abundant destinada a llocs on no demanaven una obra d'art sinó simplement quelcom bàsicament funcional alhora que digne, lluminós i vistós com es demanaven llavors les coses. Un bon exemple de vidre imprès el trobem al llarg dels corredors de l'Hospital de Sant Pau i la Santa Creu, de Domènech i Muntaner. En aquest conjunt declarat per la Unesco Patrimoni de la Humanitat veiem l'habilitat del Modernisme per fer un tot únic i artístic de parts seriades i no necessàriament artístiques.

Grans vitrallers modernistes catalans com les Cases Rigalt, Granell & Cia., la Maumejan que estava a la Rambla de Catalunya o l'artista Ludwig Dietrich von Bearn que obrà les famoses Dames de Cerdanyola jugaren amb els diferents tipus de vidre descrits per confegir escenes d'una màgica consistència. Com es dedueix de la també usual denominació de vidre emplomat, les diferents peces s'acoblaven amb plom. Però amb el Modernisme les barretes negres de plom per a la separació prenen una nova dimensió. Com mai abans el plom es converteix en línia que marca els contorns de les figures i separa les zones de l'espai creant la profunditat.

Potser com cap altre Art Aplicada el vitrall es va retroalimentar a la perfecció amb la sinuosa estètica lineal de l'Art Nouveau.

La seva retrobada novetat aportava el punt de sofisticació i distinció tan apreciada per la Burgesia. Així la trobem per exemple a la claraboia de la Casa Ametller al Passeig de Gràcia Barceloní o a la veïna Casa Lleó Morera per al tancament del menjador que dóna al pati de mansana. Els inquilins podien passar una agradable vetllada deixant-se acariciar per la llum del sol filtrada per un vel de vidres de colors, mats i transparents.

En les grans cortines de vidre emplomat que tancaven poligonalment tota una paret s'acostumaven a representar escenes camperoles amb belles dames, animals i flors. Per a tancaments més petits com els de les finestres que donaven al carrer les flors prenen tot el protagonisme, les quals acostumen a mostrar les seves tiges amb el característic cop de fuet. Aquest element a la vista del vianant ha contribuït com cap altre a donar una consistència modernista a la capital catalana, ja que es troben per tot arreu. I en moltes ocasions, aquests bells i modestos tancaments per a les finestres és el més modernista que té l'edifici.

Per posar un exemple podem corroborar aquesta afirmació a la Casa Jaume Forn, del Carrer València 285. Malgrat que la finca és més aviat historicista, la lleugeresa, moviment i color que aporten els vitralls li donen un alegre aire modernista. L'arquitecte fou Jeroni Granell, que també estava implicat amb

els tallers que feren els vitralls, Rigalt, Granell & Cia. L'endogàmia dels artífexs del modernisme s'explica per la voluntat d'unir esforços a fi de maximitzar la rendibilitat de les empreses artístiques-constructores. Al xamfrà oposat s'alça una de les façanes més autènticament Art Nouveau, la Casa Pepita Villanueva, de Juli Maria Fossas, amb una aconseguida barreja entre barroquisme i elements orgànic-anatòmics, constatable en la forma òssia de les columnes.

Per un ampli repàs de l'abundant tresor modernista a l'Eixample barceloní recomanem l'entrada al Wikipedia de "Lista de Monuments de l'Eixample de Barcelona". La web "PoblesdeCatalunya.Cat" també ofereix un utilíssim mapa de tot el Principat per sobrevolar tot el patrimoni que ostenta el nostre país.

HEURA

Qualsevol planta enfiladissa s'adequa a l'esperit modernista, afavorint el seu desplegament, amb aquelles ànsies de créixer, d'escolar-se entre els espais, d'arribar allà on li cridi el sol. D'entre les enfiladisses, la més fresca, sempre verda, salvatge i mesurada, trobem l'heura. Al igual que la imprevisible linealitat del cop de fuet, l'heura s'obre camí amb meandres entre troncs i copes d'arbre, o a les ciutats embolicant-se entre els pilars, cobrint baranes. L'heura, en el seu creixement dibuixa alhora una espiral. No debades la planta rep el nom científic d'*hedera hélix*. Amb cada nou brot foliar l'incipient fulla triànglo-romboidal ocupa l'espai buit pujant helicoïdalment per l'escala del tronc, sense destorbar ni privar de rajos de sol a la fulla més gran que l'ha precedit.

L'heura forma part d'un selecte grup de plantes de gran *solera*. Tot i que amb menys mesura que el llorer, l'olivera, la vinya o l'acant, l'heura ha estat recurrent al llarg de la història de l'art. A la mateixa Barcelona, en alguns capitells de St. Maria del Mar trobem bandes ondulades d'aquesta planta. Entre els clàssics ja tenia certa importància. Ovidi, a les *Metamorfosis*, escrites al Segle I aC, ja ens en parla referint-se a Aracne: "En els extrems de la tela hi ha un rivet fi que la circunda, flors barrejades amb branques d'heura entrellaçades" (Pag. 204 - Les metamorfosis, Llibres VI – Ovidi).

A més de la greco-llatina, l'heura també entronca amb altres tradicions paganes pre-cristianes. Va ser una planta vene-





rada pels celtes, utilitzada en els seus ritus màgics. Per aquest bagatge (i per la seva utilització a l'Edat Mitjana) els modernistes l'adoptaren, l'adoraren. L'enfiladissa que mai defalleix, que sempre conserva el verd, els transportava a un món d'ignots misteris, a venerar la natura com feien els celtes. A través de l'heura volgueren aprehendre el sentit del bosc, perduts en un ensomni, encantats en paratges presos per la boira. Aquella nova terra que trepitjaven estava al nord.

D'allà van extreure una nova saba que els revifà. Així pogueren alliberar-se de formes i normes que s'havien quedat encarcerades, com en pintura la perspectiva lineal i els clarobs-curs. En arquitectura digueren prou a l'arxiconeguda i respectada lliçó dels grecs i dels romans, la dels italians del Renaixement, el Barroc i derivats. Hom s'havia rebel·lat contra el concepte de les Belles Arts, la pràctica artística de la repetició i la correcció, el domini de la mesura, l'imperi de la simetria, la pervivència de l'Antic Règim en una societat que ja havia engegat la gran transformació.

Per sacsejar aquell panorama artístic estancat produït per la inèrcia dels segles, s'obriren de bat a bat als nous aires del nord, a l'arravatament de les òperes de Wagner, a la misteriosa força de les intricades filigranes animals dels vikings, on veiem serps que s'enrosquen com fa l'heura entre els matolls. En paral·lel els artistes modernistes s'anaven també desempallegant del domini que havien exercit les classes privilegiades, els patrons d'antany, es a dir, Església, Cort i Noblesa, amb els seus

motius religiosos i mitològics. Consolidada la revolució liberal, la nova era seria de la Burgesia.

Havia arribat l'hora d'una nova refundació de l'esperit d'Occident. I com succeí amb les invasions bàrbares que feren caure l'Imperi romà, la nova sang vingué del Nord, insuflant emoció, passió, somni, irracionalitat. Es deixaren anar per la pendent, serpentejant per entre els nous ideals, sense saber el final del camí però segurs de recórrer una via fecunda. Al igual que els romàntics amb la seva descoberta del sublim, els intel·lectuals i artistes modernistes visqueren amb certa angoixa la seva bohèmia, les seves recerques artístiques, el camí de l'art per l'art. Molts moriren en l'intent, com el poeta i pintor Carles Casagemes, que quedaria immortalitzat en diversos quadres del seu amic Pablo Ruiz Picasso.

Viure al límit i ultrapassar les fronteres establertes era part del creixement artístic, quelcom ben diferent de quan els joves artistes s'incorporaven en un taller per a fer d'aprenents d'un mestre. En aquesta nova actitud de rebel·lia que aniria configurant la bohèmia, sobresurt com cap altre la figura del poeta Charles Baudelaire i les seves Flors del mal.

CORRESPONDANCES

“La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”.

(Les fleurs du mal - Charles Baudelaire – Fleursdumal.org)

Les flors que oloraren, que contemplaren els modernistes de primera hora tenien quelcom d'espínós, de metzinós. Eren la gent que es reunien als 4 Gats, al Cau Ferrat de Sitges, Santiago Rusiñol, que fou un addicte a la morfina, el fosc Aleix Clapés*, joves que flirtejaven amb els fúnebres encants de Tánatos. Però també com l'heura, aquells artistes eren d'un caràcter resolut. Malgrat nedar a contracorrent, trencant amb l'estètica imperant decimonònica, la seva aposta va prosperar, com ho fa l'heura en obagues poc afavorides. Els primers pintors modernistes com Casas i Rusiñol renunciaren a posats heroics i a la nitidesa de les formes. Tot i les dificultats inicials la seva aposta al final s'imposà. La segona tongada de pintors, com Picasso, Mir, Nonell o Anglada Camarasa, ja a finals del S. XIX donarien per amortitzat el realisme assajant noves pin-

* Una bona mostra de la pintura d'Aleix Clapés es troba al Palau Güell de Gaudí, on apreciem la seva tendència tenebrista. Trobem una altra gran tela d'aquest polifacètic artista a la sala noble de l'Hospital de Sant Pau i la Santa Creu de Domènech i Muntaner. Aleix Clapés podríem emparentar-lo amb la pintura d'Eugène de Carrière. Com succeí amb gairebé tots els pintors destacats de la Catalunya modernista, aquests begueren del simbolisme francès en les seves diverses variants. Tot i així els pintors catalans tingueren prou personalitat com per a crear un fenomen pictòric pròpiament català.

zellades postimpressionistes. Els seus temes gens indolents és clar no agradaren gens a la Burgesia benestant, els únics que tenien el poder adquisitiu per comprar quadres. Tot i així persistiren, creixeren com l'heura i la Història de l'Art els reconeix avui en dia la seva originalitat.

Un altre gran tossut que desatenent a les modes féu la seva via fou el gran Gaudí. Tan sols una de les seves obres va merèixer el premi que l'Ajuntament de Barcelona atorgava llavors al millor edifici de l'any. Fou la Casa Calvet que entre la seva obra és de les menys agosarades. Malgrat la crítica i els acudits de que eren objecte les seves creacions, l'arquitecte reusenc persistí en el seu camí, en la seva recerca. Sort en va tenir de comptar amb el suport i comprensió d'una de les grans fortunes de l'època, Eusebi Güell, que es convertí en el seu mecenes ajudant així a la seva carrera. Però malgrat la incomprensió de que Gaudí fou objecte per la majoria dels seus conciutadans, el fet de que el seu funeral fos un dels més multitudinaris de la història de Barcelona, també diu molt de com el públic general intuïa la magnitud del geni.





HORTÈNSIA

En una exposició sobre el Japonisme (alma mater i antecel·la del Modernisme) que va tenir lloc al Caixa Forum barceloní a l'estiu del 2013, comissariada per Ricard Bru, s'exhibia una excepcional peça obrada amb la tècnica del vitrall cloisonné. En ella apareixien en els llimbs, entre el pla i la profunditat, hortènsies i crisantems.

El tacte vellutat de l'hortènsia, la seva esfericitat de pompó foren bones aliades a l'hora de reforçar sentiments de complaença i benestar. Els fastuosos exteriors i interiors modernistes foren un exercici d'exhibició de riquesa per part dels propietaris però alhora actuaven com a paradisos privats. Lluny de la pobresa que es podia veure als carrers, lluny del carbó de les xemeneies, lluny del soroll de tramvies i venedors de diaris, al capvespre, al tornar del despatx hom es podia relaxar en la plaent tranquil·litat del domicili, deixant-se acariciar per la somnolència d'una becaina, pel frec de l'hortènsia emanada del Cloisonné.

En propietat Cloisonné és una tècnica d'esmalt sobre metall. Els tallers de Limoges eren famosos a l'Edat Mitjana en aquesta costosa artesanía. La paraula deriva de cloisson, que vol dir compartiment. Mitjançant línies de metall es dividia l'espai i gràcies a això es podien aplicar diferents colors als diferents compartiments sense que aquests es barreguessin. En l'època que ens ocupa uns tallers londinencs trobaren la manera de traslladar aquest procediment al vidre i fundaren la "Cloi-

sonné Glass Company”. Sobre una fulla de vidre transparent es disposaven unes varetes metàl·liques a mode de línia tot definint els contorns del dibuix. Un cop es completaven els diferents compartiments o seccions es procedia a omplir aquestos amb un fi granulat de vidre de diferents colors. D’aquesta manera aquells cloissons esdevenien el fons i les parts del contingut d’un dibuix ple d’un tènue, vibrant i eteri color.

El vitrall cloissonné que s’emprava per a paravents o a mode de quadre és car de veure ja que era molt costós de produir. Accedir a aquest refinat producte era també difícil ja que pocs tallers dominaven aquesta tècnica. A casa nostra sembla que només la Casa Vidal d’ebenisteria en va produir, gràcies a que el jove hereu aprenent de la casa es desplaçà a London a fi d’aprendre la tècnica. De Cloissonné tenim dues bones mostres al Museu del Modernisme Català i al Cercle del Liceu. La sensibilitat, la cura i manualitat amb que s’obraren aquestes peces sembla que els hi atorgà un antídoto contra la pols del temps, car, encara desprenen una màgica incandescència visual.

El terme cloissonné també el trobem en la pintura para-modernista. Es parla de Cloissonisme per a referir-se a les primerenques obres d’Émil Bernarnd o els quadres pre-tahitians de Gauguin. S’equipara al Sintetisme i vingué a importar la representació de l’espai apresada del gravat japonès. En la famosa “Visió després del sermó” de Gauguin veiem una delimitació de contorns amb esteses línies clarament perfilades, omplint les zones resultants amb colors plans, es a dir, del mateix to, sense gradació.

El mateix esperit informa tant aquest cloisonisme pictòric com el comentat vitrall Cloissonné o el vidre emplomat. Va ser l'imperi de la línia i del farcir amb color, un maniobrar gràcil i sensual. L'origen d'aquest procedir estigué en el descobriment del Japó, d'on també arribà l'hortènsia. Però l'aventura estètica superarà una simple transposició. Les hortènsies ocuparen els nostres jardins per agafar nous tons, s'entrelligaren amb plantes per formar nous conjunts abans mai vistos. Això fou possible gràcies a la popularització a Europa de plantes desconegudes que vingueren de les Amèriques i d'Orient.

Per una banda, des de la Conquesta d'Amèrica s'obriren les comportes de noves espècies botàniques que vindrien a enriquir el jardí europeu. A aquesta nova allau floral se li afegiren plantes de la Xina, del Sol Naixent, del món àrab i de Pèrsia. Al Segle XVIII, l'aristòcrata anglesa resident a Istanbul Lady Montagu, a través del seu llenguatge de les flors, va jugar un paper notable introduint al repertori europeu noves espècies com la tulipa, que eren habituals a l'Imperi otomà. Des de l'arribada del nord-americà Comodoro Perry al Japó, la llauna també s'obrí respecte a tota la vegetació d'aquell país.

IRIS

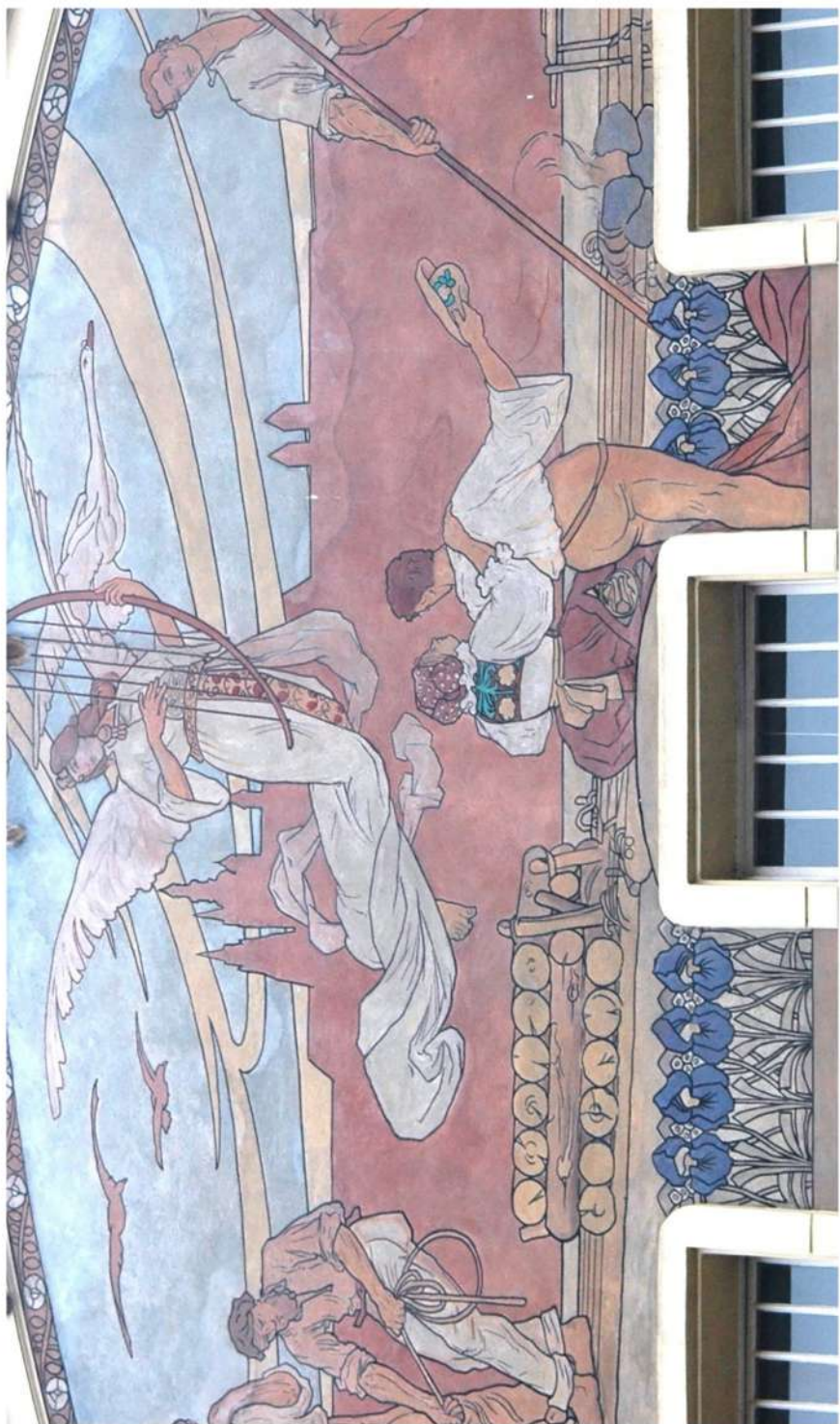
L'Iris modernista és quelcom ben diferent de la molt real flor de lys. Miss Carruthers ens explica al seu "Flower Lore" de 1879 l'adopció de l'Iris per part de la monarquia que va senyorejar les terres franco-gal·les. "The crowns of Fredegonda and several of the Carlovingian kings, were surmounted by the iris, but their sceptres bore the white lily. The banner of Charlemagne was blue, with six red roses. Pope Leo III received Charlemagne with much ceremony, calling him 'Defender of the Church of St. Peter', and gave him the blue banner, semmée of Golden fleur-de-lys" (Pag 75).

Veiem doncs que sempre hi ha hagut certa confusió entre el lliri i l'iris. Al parlar de l'iris ens referim al que en català s'anomena popularment lliri groc (*Iris pseudocarus*), d'un gènere i aspecte diferent al lliri (*Lilium candidum*) on també trobem en jardineria una varietat groga.

La representació de l'iris entre els artistes modernistes era un canal per evocar una bateria de sentiments estranys al que transmetia la fleur-de-lys. Els lliris grocs que habiten els quadres d'Alexandre de Riquer, o els blaus del tangencialment modernista Van Gogh són la viva representació d'allò tristament bell. Un dels pètals de l'iris sempre decau com si plorés; una gran llàgrima anunciant el marciment. Flor de tall esvelt, està alhora carregada d'anèmia. El lliri groc és una al·legoria de la fràgil delicadesa que va caracteritzar el prototip de bellesa femenina de l'època.



Iris alata (now *planifolia*), a hand-coloured engraving after a drawing by Miss S. A. Drake (fl. 1820s-1840s), from the 22nd volume of the *Botanical Register* (1836), edited by John Lindley BernardM - from The Royal Horticultural Society Diary 2004 / commons.wikimedia / Public Domain



Donzelles evanescents, fades desorientades, noies sense esma, recolzades en el seu somni, abatudes, car són conscients que la bellesa és fugissera. Un dia el cos és jove i saludable, com l'esvelta frescor dels lliris grocs daurant d'or la primavera. Però la nimfa modernista és incapaç de vèncer a les forces mòrbides que la superen i com els pètals de l'iris vincla el seu esperit. Aquelles ànimes en pena, com l'altre ideal femení de l'època que va ser la *femme fatale*, distaven força del comú de les dones. La dona obrera tenia unes penes menys poètiques i més materials que la nimfa modernista i en l'altre extrem, la dona burgesa era menys agosarada i més familiar, una mare dedicada, allunyada de l'emancipada *femme fatale*.

Això no treu però que l'ideal femení que forjaren els creadors literaris i plàstics del Modernisme fos una conseqüència necessària del seu temps, de com ho visqueren. Com han fet tots els estils artístics al llarg de la història la figura femenina s'instrumentalitza per a transmetre el *Zeitgeist* i una sèrie de valors. I com aquell prototip femení de l'època fet a imatge i semblança de l'iris, parella experiència interior va viure el Modernisme en el seu conjunt. Com la flor de curt apogeu, mai cap altre període artístic va experimentar un clímax tan curt. Ni tan sols els seus creadors van fruit-ne plenament, sabedors que la seva aposta estètica era una acrobàcia de difícil equilibri.

El fet que el Modernisme apel·lés a sentiments personals i intransferibles de cadascun dels espectadors li va barrar el pas a la seva reproducció i desenvolupament. Comparant-ho amb el Romanticisme, el major recorregut d'aquest ho podem atribuir

a la seva forta càrrega d'ideals històrics i polítics. El Romanticisme, des del seu naixement a finals del Segle XVIII amb figures com Caspar David Friederich, Johan Christian Dahl o fins i tot el contundent Francisco José de Goya i Lucientes van tenir els seus continuadors i epígons fins a les darreries del Segle XIX. Aquesta llarga vida del Romanticisme va ser possible per la utilitat que prestà a successives generacions. El Romanticisme apel·lava a ideals històrics i polítics dels que la col·lectivitat podia treure'n profit.

En canvi el caire intimista del Modernisme el va condemnar a ser una efímera crisàlide en la Història de l'Art. I si bé va ser acceptat pel Poder (la Burgesia) i certes institucions (Església) que van encarregar obres menors (pintures i escultures) i majors (edificis, parcs...) els seus ideòlegs sempre van ser uns individualistes turmentats. A diferència dels estils clàssics, el romànic o el gòtic, fomentats per emperadors, reis, ducs i bisbats, el Modernisme va ser un miratge creatiu de ments inquietes que van aconseguir que els patrons que tenien els diners els hi compressin l'invent. I aquí entraren en escena, per fer realitat aquell món fascinant, els grans factòtums del moviment, arquitectes i artesans, gent força més pràctica i amb menys cabòries que els insatisfets bohemis.

L'iris té quelcom d'estrany, de parany, captivador i perillós, com la flama que desprenen els seus pètals de capvespre, quan fineix la meravella del dia que se'n va, com la bellesa que desapareix, que fuig dibuixant gases batudes al vent, en un ball d'amples corbes que van amunt i avall, espill del que és la pug-

na per la vida, allò que malda per elevar-se i allò que inevitablement decaurà. L'iris feia patent les dues cares del Modernisme, l'una vitalista i l'altre decadent.

LILÀ

Amb l'eixida de la Setmana Santa, rescussiten amb el Crist de la Passió moltes de les plantes. Elles ofereixen de cop els seus millors vestits i sorprenen amb barrets de mil colors. Una de les plantes més lloades per la seva indiscutible bellesa és el lilà, que de fet és un arbret. El més popular dels seus colors és el mateix lila, violeta, porpra... que segons un diccionari de les flors molt popular a l'Anglaterra victoriana simbolitza les primeres emocions de l'amor. Però a vegades els lilàs surten blancs. Llavors el seu missatge és el de la innocència juvenil.

Aquests significats per molt que estiguin recollits en un llistat de flors amb voluntat de "diccionari" com el bellament il·lustrat per Kate Greenaway "The Language of Flowers", sempre tenen quelcom d'arbitrari. Les plantes són portadores de missatges en tant i en quant els humans els hi donem aquesta capacitat d'emissors de continguts. Si existís una persona totalment indiferent a les plantes, per a aquesta persona les plantes estarien buides de simbologia; tot i que potser llavors aquell humà no seria una persona. La simbologia de les flors és real però volàtil com el fum, difusament imprecisa. Fins i tot pot arribar a ser antitètica (que expressa una cosa i alhora el seu contrari) segons qui ho miri o en quin moment es miri. La simbologia no és una ciència exacta. En matèria de símbols ningú té l'última paraula.

Fer aquesta advertència, per altra part aplicable als símbols de tota mena, no desmereix però el treball dels autors





d'aquells popularíssims manuals de florilogia. Les seves obres són valuoses síntesis de cultura emanada de fonts escrites (cristiano-mitològica sobretot) així com de cultura oral. Del país de la jardineria, a més de l'esmentat "Language of Flowers" de Kate Greenaway destaquem també "Flora Symbolica, or, the Language and Sentiment of Flowers" de J.H. Ingram, de 1869; així com "Flower Lore, the teaching of Flowers, historical, legendary, poetical & symbolical" de Miss Carruthers, publicat l'any 1879. Pel que fa a l'àmbit francès hauríem d'esmentar "Le Langage des Fleurs" de Charlotte de la Tour i ja en ple triomf de l'Art Nouveau el "Dictionnaire des symboles, emblemes & atributs" de M.P Verneuil.

Aquells anys de Progressisme en que el segle enfilava cap al 1900 foren la incubadora del Modernisme. Obres literàries com les esmentades crearen un entusiasme creixent envers la força inspiradora i alliberadora de les plantes. Una altra vegada Gran Bretanya. L'illa amarada de jardins fou el planter del Modernisme. Per bé que aquest estil mai eclosionà al Regne Unit, els robustos exemplars que creixeren a França i a Catalunya eren de bona llavor, plançons criats a les fèrtils terres de les verdes valls.

Les edicions sobre el sentit de les flors transcendiren la mera utilitat d'establir un codi de missatges (molt útil entre enamorats i pretendents). Es creà amb aquesta literatura, llavors i ara acusada de cursi, un bon caldo de cultiu. Entre el públic general i els artistes les plantes i les flors tornaven a estar entre els motius dignes d'entrar en el selecte club de les Belles Arts.

En pocs anys llibres més especialitzats com “La plante et ses Applications ornamentales” d’Eugène Grasset (1896) agafarien el testimoni traient encara més suc de les possibilitats estètiques del món vegetal.

Una de les plantes favorites fou el lilà, ple de vida en la seva efusió de color suau, convidant a la carícia dels seus arrodonits rams florals, que lleugers pengen basculant entre el tremp i el decaïment, com convidant a aquella melangia on el Modernisme acostumava a caure. Com el drama interior que visqueren molts esperits sensibles de l’època, “El Jardí Abandonat” de Santiago Rusiñol és tot ell una fiblada. “Marquesa: Tot el jardí plorava. Aquests desmais que veus penjaven esllanguits que feien pena; els xiprers s’ennegrien, les flors se desfullaren, l’aigua del sortidor semblava un vas de llàgrimes. Fins els aucells callaren i feien el seu niu amagant que’ls veiessin” (Pag. 29).

El lilà té aquest do de l’ambivalència, com una joia que s’apaga, que s’adorm esperant la propera primavera. De semblant morfologia i oriündes de l’Orient són les glycines, com la *Wisteria sinensis*. La floribunda blanca és una glycina verinosa, com la inclinació morbosa que subjectà en un malviure interior a molts dels artistes modernistes, abocant-los a quadres depressius quan no a un final tràgic, com el suïcidi de l’escriptor Raimon Caselles o l’internament en el psiquiàtric de Joaquim Mir. A voltes, sembla que manà més Tànatos que no pas el més expansiu i trivial Pan en l’esperit dels Modernistes.

“Aurora: - Tambe’n veig jo; però és ombra deleitosa. No és fosquedat lo que veig: és claror de cap-vespre que ni és negror de cova, sinó mantell de nit...” (33). “No’m cerqueu, no, aimadors, que no podria córrer allí aon correu vosaltres, i vosaltres moriríeu de fret i d’anyorança en aquesta presó feta d’arbres i plantes, en aquesta presó que estimo amb tota l’ànima sense donar-men acompte.” (35). “Aurora: - Els jardins abandonats són cementiris frondosos per a adormir-s’hi les races; són últimes planes de llibres pera acabar-s’hi l’història; són illes misterioses, voltades del mar del món pera gaudir-hi i sospirar-hi l’agredolç de l’enyorança.” (64 / Totes, El Jardí Abandonat).

Plantes com els lilàs i les glicines eren espills d’un ideal de bellesa molt en boga llavors: el d’una noia més aviat prima, un xic anèmica, amb un aire absent, com una fada o una nimfa perduda en aquest món. Exemples de la donzella modernista els trobem en totes les manifestacions artístiques, des de vitralls fins a pintures. Però per la seva versemblança tridimensional i pel fet de ser visibles des del carrer podríem recordar les representacions femenines que es troben: a la Casa Solà i Morales d’Olot; a la Casa Lleó Morera de Barcelona, ambdues obres de l’escultor Eusebi Arnau; al Monument del Doctor Robert de la barcelonina Pl. Tetuan, de Josep Llimona; o la noia que guia al poble cantant del Palau de la Música de Miquel Blay.

Carregades de bellesa i de color, es vinclen els branquillons al pes de les entusiastes flors, de glicines i lilàs, dibuixant una corba descendent, com llàgrimes inevitables, flors resigna-

des, abatudes abans de temps, entregades, claudicant davant l'inevitable perdurabilitat de les coses. Aquesta actitud melangiosa del Modernisme expressada a través d'aquest tipus de flors i personificat en el prototip de bellesa femenina de l'època no venia pas de nou. Molts dels ideals bàsics en l'art, com posem... la bellesa, l'austeritat, la rigidesa, simetria, ascensió, moviment, i..... melangia, sempre han estat allà, en molts casos des dels grecs. El pas dels segles, com una corrent, va remonent per fer ressorgir ara i adés tot aquest sediment. L'Art, com la Química té la seva taula periòdica, amb uns elements fixos d'antuvi coneguts i de nous que es van descobrir. Cada nou estil és un nou aliatge, una nova troballa de com combinar aquells elements.

Posat en clau botànica diríem que L'Art és com la Mare Terra, que conté totes les llavors del món. Estacional, en cicles de temps dóna una o altre flor. La terra cova totes les manifestacions estilístiques que un dia o altre es manifestaran. Depèn de l'adob dels homes que brotin unes plantes o unes altres. Després vindrà la poda i el no oblidar-se de regar. Però per molta cura que hom vulgui tenir, està escrit que unes plantes són caducifòlies i altres de perennes, que unes se superen cada hivern i creixen any rera any, i que altres es perden per sempre més amb la tardor. I com en l'agricultura i en la botànica, també hi han empelts i creuaments, fent sorgir noves varietats, nous colors, noves sensacions.

La vena melancòlica del Modernisme és una herència del romanticisme de principis del Segle XIX. Però abans, en

temps del fastuós barroc, també tenien certa inclinació mòrbida. La mort es representava amb assiduïtat, fent calaveres (*memento mori*) o esquelets sencers, fins i tot d'infants. D'aquella època, del 1707, és l'oratori de Händel "Il trionfo del tempo e del disinganno" on les cinc veus del Temps, la Veritat, la Bellesa, el Plaer i el Desengany s'enfronten en l'interminable Batalla del Temps. Abans, en el Renaixement, quan l'home era la mesura de totes les coses, Dürer ens deixà un commovedor gravat amb una al·legoria de la Malenconia.

La complexitat morfològica de l'arbret de lilà així com la seva flaira encisadora fou apreciat pels contemporanis. A Nancy, la joia francesa de l'Art Nouveau, hi ha un xalet anomenat Villa les Glycines de 1902. A la fitxa tècnica que ofereix el Consell Regional de Lorraine (Lorena) en la seva pàgina web: (culture.gouv.fr/public/mistral/merimee) veiem la quantitat d'artistes i artesans que podien arribar a participar en les obres d'art total de l'època. Entre els molts noms mencionen els arquitectes, André Emile i Philippon Jaques, així com el ceramista Bigot Alexandre. El forjador també féu una gran feina, mimetitzant en el disseny dels prims barrots la forma del capítol floral de les glicines.

Malauradament no coneixem el nom del jardiner que plantà i arranjà les glicines, que passats cent anys encara regalen el seu màgic encís al vianant. A Barcelona, un indret també interessant per a aproximar-nos a les espècies de l'època i lo crescudes que estan passades les dècades és el patí i jardins de la Universitat de Barcelona a Pl. Universitat. El jardí romàntic

de l'Ateneu barcelonès, garrofers centenaris al Parc Güell que es mimetitzen amb alguns elements gaudinians, els jardins de la Pobla de l'Illet, tants i tants jardins privats o molts dels platners de l'Eixample barceloní són ara monuments vegetals. L'element verament verd va ser la peça imprescindible que transformà l'engranatge de l'Art Total en quelcom amable que com un jardí convidava a endinsar-se.



By Isidre blanc - Own work, CC BY-SA 4.0,
commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=37910974

EL CONDE
KOSTIA

LLIRI

Puresa, mort, trinitat, el lliri és la flor que rebé la verge Maria de la mà de l'arcàngel Gabriel, enviat de Déu anunciant que del seu ventre immaculat neixeria la divinitat feta home. La reina de les flors, ferm tabernacle de la fe, és plena del perfum celestial que portà volant l'arcàngel missatger.

De blanc carnós i fragància embriagadora, com una llança alçant-se cap al cel i obrint els seus pètals de tres en tres; semblants característiques fan del lliri tot un símbol marià. Per allò de la insondable trinitat que féu possible la Verge Maria aquesta flor apareix gairebé sempre amb la mare de Déu. Per la seva immaculada concepció li escau el blanc rampant d'aquesta flor. Fins i tot l'encès estigma groc amb que culmina el lliri ofereixen un digne coronament d'or per abillar Maria, la reina dels cels.

El lliri com a motiu ornamental fou emprat abastament no només a les esglésies en retaules dedicats a la Verge sinó també en molts interiors de les cases de la Burgesia. Era una manera de reafirmar-se en la tradició, en els bons costums del catolicisme, medicina contra la progressiva secularització de la societat. Per a contrarestar l'aparició de noves formes d'oci i d'alliberament moral de les cotilles puritanes la classe benestant volgué erigir-se en el baluard de les bones costums.

Moltes famílies disposaven del seu oratori particular, com l'excepcional peça exposada al MMCAT. En aquesta obra podem veure la Verge Maria amb el prescriptiu lliri. El suau i

sensible modulat de les mans i la cara de la Verge lliga a la perfecció amb el vellut i el marró lletós de l'armari que suporta la figura.

Bellesa, suavitat i sensibilitat, tots ells atributs del lliri, com ho són de la Verge, com ho foren del Modernisme. Sense dubte la blanca flor va captivar a les sensibilitats més devotes i intimistes del moment. Aquesta flor abunda sobretot en les representacions de l'escola modernista trobadoresca que va ser un fruit evolucionat del moviment Pre-Rafaelita britànic. Trobem el lliri és clar a Alexandre de Riquer, que com autors europeus tals com Eugène Grasset, Edgard Maxence, Carlos Schwabe o Élisabeth Sonrel saberen combinar el lliri amb l'iris o el narcís en les seves escenes de dames vora el llac, de nàiades curioses amb els homes, d'innocents adolescents vestals en processó. Foren aquests pintors hereus de Botticelli, fent reviure Lucrècia Borja, nimfes, muses, pel-roges princeses celtes. Aconseguiren fer una pintura sensorial, carregant les seves teles d'una fragància encisadora.





LLIRI D'AIGUA

Intensa besllum d'aigua cristal·lina mutada en verd, en delicats talls que s'alcen esvelts, rígids com gratacels, d'un mat transparent, d'aigua mesclada amb fang, desenrotllant-se en el cim, per la brisa es deixa acaronar. Les fulles generoses i carnosas del lliri d'aigua s'obren al sol, desplegant les seves ales sensuais, apuntant al cel, segures del seu encant. Gallarda sobre els estanys s'erigeix com a reina indiscutible de les aigües amansides i amb corol·la per trompeta, sempre presta pregona la seva bellesa als quatre vents.

Ahir com avui el verd xop i la frescor que exhala la flor del lliri d'aigua servien d'antídot per les setmanes eixutes de l'estiu. Els colors que presenta la planta vinguda de l'Àfrica foren cars als modernistes, el verd intens que es troba a tija i fulles, el blanc de la corol·la i el groc del gran estigma. Aquesta part tan vistosa de la flor té una qualitat tàtil igualment present en les obres modernistes, escultura sobretot. És aquella textura finament rugosa, com pols de marbre, que amb la carícia de la mà deixa un bany de crema seca.

Junt amb la idea de frescor, el lliri d'aigua té clares connotacions sexuals. Les seves formes apel·len tant al masculí com al femení. Acarícia i envolta la blanca concavitat vaginal de la corol·la la forma fàl·lica de l'estigma. Tant per a senyors com per a dames, per a dandis i senyoretes, la contemplació d'un lliri d'aigua tot passejant-se per la ciutat, veient-la en un vitrall o en forma de mosaic, als jardins de la ciutadella... el lliri

d'aigua era una invitació subliminal a alliberar la sensualitat. Però atenció! Segons l'anàlisi que fa Debra N. Mancoff de les pintures dels pre-rafaelites el lliri d'aigua amaga males intencions sota una aparença d'innocència: "this flower promised pleasure, but delivered anguish and pain" (The Pre-raphaelite Language of Flowers).

Tots hem sentit a parlar de la moral repressiva de l'època victoriana. La situació a Anglaterra, per diferències religioses i de desenvolupament socio-econòmic no es pot extrapol·lar a la Catalunya del temps. Però això no treu, com bé retratà Freud per a la seva Viena natal, que a tota l'Europa de l'època un fantasma comú tenallava les consciències de les gents per igual. Lluny però de quedar aplacats pel pànic a caure en pecaminosos comportaments impúdics hom va cercar vies d'escapament. En aquest context em d'entendre l'ús de símbols amb contingut sexual, com és el cas d'algunes plantes habituals en l'ornamentació modernista. En aquell llenguatge secret el lliri d'aigua era entès com a contrasenya de l'anhel sexual.

Per sota de l'exuberant calze les fulles en forma de fletxa reforcen la vigorosa manifestació floral. Suaument enroscada en espiral, la corol·la del lliri d'aigua actuà d'estímul estètic i model per als artistes modernistes. I és que l'espiral fou una gran aliada del cop de fuet en els esbojarrats jocs lineals dels artistes modernistes.

"Lo lliri d'aigua" va ser el títol d'una obra del pare del teatre català modern, Frederic Soler, Pitarrà. Tot i ser del 1886 (uns anys abans de l'esclat del Modernisme que fou batejat el

1888) ja denota inclinació envers unes noves flors, que propici- en l'emancipació dels sentits, alliberant-los del jou catòlic que impedia el gaudi i manifestació de la sexualitat.

Trobem el liri d'aigua en baix relleu a les bandes que recorren horitzontalment moltes de les finques modernistes. Aquesta mena d'estrets frisos remarquen la separació entre les quatre plantes (l'entresol acostuma a quedar integrat a la planta baixa) i reforcen així visualment el caràcter horitzontal de l'immoble*.

Aquestes bandes que acostumen a ser diferents per a cada planta, ja sigui amb un motiu floral o bé geomètric, són una herència de l'últim Vuitcentisme. Quan Barcelona començava a sortir de les muralles ocupant l'Eixample dissenyat per Ildefons Cerdà i progressivament retocat (inclús per ell mateix) les façanes de les cases eren relativament senzilles. En el batibull arquitectònic de les Rondes de St. Pere, Antoni, Universitat i els carrers de l'Eixample més propers a Pl. Catalunya encara resten dempeus força intactes edificis bastits allà cap als anys 60 i 70 del mil·l·lenni passat. Veiem façanes d'un estil que podríem definir de casernari acolorit, producte de la ideologia igualitarista del primer liberalisme imperant llavors. En aquell temps, a fi de

* Aquesta manera generalitzada de decorar les façanes és la responsable de l'horitzontalisme que presenta l'Eixample barceloní. Si a això li afegim la proporció entre amplada de carrer i alçada de les finques que és gairebé la mateixa tenim com a resultat un barri fet a l'escala de l'home, abastible visualment per aquest. Cosa ben diferent succeí a altres ciutats, que feren els seus barris nous amb façanes decorades de tal manera que reforcen la sensació de verticalitat, que afegint-hi-li la desproporció entre carrers i altura de les finques 1,5 o 2 cops de mesura, les fa menys humanes, lluny de l'abast visual.

trencar amb la senzillesa del disseny pla de les façanes, els arquitectes acostumaven a disposar unes fines bandes horitzontals per damunt de les finestres de cada planta, recurrent amb una sanefa tot l'ample del bloc de pisos.

Amb l'esclat del Modernisme aquelles discretes bandes operades en esgrafiats agafen volum. S'abandonen les rígides greques i palmetes clàssiques i surten a escena noves espècies vegetals. Per economia de mitjans aquestes representacions florals dels frisos s'executaren en sèrie. Són producte d'un motllo, fetes amb estuc reforçat o pedra artificial, no pas esculpides una a una. La talla en pedra es reservava per a les parts més visibles de l'immoble, com són els portals de la planta baixa. En aquests frisos de que parlàvem apreciem una de les característiques arquetípiques del Modernisme, que el contingut se surt de marc. Desobeint el marc, les línies superiors i inferiors del fris, fullatge i pètals ultrapassen el camp reglamentari dins i sobre el qual haurien d'alinear-se. Les línies paral·leles que delimiten la banda deixen de ser marcs constrictius per acontentar-se a jugar un paper de guia dissimulat. I així, una llarga escena floral horitzontal acaba convertint-se en una ona, en un pujar i baixar, en un esquitx d'entrants i sortints.

El Modernisme es caracteritza per desbordar el marc, cosa que facilita la integració dels elements ornamentals en el tot arquitectònic i fins i tot estructural, esborrant la frontera entre l'un i l'altre. Un ben conegut i excepcional exemple d'això són els fanals de Passeig de Gràcia. Les bigues de ferro vertical i horitzontal resten nues sense cap mena de gravat o

relleu en la seva superfície, però ningú es fixa en això ja que al voltant d'aquestes funcionals bigues es desplega un airós prim ferro forjat com si d'una planta enfiladissa es tractés.

El Modernisme fou com un adolescent indisciplinat que amb prou feines la tradició aconseguí encarrilar.

LLORER

El venerable llorer sempre fou oportú per declamar la victòria en el sagrat i en el profà. Sòbria escorça de cuir, fulles de verd fosc, t'engendrà un tímid raig de sol que caçà un bri d'aigua fugissera. Per cuinar, per decorar, per olorar, des de temps immemorables s'aprecien ses virtuts. Clàssica per antonomàsia, des dels grecs i amb els romans és símbol de dignitat, just premi pels campions. Honor i glòria, qui amb el teu enramat es coronat es guanya l'eternitat.

El llorer, junt amb l'acant i la fulla de l'olivera, és d'aquelles plantes que podem anomenar clàssiques per la profusa utilització que feren d'ella grecs i romans per ornamentar les seves construccions. Els grecs entregaven als campions dels Jocs olímpics una corona de llorer. I els emperadors romans, decoraven el seu cap amb una corona feta d'una branca de la mateixa planta. El llorer ve a representar doncs el triomf i la deguda recompensa. La fama pertany als distingits amb la corona de llorer.

Els nous campions de la societat industrial, la Burgesia, no van dubtar un instant en atorgar-se la dignitat del llorer. Com si dels nous patricis o senadors es tractés, aquella Classe dominant rebia el premi que es mereixia per haver establert un nou ordre social. L'establiment de les primeres fàbriques d'indianes (com la d'Erasme de Gònima) a finals del Segle XVIII i l'ocupació napoleònica foren les primeres estocades a





l'ordre del l'*Antic Règim*. El desenllaç vingué amb les Revolucions Liberals i l'aventura americana.

Aristocràcia i Església perdien els seus privilegis. Però no renunciaren a aquests sense presentar batalla. Amb la Restauració de Ferran VII (el desagraït “deseado” que fins i tot reinstaurà la *Inquisición*) aquelles Classes Privilegiades veieren restablerta la seva preeminència social. Però el canvi ja estava en marxa. Industrials, banquers, comerciants, menestrals, botiguers, una incipient classe treballadora, obrers que progressivament deixaven de ser artesans o pagesos, tots, a cop de bullangues (avalots), manifestacions, vagues, noves formes d'oci i d'entreteniment o amb el consumisme naixent acabaren transformant la societat.

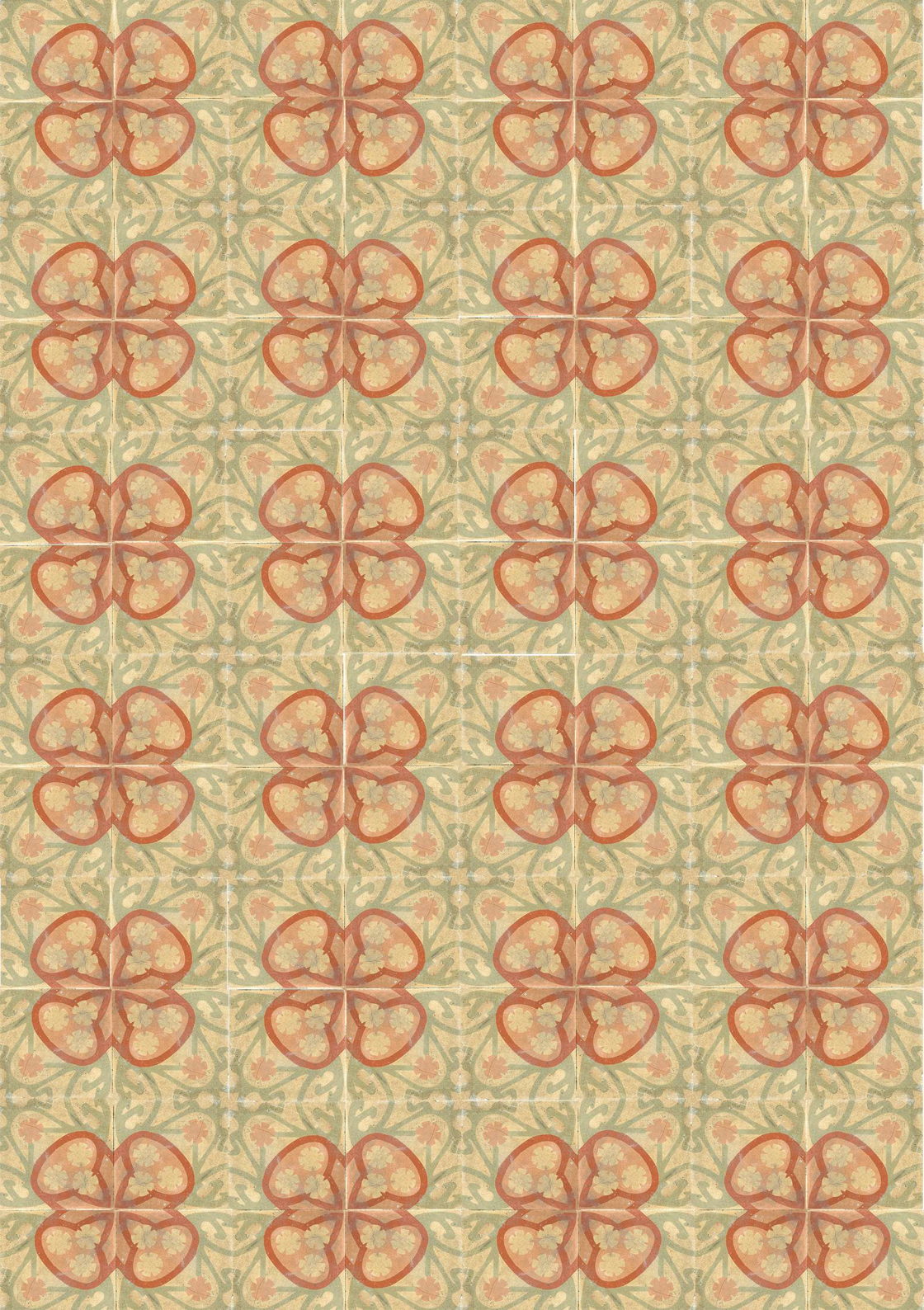
L'empenta definitiva a aquest procés de canvi social fou la Desamortització de Mendizábal. Aquest ministre d'Hisenda féu a l'Estat espanyol el que els països protestants, calvinistes i anglicans havien fet tres segles enrere: sostreure a les ordres religioses solars urbans i propietats rurals. Fou al 1836 quan es posaren a subhasta pública antics convents i sobretot les seves terres circumdants. D'aquesta manera monjos i monges deixaren lloc a fàbriques, mercats, hospitals, places... Pel que fa a Barcelona, aquesta reconversió del paisatge urbà es pot apreciar en l'aspecte de l'actual Rambla, Plaça Reial, 4 Gats, Palau de la Música, Mercat de St. Caterina i Fontanella.

Superar aquell trànsit entre l'Antic Règim i el Nou Ordre Burgès costà tres Guerres Carlines. L'aristocràcia va saber adaptar-se als nous temps, a les noves condicions, experimen-

tant un procés d'aburgesament. Però l'Església mai acceptà que la fessin fora de la trona. Part de la pagesia tampoc veié que la nova economia fos un gran negoci. Però les Classes que veieren profit o creien poder sortir beneficiades amb el nou ordre resistiren l'embat del Carlisme conservador, que per contra era favorable a la idiosincràsia catalana que el liberalisme desconsiderava en ares de la uniformització. Un cop consolidat el trànsit cap a les noves formes sòcio-econòmiques la Burgesia començà a allunyar-se dels valors revolucionaris de la igualtat, la llibertat i la fraternitat. El nou credo era "Labor omnia vincit (el treball tot ho pot), eufemisme per "tot està subordinat al capital". Si era rentable, era lícit. El nou Déu capitalista justificava jornades laborals extenuants, explotació infantil o tràfec d'esclaus.

L'ètica aristocràtica de menystenir a qui no tingués sang blava havia possibilitat l'aliança de gent adinerada del món dels negocis amb tot el que ara anomenàriem treballadors i autònoms. Però un cop la burgesia assolí el poder econòmic i polític (instaurant el parlamentarisme) era menester aturar la lluita. Havia arribat el moment doncs de coronar-se amb els llorers. La Classe Mitjana, com botiguers i professionals liberals es debatién durant dècades sobre si aquell era el final del camí o només una estació en un sistema que hauria d'evolucionar afegint-hi democràcia i igualtat d'oportunitats.

Però aquesta petita burgesia es féu seva igualment la bellesa del llorer. Se la posaren als seus sols, als seus domicilis nous de trinca, a l'Eixample barceloní, en les típiques rajoles de paviment hidràulic que en els últims anys hem vist massa vega-



des desaparèixer de les cases. Les peces de pam per pam i dit de gruix són víctimes de les reformes que transformen les nostres històriques finques barcelonines en pisos turístics. - Pobres rajoles que acaben llençades als sacs marrons, moltes vegades trossejades per facilitar la feina dels paletes quan les arrenquen del terra de les cases. El seu destí és el fons del mar, als contraforts dels dics del port de Barcelona, fent un *opus incertum submarinum* per gaudi dels peixos i crustacis.

L'elaboració de les rajoles requeria de tres tipus de sorra amb diferents gruixos a més d'una sèrie de pigments. En els tallers de la Casa Escofet, Orosi i d'altres marques l'operari disposava sobre una planxa metàl·lica un motllo en forma de quadrat (buit per dintre s'entén) de l'amplada d'una rajola i aproximadament el doble de gruix d'aquestes. Acte seguit es dipositava un entramat metàl·lic (la trepa) amb els contorns del que seria el dibuix final de la rajola. Quedaven d'aquesta manera diferents compartiments separats per les parets de l'entramat metàl·lic sobre el que amb un embut s'anava aplicant els diferents colors, pigments en forma de líquid espès.

Amb un cop sec s'apartava l'entramat metàl·lic i la mateixa espessor dels pigments de colors retenia les fronteres entre els diferents camps de colors. A continuació s'aplicava una capa de finíssim ciment amb una mena de saler gros. Això és el que s'anomena secant ja que seca la capa de colors semi-líquids que a vingut a cobrir. Tot encara encaixonat en el motllo es procedia a aplicar una altre capa, aquest cop d'una sorra més gruixuda. Llavors la peça (amb aquestes tres capes de pigment,

ciment fi i sorra) era sotmesa un moment a la pressió d'una premsa.

Amb aquest darrer pas tot quedava consistentment i indissolublement empaquetat. La premsa hidràulica permetia no només compactar la peça sinó fer que la capa de ciment fi absorbís l'excés de líquid del pigment, donant així consistència al ciment. És per això que en anglès s'anomena a aquesta artesania semi-industrial "cement tiles", es a dir, rajoles de ciment. Amb elles s'embelliren salons i habitacions a les cases de Catalunya fins ben entrat els anys 40 del segle XX. I com bé saben els habitants d'aquestes cases, les rajoles individuals servien per conformar una filigrana amb les altres rajoles, amb grups de 4, 6, 8... S'elaboraven així autèntiques catifes dures que en ocasions eren de dissenys diferents per a cada habitació de la casa.

Trobem una abundant representació del llorer en les finques modernistes. La situariem entre el *top five* i gairebé sempre se l'acostuma a representar desplegant les fulles a dues bandes al llarg d'un eix longitudinal, que és el branquilló, alhora que unes boletes que són les llavors es van alternant a dreta i esquerra, amagant el pecíol entre les fulles.

Els burgesos de l'època Modernista, cofois i satisfets, orgullosos de la seva posició social es veien a si mateixos com a dignes patricis. Estaven forjant un nou país, acudien al Liceu com si fos el Senat de la Nova Roma, fent ostentació de la seva riquesa guanyada amb l'èxit dels negocis. Veien doncs com un premi just coronar-se amb els llores.

I com fem per Setmana Santa, el diumenge de rams, aquelles famílies penjaren als llindars dels portals dels seus palaus generosos rams de llorers per beneir casa seva. Així es donaven una pàtina de correcció cristiana sobre els diners que els havien encimbellat a la seva posició de benestar i domini social. I ho cisellaren, esgrafiaren, “dibuixaren” a les rajoles del sòl de casa seva, per a que el verd sagrat d’aquella planta romangués per sempre més i fes perenne la seva fortuna.

Junt amb aquesta vessant del llorer també hauríem d’esmentar un altre missatge que porta implícit. I és que la simbologia de les plantes va més enllà de valors, idees, temences i lloances, fruits de la psique. Arbres, arbustos i plantes també comuniquen sensacions de netedat, de frescor, de bona olor... tot un pack d’emocions sensorials que comuniquen amb el món de la salut. El llorer és doncs molt polivalent. Juntament amb tot el dit fins ara sobre les seves connotacions de dignitat, el llorer cosificat en obra d’art ens porta una bafarada de fragància. Com quan a casa refredats posem a bullir unes fulles de llorer, al caminar per la ciutat contaminada i veure en un portal una branca de llorer esculpida en baix relleu, amb una mica de predisposició també ens inundarà la mateixa agradable sensació.

MAGRANA

La magrana és portadora d'una simbologia netament cristiana. Nutritiu com és, corporitza en conseqüència la vida i de llavors tan farcida està que aquesta vida genera encara més vida, com la que ens dóna Deu a la terra i Jesucrist ens prometé per a l'eternitat. Gràcies a la incontinent voluntat del primer existim a la Terra, mentre que al segon hem d'agraïr que a la fi dels dies se'ns faci un lloc al cel. El sabor agredolç de la magrana però manifesta la insatisfacció del cristià. Aquest, si be frueix de les alegries de la vida, és ben conscient de la implacable acció del temps, que irremissiblement condueix als mortals a l'envelliment, a l'estació terminal on es troba la mort.

El sabor contrastat de la magrana, melós però tànnic com a contrapunt, provoca una punxada en les nostres papil·les. Parella antítesis viu el cristià, en la insoluble contrarietat davant el decebedor missatge redemptor. Per que, qui no bescanviaria una segona vida a la terra per una indefinida vida eterna? El gran poeta català del temps, Joan Maragall, va expressar aquest sentiment ambivalent del cristià en el seu famós Cant Espiritual. Diu en una estrofa:

Si el món ja és tan formós, Senyor, si es mira
amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre,
què més ens podeu dar en una altra vida?





William Morris. (Identification from Linda Parry, ed.: William Morris, Abrams, 1996, ISBN 0-8109-4282-8, p. 206-207) / commons.wikimedia.org

Perxò estic tan gelós dels ulls, i el rostre,
i el cos que m'he donat, Senyor, i el cor
que s'hi mou sempre... i temo tant la mort!

Amb quins altres sentits me'l fareu veure
aquest cel blau damunt de les muntanyes,
i el mar immens, i el sol que pertot brilla?
Deu-me en aquests sentits l'eterna pau
i no voldré més cel que aquest cel blau.

Un dels motius escultòrics del Modernisme fou la Verge Maria, obrada en serena i delicada feminitat per autors com Josep Llimona, un dels membres destacats del Cercle Artístic de St. Lluc (del qual parlem a la pàgina 30). A la tradicional gens semítica fisonomia i color de pell de les Mares de Deu, els escultors de l'època hi afegiren un plus de seda, de cera i de finor. Amb el tradicional tractament esfumato del marbre i altres materials petris, deixant les superfícies finíssimament rugoses, com mats al tacte, els artistes de l'època, hereus d'Auguste Rodin i Constantine Meunier, carregaren de melancòlica beatitud la verge de les verges.

En moltes ocasions a la Verge Maria se la representa amb el nen Jesús, que està assegut a la seva falda o enlairat en braços de la mare. I en aquí trobem la magrana. Perquè què és el que porta el nen Jesús a la mà? Una mena de bola però que acaba amb un mànec, cosa que li dóna gran semblança a la magrana. No és que l'esfericitat de l'element representi el món,

que està a les mans de Déu, encarnat en l'home. Aquesta representació escultòrica del nen Jesús, com a la talla de La Moreneta i tantes i tantes imatges que hi ha arreu, es ve fent al món cristià des de l'Alta Edat Mitjana. I llavors, fins a les posteriors descobertes de Copèrnic i Cristòfor Colom, creien en la bidimensionalitat del món, quelcom semblant a una planxa quadrada amb un eix central del que partien quatre grans rius que nodrien l'oceà circumdant.

La bola del nen representa l'esfera celestial, on hi havien els estels fixos com enganxats i per damunt de tot es situava el tron de Déu. Després del Judici Final en que desapareixerà el món terrenal, aquell cel serà l'únic món. Aquesta dimensió divina de Jesús es complementa amb la dimensió humana del fill de Déu, que porta una magrana a la mà com a símbol de la seva carnalitat. I és que el fruit per fora és rosat com la pell, mentre que a dins la polpa és vermella com la sang. I un dia, quan aquest nen sigui gran, amb 33 anys, com un xai vessarà la seva pròpia sang per llevar el pecat del món.

Més enllà d'aquest missatge religiós que podem trobar en oratoris privats de les famílies més acomodades o en esglésies com la que es troba a l'escola industrial de Barcelona (ja tardana però amb uns inconfusibles arcs parabòlics modernistes) la presència de la magrana era un signe de continuïtat amb el passat. Aquesta afirmació és aplicable a la majoria de la decoració vegetal emprada en el Modernisme religiós. Si bé el Modernisme ha estat un dels estils artístics més trencadors respecte al període artístic anterior, tampoc li va fer lletjos a mo-

tius decoratius pretèrits als quals donà continuïtat. La magrana com a símbol, tota una institució en la iconografia cristiana, no va ser ignorat doncs en l'època modernista.

De fet, un món tan conservador com el catòlic, tampoc va permetre moltes disbauxes, noves inclusions vegetals a les seves esglésies. Això si, de l'abundant i diversa panera cristiana, el Modernisme va donar més rellevància a una sèrie d'espècies. Junt amb les espigues, el raïm i els lliris, la magrana també va ser objecte d'atenció preferent. Refinadament com fou característic en el Modernisme, es representaren les plenes i generoses corbes de la magrana, amb la seva tímida hiperbòlica obertura final.

BIBLIOGRAFIA

- A handbook of ornament – Franz Sales Meyer – Architectural Book Publishing Company NY 1849 – archive.org
- A Rebours – J.K. Huysmans – Paris, libraire des amateurs 1920 – archive.org
- Adrià Gual – Enric Ciurans – Gent Nostra, Infesta Editor 2001
- Alexandre de Riquer – The British connection in Catalan Modernisme – Eliseu Trenc Ballester & Alan Yates - (www.anglo-catalan.org)
- Alfonsjuyol.com
- Antoni Gaudí – Gijs van Hensbergen (traducció Patricia Anton) – Plaza & Janés Editores S.A
- Antoni Gaudí, l'home i l'obra – Joan Bergós i Massó – Ariel 1954 Bcn
- Árboles de Europa-Arbres de France – Losange - Tikal
- Arquitectura Modernista, fi de segle a Barcelona – Ignasi de Solà Morales / Fotos: Eugeni Bofill, Francesc Morera, Roser Puigdefàbregas – Ed. Gustavo Gili 1992
- Artnouveau-net.eu
- Art Nouveau floral Designs – Eugene Grasset – Bracken Books 1988 // reedició de: La plante et ses applications ornementales – Eugene Grasset – E. Lyon-Claessen Bxl 1897
- artnouveaugrupo9.blogspot.com
- Artes decorativas del S. XX (Modernismo) El mundo de las antigüedades - Autores varios – Planeta d'Agostini
- AulaFacil.com
- Barcelofilia.blogspot.com (Inventari de la Barcelona desapareguda) – Sebastià Gasch; Sempronio; Huertas Clavería; Lluís Permanyer
- Barcelona Modernista i Singular – Joan Palau – sites.google.com/site/barcelonamodernistaisingular
- Exposició virtual d'Ex-libris de la Biblioteca Nacional de Catalunya – Francesc Orenes, Francesc Fontbona, Joan-Lluís de Yebra - bnc.cat/expos/exlibris
- Biografia de la Plaça Catalunya – Lluís Permanyer – Ed. La Campana 1995
- Botanical-online.com
- Breu història de la ceràmica catalana – Maria Antònia Casanovas – Els llibres de la Frontera 2002
- Budapest Art Nouveau – Dániel Kovács; Zsolt Batár (translated Michael Kando) – Andron Könyv – Budapest 2012
- Cant Espiritual – Joan Maragall – Ed. La Magrana 1998 Bcn
- Cases modernistes de Catalunya – Oriol Pi de Cabanyes / Foto: Toni Catany – Ed. 62; 3era edició 2002
- Crisantemes – Alexandre de Riquer – A. Verdager Barcelona 1899 / Cervantesvirtual.com
- Classicsalaromana.blogspot.com – Diversos autors
- Cuarenta años de Barcelona, recuerdos de la vida literaria, artística, teatral, mundana y pintoresca de la ciudad – Luis Cabañas Guevara – Ed. Memphis 1944 Bcn
- Culture.gouv.fr/public/mistral/merimee
- Das Abendland der Romantik – Eugene de Keyser – Trad. Francés Karl Georg Hemmerich – Skira, Geneve 1965
- DelModernismo.wordpress.com – Vicente de la Fuente
- Diccionari català-valencià-balear – Institut d'estudis catalans / dcvb.iecat.net/
- Diccionari de la Llengua Catalana - Institut d'estudis catalans / iec.cat
- Diccionari de Sinònims. Albert Jané – Institut d'estudis catalans / sinònims.iec.cat
- Dictionnaire des symboles, emblemes & attributs - M.P Verneuil – Libraire Renouard-Henry Laurens Éditeur – Paris (Archive.org)
- Documents et matériaux d'architecture – A. Raguenet – Andre Daly Fils 1888 Paris

- Du vrai, du beau, du bien – Victor Cousin
- Ecole-de-Nancy.com
- El almacén de pianos Cassadó & Moreu: fusión de las artes en el Modernismo - Clara Beltrán Catalán – UB - raco.cat
- El arte modernista en Barcelona – Josep F. Ràfols
- El Cartellisme a Catalunya – Enric Jardí; Ramon Manent – Ed. Destino 1983
- El Gran Gaudí – Joan Bassegoda Nonell – Ed. AUSA, 1989 Bcn
- El jardí abandonat – Santiago Rusiñol
- El Jardí dels Àngels – Miquel Àngel Diez i Besora – TheHangingBook.com – Bcn 2007
- El món editorial de les lletres catalanes (des de finals del S. XIX fins al final de la Guerra Civil) – Sílvia Caballeria i Ferrer, Carme Codina i Contijoch – Patronat d'Estudis osonencs
- El mueble del S. XIX. Inglaterra – varios autores – Planeta d'Agostini 1989
elperiodic.ad/opinio/article/37105/roselles-
- El postimpressionismo – Bernard Denvir – Destino, el mundo del arte
- El simbolismo en la pintura francesa; Museu d'Art Modern, Parc de la Ciutadella. Bcn Dec-Gen 1972-1973 – Comisario General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes. Luis Gonzalez Robles
- Els jardins del laberint d'Horta – Maria Rosa Montero – Quaderns de l'arxiu; Ajuntament de Barcelona 1996
- Els portals modernistes – Manuel García Martín – Catalana de Gas y Electricidad S.A Bcn
- Els sots feréstecs – Raïmon Caselles – Edicions 62
- Els vitrallers de la Barcelona modernista – Joan Vila-Grau; Francesc Rodon – Edicions Polígrafa S.A
- Emile Gallé and Nature: types and influences in his glass – Valérie Thomas Conservateur Musée de l'Ecole de Nancy a Pdf Art on the line 2007
- En busca d'una arquitectura nacional – Lluís Domènech i Muntaner
- Enciclopèdia catalana / Enciclopèdia.cat
- EnricSagnier.com
- Entretiens sur architecture – Viollet-le-duc – Ed. Morel 1863 Paris
- Essai sur la composition de l'ornement – Victor Marie Ruprich Robert NO TROBAT
- Etude de la Plante, son application aux industries d'art – M.P. Verneuil – 1900
- Exhibició Picasso Vs Rusiñol (28-5 al 5-9 de 2010) – Museu Picasso – Eduard Vallès curador
- Flora Symbolica; or, The language and sentiment of flowers– John Henry Ingram's – Frederick Warne, London, 1869
- Floracatalana.net
- Flors de Maria – Jacint Verdaguer – Estampa de la Casa Provincial de Caritat, Bcn
- Flower Lore. The teaching of flowers, historical, legendary, poetical & symbolical – Miss Carruthers - McCaw, Stevenson & Orr, Belfast, 1879
- Flowers – Thomas Hood
- Flowers and their associations – Anna Pratt – 1840
- Fundicion Tipografica RICHARD GANS Historia y Actividad 1881-1975
Comunicación presentada al Primer Congreso de Tipografía. Valencia 2004 José Ramón Penela Rodríguez y Dimas García Moreno - unostiposduros.com
- Gaudi2002.bcn.cat
- Gaudiiallgaudi.com – Xavier Figueres i Munte
- Gaudí i la Sagrada Família, comentada per ell mateix – Cèsar Martinell – Cossetània Edicions Valls, 1951 / 1999
- Good Families of Barcelona: A social history of power in the industrial era. – Gary Wray McDonogh – Princeton University Press 1986.
- Gòtic i neogòtic a la Casa de la Ciutat – Pere Beseran i Ramon
(raco.cat)

- Guapos per sempre – Botigues i locals de Barcelona – Maria Favà; Carme Amoròs; Fotos: Rosina Ramirez; Pere Pascual; Xavier Bolao – Institut del Paisatge Urbà – 2007
- Gustave Moreau – Hans H. Hofstätter / Trad: Luis Carroggio de Molina - Ed. Labor 1980 Barcelona
- Herejías. Estudios de crítica inductiva sobre asuntos espanyoles – Pompeu Gener
- Hierroyfuego.mforos.com
- Història de la Sala Parés – J. A. Maragall – Ed. Selecta 1975 Bcn
- Historia de las Artes Aplicadas e industriales en España – Maria Paz Aguiló / Coor. Antonio Bonet Correa – Ed. Cátedra 1994
- Institució catalana d'història natural / ichn.iec.cat
- Japonisme, la fascinació per l'art japonès – Ricard Bru – Caixa Forum 2013
- Jardins, jardineria i botànica, Barcelona 1700 – Autors varis – Museu d'Història de la ciutat 7 Aj. Bcn 2008
- Joanacabot.wordpress.com
- Jugendstil et Art Nouveau, Oeuvres Graphiques - Hans H. Hofstätter (avec la collaboration de W. Jaworska et S. Hofstätter) – Albin Michel Ed. 1985 – de l'original alemany “ Jugendstil, Graphik und Druckkunst, Holle Verlag GmbH, Baden-Baden 1983
- La bogeria – Narcís Oller -
- La burgesia emprenedora – Francesc Cabana – Proa
- La Casa Lleó Morera – Manuel García Martín – Catalana de Gas 1988
- La ciutat del perdó – Joan Maragall - 1909
- La dama del mar – Henrik Ibsen – 1888
- La decoration monumentale – Charles Lameire NO TROBAT
- La escultura, la aventura de la escultura moderna en los S. XIX i XX – Antoinette Le-Normand-Romain, Anne Pingeot, Reinhold Hohl, Barbara Rose, Jean-Luc Daval – Skira Carroggio S.A Ediciones
- La encuadernación artística catalana, 1840-1929 - Carlos Aitor Quiney Urbieta - (openaccess.uoc.edu)
- La febre d'or – Narcís Oller
- La influencia del arte japonés en els disseny de vidrieras modernistas – Núria Gil - Arte e identidades culturales : actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, CEHA : Oviedo 1998
- La intrusa; Los ciegos; Pelléas y Mélisande; El pájaro azul – Maurice Maeterlinck - 1890 (trad. M^a Jesús Pacheco) – Cátedra. Letras universales
- La llum ve del nord. Joan Maragall i la cultura alemanya – Enric Bou – Quaderns de la - Fundació Maragall. Ed. Claret – Bcn 1997
- La plante et ses applications ornementales, M. Eugène Grasset – Librairie Centrale des Beaux Arts / E. Levy Editeur – Paris 1896
- La punyalada – Marià Vayreda – 1904 / Proa 2004 Bcn
- L'arquitectura rural i l'exorcització de sortilegis – Jaume Lladó i Font – Fulls del museu arxiu de Santa Maria (raco.cat)
- LaSiniaTorredembarra.blogspot.com.es/2008/06/flora-del-nostre-entorn.html
- L'Auca del Senyor Esteve – Santiago Rusiñol – 1907
- L'Ève Future – Villiers de l'Isle-Adam
- Les Chants de Maldoror – Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont – Bruxelles, Lacroix et Verboeckhoven et cie. 1869 – ebooksgratuits.com
- Les Fleurs animmées – J.J. Grandville; textes Ishtar Kettaneh – Editions Vilo-Paris 1981 (1er edition 1847)
- Les Fleurs du mal – Charles Baudelaire - Poulet-Malassis et de Broise 1857 Paris
- Les metamorfosis – Ovidi - La Magrana 1994
- L'herbari modernista – Abellan, Sergi; Navés; Viñas, Francesc – Terrassa Cente de documentació i Museu Tèxtil
- Liliàna, el mundo fantástico de Apel·les Mestres – Exposició MNAC 2005 (museunacional.cat/es/liliana-el-mundo-fantastico-de-apelles-mestres)

- Llista de Monuments de l'Eixample de Barcelona – Wikipedia
- L'ornamentació vegetal de les farmàcies modernistes de Barcelona – Fàtima López Pérez – (ArtNouveau-net.eu)
- Los Jardines de Gaudí – Joan Bassegoda Nonell – Ed. UPC 2001
- Los poetas malditos – Paul Verlaine (edición de Rafael Sender) – Icaria Literaria 1980
- Los talleres de ebanistería de Barcelona (1875-1914) - Leire Rodríguez Fernández raco.cat
- Los trabajos de la belleza modernista, 1848 -1948 – Esteban Tollinchi
- Los viejos cafés de Barcelona – Tomàs Caballé i Clos – Ed. Albon 1946
- Magpoesia.MallorcaWeb.com
- Metmuseum.org
- Mirall Trenca – Mercè Rodoreda -
- Modernisme a Catalunya – Josep M. Garrut, Jaume Socías, Josep Casanovas, J. M. Infesta (Dir.) – Ed. Nou Art Thor Bcn 1976
- Modernisme: arts, tallers, indústries (Exposició) – Fundació Catalunya La Pedrera (8 oct-7 feb.) -
- Modernisme i modernistes – J. F. Ràfols – Edicions Destino
- museudeldisseny.cat
- Ornamentació vegetal i arquitectures de l'oci a la Barcelona del 1900 - Fàtima López Pérez – Universitat de Barcelona – 2012 – (tdx.cbuc.es)
- paseodegracia.com
- PassejadesMusicals.cat
- Plantas con flor – José A. Vidal; Aurelio Martins; María Pomés – Guías visuales océano
- Plantes i animals del nostre entorn – Ferran Turmo i Gort - www.xtec.cat/~fturmo
- PoblesdeCatalunya.cat
- Poesia simbolista francesa. Antología – Selección Lluís Antonio de Villena – Gredos, Madrid 2005
- Principios de botànica funerària – Celestino Barallat – Tipolitografia Celestino Verdaguer – Bcn 1885
- Raimon Casellas i el Modernisme (Vol. I, II) - Jordi Castellanos – Curial Edicions Catalanes, PAM 1983
- Retrats de Ramon Casas – Semporio – Ed. Polígrafa Bcn 3era ed. 1997
- Rutadelmodernisme.com
- Santiago Rusiñol, el pintor, l'home – Josep de C. Laplana – Publicacions Abadia de Montserrat
- Semillas, la vida en cápsulas de tiempo – Rob Kessler y Wolfgang Stuppy (trad. Ricardo Riina; Alexandra Papadakis – CLH 2012
- Simbolismo – Gerard Georges Lemaire
- simbolosysignos.blogspot.com - Carolina
- Sol·litud – Víctor Català – Edicions 62 i La Caixa
- Stilfragen, grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik – Alois Rieg – Berlin – G. Siemens 1893 – archive.org
- The Architecture Guide – Chris van Uffelen; Markus Golser – Braun 2013 Berlin
- The Language of Flowers – Kate Greenaway (il·lustracions) Edmund Evans (text) – George Routledge & Sons – London
- The Pre-reaphaelite Language of Flowers – Debra N. Mancoff - Prestel 2012
- The seven lamps of architecture – John Ruskin – Dana Estes & cia. Boston 1849 - Gutenberg.org
- Tratado de carpintería moderna – Andreu Audet i Puig
- Turismevalles.com
- Verdaguer.cat
- Verdaguer al Claustre de les Hueres – Universitat de Lleida – udl.es
- Vidrio emplomado – Lynette Wrigley (trad. Martí Mas) – Parramon Ed. S.A 2000
- exhibició Vital Art Nouveau 1900, Praga, Casa Municipal, 2015

- voz-castellana.blogspot.com
- Xavier Gosé (1876-1915) – Autors varis – Fundació Caixa de Pensions
- Xavier Gosé, il·lustrador de la modernitat – Exposició MNAC / Dec 2015-Mar 2016
- whc.unesco.org
- William-morris.co.uk
- Youtube.com

La Flor d'un



Vol. 5

Temps

Miquel Àngel Díez i Besora

La Flor d'un Temps

Simbologia floral del Modernisme

Amb breu exposició de les artesanies de l'Art Total així
com comparativa general amb el Modernisme pan-
europeu.

Volum V

Text i fotografies de Miquel Àngel Diez i Besora
excepte les indicades al dors o al peu de la fotografia

TheHangingBook.com

Primera edició, setembre del 2018
© l'autor, 2018
La propietat d'aquesta publicació és de
TheHangingBook.com

Impressió: Barcino Solucions Gràfiques S.L

Imprès a Catalunya – Printed in Catalonia (EU)

ÍNDEXS

PLANTS VEGETALS

Acant	3
Algues.....	15
Ametller.....	34
Arbre de la Vida.....	96
Camèlia.....	138
Campanetes	143
Card	209
Carxofa	217
Castanyer.....	224
Crisantem	227
Figuera.....	236
Flor Imaginada	244
Fullatge.....	254
Funeràries.....	256
Girasol	266
Heura	273
Hortènsia	278
Iris.....	281
Lilà.....	285
Lliri	292
Lliri d'aigua.....	294
Llorer	299
Magrana.....	305
Margarida.....	309
Narcís.....	310
Noguera	315
Olivera.....	320

<i>Panera de fruita</i>	<i>327</i>
<i>Pi.....</i>	<i>334</i>
<i>Plantes menors</i>	<i>338</i>
- <i>Bambú.....</i>	<i>338</i>
- <i>Blat de moro</i>	<i>343</i>
- <i>Bolets.....</i>	<i>344</i>
- <i>Cacau</i>	<i>347</i>
- <i>Calèndula</i> (amb foto)	<i>348</i>
- <i>Carbassa</i> (amb foto)	<i>350</i>
- <i>Cirerer.....</i>	<i>351</i>
- <i>Clavell</i> (amb foto)	<i>352</i>
- <i>Dàlia.....</i>	<i>357</i>
- <i>Falguera</i>	<i>360</i>
- <i>Gessamí.....</i>	<i>364</i>
- <i>Llúpol.....</i>	<i>366</i>
- <i>Margalló</i>	<i>367</i>
- <i>Morera</i>	<i>370</i>
- <i>Planta del tabac.....</i>	<i>380</i>
- <i>Pomera.....</i>	<i>385</i>
- <i>Til·ler.....</i>	<i>386</i>
- <i>Umbel·la.....</i>	<i>387</i>
- <i>Vergiss mein nicht</i>	<i>388</i>

Plataner

Pom de flors, combinació de plantes

Rosa

Rosella

Roure

Taronger

Trèvol
Tulipa
Vinya
Violeta
Xicoia

ARTS i ARTESANIES

Arquitectura	101
Cartells	
<i>Ceràmica pintada</i>	373
Cloissonné	(foto a Crisantem) 278
Dibuix	13
<i>Ebenisteria</i>	324
Enquadernació	(foto a Lliri) 230
Escultura	
<i>Esgrafiats</i>	335
<i>Ex-Libris</i>	331
Ferro colat	
Ferro forjat	
Gravat	212
<i>Joieria</i>	(sense foto) 389
Marqueteria	138
Mosaic	245
Paper pintat	
Pintura	50
<i>Piro-vidre</i>	(sense foto) 381
Rajoles hidràuliques	301
Rètols-Lletres d'or	
Talla daurada	17
Teixits	219

Tipografia.....	236
Trencadís	
Vidre a l'àcid.....	215
Vitrall	268

SUB-ESTILS ARQUITECTÒRICS MODERNISTES I POST-MODERNISTES

- Cop de fuet.....	101
- Floral de Domènech i Muntaner	104
- Gaudinià.....	106
- Hipertrofiat	113
- Jugendstil	115
- Medievalista.....	116
- Mecanicista (Domènech i Estapè)	120
- Orientalisme.....	122
- Post-eclèctic acadèmic	123
- Rococòtitzant	128
- Trobadoresc	133

-
- Jujolià pairal
 - Para-racionalista
 - Secession català
 - Para-expressionista

INDEX CIUTATS EUROPEES

- Berlin.....	146
- Brussel·les.....	149
- Budapest.....	159
- Darmstadt.....	163
- Glasgow	165
- Munich	167
- Nancy	173
- Paris.....	183
- Praga	186
- Viena	188





MARGARIDA

Què us diré de la margarida, floreta per antonomàsia, senzilla, bella i humil? És la que altera el monòton verd, reineta dels prats, un sol en diminut. És l'alegria d'ovelles i vaques pasturant, llaminadura de les bèsties. Per la terra baixa i les muntanyes, la margarida és com un regal de Deu, modest prodigi de bellesa vegetal. Els ulls del dia, groga i blanca, diana d'innocents desitjos, repòs del neguitós. És la margarida anhel d'amor amb versos fets de pètals.

Amb un bicromisme perfecte, va ser aquesta floreta sant de devoció dels modernistes. Allà on hi havia oportunitat de desplegar color en forma de vitrall, de mosaic, ceràmica o tantes altres arts aplicades, la margarida gaudia de preferència. T'estimo, no t'estimo, t'estimo, no t'estimo, t'estimo... Al igual que és ofici dels adolescents, els creadors modernistes també van jugar amb aquesta floreta. Com els lleugers cops de vent que travessen els prats i aixequen la suau fragància de les margarides, a través d'ella els artistes de l'època poblaren la ciutat de delicada bellesa.

Representant aquestes virginals i sensibles flors en mans de donzelles, en els vitralls multicolors, en portes i finestres, en claraboies i mil racons de cases i carrers, la comunitat de l'època celebrava una era de claror matinal, de joventut vital. Aquestes diminutes representacions florals, volcans de pètals blancs, encara estan en erupció, despertant entre nosaltres un magma d'afecte per l'art que brollà en aquella generació.

NARCÍS

De tots és ben coneguda la història d'aquell guapíssim noi fill de Deus anomenat Narcís. De tant i tant que s'agradava a ell mateix va quedar-se embadalit veient-se reflectit en un estany. I obsedit amb la seva pròpia imatge va voler besar-la, atansant-se massa a l'aigua, fins que caigué per acabar ofegant-se.

Narra Ovidi a les *Metamorfosis*: “Liriope, que el rei Cefis havia violat enllaçant-la en el seu corrent sinuós; empressonant-la en les seves aigües. La bellíssima nimfa va quedar embarassada i del seu ventre va venir al món un nen, que ja en aquell moment era capaç de despertar passions; li va posar el nom de Narcís. En ser-li consultat si el nen viuria molts anys fins a la vellesa avançada, l'endeví va vaticinar: ‘si no s'arriba a conèixer’ (Pag. 111, Narcís, Llibre III – Les metamorfosis, Llibres I a IV – Ovidi).

Quelcom parell a l'egolatria del jove Narcís fou el comportament de la Classe que propicià el moviment modernista. La Burgesia del tombant de segle havia assolit grans quotes de poder i benestar. Això es reflectia en l'Art sumptuari amb que s'equipava, en el luxe, l'oci i el lleure que consumia. A diferència de les Burgesies pretèrites, la que promogué el Modernisme havia abandonat en gran mesura l'ètica treballadora i estalviadora. El mateix Manuel Girona com a metàfora antitètica del malbaratament sentenciava que “l'ensaïmada s'ha de menjar a pessics”. També es deia sobre Manuel Girona, president del





Echo and Narcissus by John William Waterhouse - 1903 . A la Walker Art Gallery
百楽苑 Public Domain, commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6006195

Banc de Barcelona entre altres càrrecs i inversions, que sempre agafava el tramvia en comptes del carruatge privat com a mesura estalviadora.

Doncs bé, aquest comportament d'assenyada prudència va acabar desterrat de l'Alta Burgesia, passant a ser patrimoni exclusiu de la Petita Burgesia. Santiago Rusiñol en la seva Auka del Senyor Esteve ens apropa d'una manera tràgico-còmica a aquella mentalitat sacrificada, pròpia de la menestralia convertida en Homo Botiguer.

Però per als grans industrials, comerciants, terratinents, potentats en general, fer ostentació i saber gaudir de la posició social i el poder adquisitiu era gairebé un deure de Classe. Mancada d'autocrítica, la Burgesia s'agradava, estava cofoia de les seves conquestes i del seu rol en la remuntada de Catalunya, país que es modernitzava acceleradament. Aquest orgull i satisfacció de Classe es va manifestar en les belles realitzacions del Modernisme, que no deixaven marge al dubte. El Modernisme era incontestablement bell, sensible i polític, fet a imatge i semblança de la Classe que pagava per posseir aquelles obres d'art i estar envoltada d'agradables escenaris.

Tot i que el Modernisme (com a hereu espiritual del Romanticisme) flirtejà amb la morbosa carícia de Tanatos, mai deixà marge per a la lletjor. L'Art Nouveau fou l'oda que la Burgesia volia sentir, un recitar sense dissonàncies que lloava la brillant carrera de la Classe dominant. L'art modernista fou l'opi de la Burgesia, confort material i espiritual del que gaudir. Però al igual que el jove Narcís, aquella Classe encimbellada,

de tant estimar-se desatengué el que succeïa al seu voltant. I si bé aquella elit es salvà de caure ofegada com Narcís, si que acabà desvirtuada, engolida i desculturitzada, colonitzada lingüística per Espanya. Això l'abocà en alguns casos a obrir la porta a les dictadures de Primo de Rivera i Franco.

El poema de Joan Maragall “La ciutat del perdó” fet després de la Setmana Tràgica seria com un toc d'atenció. “¿El cor no vos diu res, ara, mentres estan afusellant gent a Montjuïc solament perquè en ella es manifestà amb més claredat aquest mal que és el de tots nosaltres? [...] Com vos podeu estar aixís tranquils a casa vostra i en els vostres quefers sabent que un dia al bon solet del demati, allà dalt de Montjuïc, trauran del castell un home lligat, i el passaran per davant del cel i del món i del mar, i del port que trafiqueja i de la ciutat que s'aixeca indifereent i poc a poc, ben poc a poc, perquè no s'hagi d'esperar, el portaran a un racó de fosso, i allí quan toqui l'hora, aquell home, aquella obra magna de Déu en cos i ànima, viu, en totes ses potències i sentits, amb aquest mateix afany de vida que teniu vosaltres, s'agenollarà de cara a un mur, i li ficaran quatre bales al cap, i ell farà un salt i caurà mort com un conill... ell, que era un home tan home com vosaltres... potser més que vosaltres! ¿Com vos podeu estar a casa vostra, i asseure-us a taula voltats de fills i posar-vos al llit amb la muller, i atendre a vostres negocis, i que aquesta visió no se us posi al davant i no us nuï el mos de pa en la gola, i no us glaci el petó als llavis i no us privi d'atendre a tota altra cosa que no sia ella?”

La Burgesia llavors no despertà. Continua mirant-se el melic, gaudint de la seva posició. No fou conscient que la manca de llibertat dels d'abaix l'acabaria perjudicant a ella mateixa, perdent tots al final la preuada llibertat i en alguns casos fins i tot els cabals.

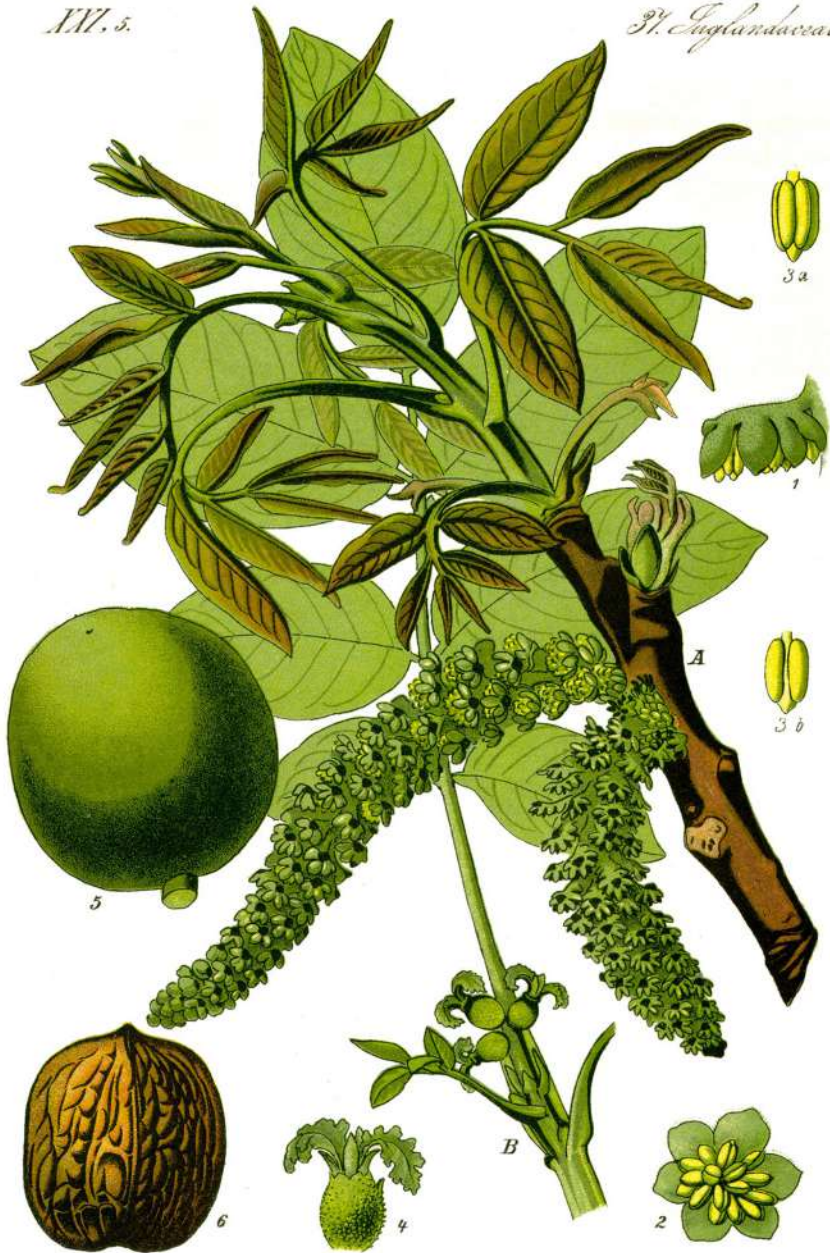
Certament, d'alguna cosa si que se n'adonà la Burgesia i d'aquí el trànsit del tan hedonista Modernisme al tan rigorista Noucentisme. Però en el clímax de l'era Modernista que millor que la despreocupació de rodejar-se de bellesa, com la que regalava el narcís, la formosa pubilla del bosc, la flor que amb el seu pur groc emula el sol. La forma d'estrella arrodonida de sis puntes i campana tubular oberta cap endavant també expressa igualment la tridimensionalitat de que féu gala el Modernisme en els seus elaborats treballs.

Com en làmpades, armaris i tants d'objectes obrats pels artesans modernistes, la línia flueix, convergeix en pla i es desenvolupa en volum. A la flor del narcís també es dona aquesta continuïtat entre línia, pla i volum, comunió del buit i el ple. Els pètals un dia apinyats s'obriran per estendres en un fons que fa de font d'on neix un aromàtic sortidor. Aquest contenir, amagar, mostrar, alçar-se esvelt, és propi del narcís. De manera semblant, conduint-nos de sorpresa en sorpresa, multitud d'obres modernistes capten la nostra atenció. Les potes d'una taula es converteixen en cops de fuet que fent giragonses s'acaben diluint per constituir el tauló superior, que enfilant-se pels cantons mutarà en les prestatgeries d'un armari.

En aquells treballs d'artesanía els pedestals lliguen orgànicament amb la superfície horitzontal suportada, com emulant el dret, ben alçat narcís, que mai divorcia el tall del cap floral. Fins i tot alguns armaris o penja-robes de l'època tenen una semblança clara a la flor del narcís, incloent-hi el tall. El poder d'atracció envers el narcís també es va fer notar en l'elecció cromàtica, emprant-se els colors d'aquella flor, combinant verds, blancs i grocs a les pintures murals, enteixinats i pavimentacions de les cases modernistes.

XV. 5.

31. Juglandaceae.



109. *Juglans regia* L. Walnußbaum.

HOJAS DE LAS



BIBLIOTECA SALVAT
CALLE DE MALLOCA, 229 • BARCELONA



ENERO 1908

Episodio: UNA PESETA el número.
Suscripción anual: 10 PESETAS
• • • Extranjero: 1 fr. 25 lo mismo • • •
Abonnement annuel: 52 FRANGS

REVISTA PARA TODOS

NÚM. 85

NOGUERA

La fusta d'aquest arbre va ser una de les favorites del període que ens ocupa. Es continuava en això amb una llarga tradició en l'art del moble català, que des de feia segles havia apreciat tant el duramen com l'albura de la noguera per a fer calaixeres, arques i armaris. Fusta densa però mal·leable, forta i duradora com si d'una tova pedra fosca es tractés, la noguera estigué present a gairebé totes les llars de l'època (i no només les benestants). Ja sigui a les parts sustentadores dels mobles o com a afegitó decoratiu d'aquestos, combinat amb altres fustes, la noguera era garantia de bellesa i durabilitat.

Era sobretot ben nostrada. Cofoi en el paisatge a gairebé totes les contrades de Catalunya prospera la noguera covant el seu preuat fruit, la nou. Com succeeix amb el porc, de la noguera s'aprofita tot. En aquell tombant de segle, vivint a la ciutat, tenir un escriptori, un capçal de llit fet a Olot o un bagul de primera de noguera recordava el paisatge del propi país, reforçava el lligam d'un poble amb la seva tradició. Per aquella època moltes de les famílies de tota condició, emprenedors o treballadors establerts a Terrassa, Sabadell, Reus o Olot tenien un lligam de sang encara ben viu amb el món rural. Els avis o els pares, o la mateixa persona en qüestió havien nascut a la masia, o en un poble o llogaret del Pirineu, el Montseny, les Muntanyes de Prades o la Segarra. Tenir una elaborada peça feta de fusta de noguera, tot i la filigrana, els cops de fuet que la recorrien o fins i tot figures incorporades, de virtuós tall i sofisticat

aire simbolista, malgrat tota aquella modernitat, l'essència de l'armari, la taula o el llit matrimonial cridava al més arcà del sentiment pairal.

A diferència de l'aristocràcia que sempre maldà per a amagar qualsevol traça d'origen humil, la burgesia de l'època modernista tingué una actitud ben diferent, mostrant-se orgullosa del seu passat camperol. Fins i tot van haver-hi famílies que explicitaren i feren bandera de la seva nissaga. Un exemple són els Güell, que tingueren per lema "Ahir pastor, avui senyor". Era l'ètica de l'esforç i del sacrifici la que donava la satisfacció de mirar enrere i veure tot el que hom havia escalat socialment. Haver fet un recorregut generacional ascendent a més de la pròpia complaença també era apreciat pels altres, era font de reconeixement social.

Això fou així per a aquella generació que encara tenien fresques les aventures de l'avi o el pare que anà a Cuba, no a fer la guerra sinó a comerciar (o a traficar amb esclaus com diuen les males llengües o afirmen alguns acreditats historiadors sobre en Xifré o Don Antonio López). Menys èpic però molt emotiu podria ser el record del viatge en tartana de les muntanyes a la gran ciutat. Progressivament, amb la següent i subsegüent generació i el capitalisme monopolista d'Estat de Primo de Rivera i el terrabastall de la Guerra Civil i la Dictadura feixista, la Burgesia perdé aquella humilitat íntima que manifestà en l'època del Modernisme. Fou així com la fusta de noguera catalana acabà sent substituïda pels *lacados y oropeles*.

Pel que fa a la representació del fruit de la noguera, tot i no ser massa habitual, va estar present a les decoracions modernistes. La trobem en l'ornamentació de les façanes en els prims frisos que recorren cadascuna de les plantes, per damunt de les finestres. Al igual que ja es feia en les cases del primer Eixample, aquells prims frisos que tant reforcen visualment l'horitzontalitat de les façanes, combinen diferents motius florals. Així que entre l'entresol, el principal i les quatre plantes canòniques, hi pot haver-hi fins a sis espècies diferents de plantes representades als frisos, o dotze ja que en ocasions dues espècies es despleguen entrelligades.

Moltes d'aquestes bandes vegetals foren fetes amb pedra artificial, una barreja de ciment amb gra que un cop desenmotllat dóna la semblança de treball de desbastat, fet amb cisell i martell. Com que aquests frisos estan a certa distància del viariant, lluny per tant d'una visió detallada, no era menester el fi modelat de la mà d'un escultor. Un treball més tosc era més que suficient, i tot, a un cost inferior. La pedra artificial es va emprar sobretot per a decoracions exteriors, que podien resistir la intempèrie.

Per a treballs interiors es va recórrer a l'estuc reforçat, per fer via i economitzar, ja que podien repetir diverses vegades el mateix motiu floral gràcies al motllo, en una o en diverses edificacions. Recordem que l'estuc està fet de guix, pols de marbre i cola. Gràcies a que l'estuc és una pasta, això permet treballs molt detallats que un cop assecats són durs i perdurables. L'estuc de tons blanquinosos i roses va ser emprat sobre-

tot per a donar vida a sostres i cels rasos, sobretot per a resaltar els quatre costats així com per a donar relleu, amb una mena de floró al centre de l'espai, d'on penjava un llum.

El Modernisme fou un moviment conscient de la seva tasca renovadora en l'Art. Prova d'això és que els termes Modernisme, Art Nouveau, Jugendstil... tots ells fent referència al concepte de modernitat i novetat, foren denominacions contemporànies i no pas etiquetes concedides amb posteritat. Tot i que molts crítics utilitzaren el mot modernista de manera pejorativa, aquella denominació deuria anar calant entre els artistes, amarant-se de la comesa històrica de renovar les arts que el seu temps els havia reservat.

Aquella exigència de modernitat féu del Modernisme un moviment assedegat de formes poc utilitzades. En la noguera trobà un bon estímul sobretot per la forma del seu fruit, en la drupa que incuba la llavor que és la nou. Les elongades boletes que treuen el cap d'entre fulles lleugerament lanceolades també foren apreciades pel seu suau tacte vellutat i to ataronjat. Alhora, el fruit de la noguera encarna aquelles dicotomies de les que els modernistes foren tan amics: dins un embolcall tou i clar, una closca dura i fosca, que té un premi final, una arrugada però substanciosa nou.

De recomanada ingesta pels estudiants la nou és símbol de saviesa, nodrint als que tenen set de coneixement, com la inquieta generació d'artistes i mecenes finiseculars. L'enginy creatiu dels modernistes fou fructífer. Tots, tant els amants de

la llum realista com els sotmeses a les boires simbolistes, trobaren la nou de la seva inspiració.

Aquest fruit és entre oval i el·líptic, forma que amb els anys adoptaria l'Art Decó i el Noucentisme. L'el·lipse també està ben present en l'obra de Gaudí. La veiem en algunes de les obertures de la Casa Batlló. Però la més virtuosa de les el·lipses, dotada de volum, fou la que concebé a mode de capitell per a les columnes arbòries de la Sagrada Família. Fou aquesta una troballa tardana, ja en el camp de la Geometria Reglada, l'últim període de Gaudí, ultrapassat el Modernisme. Per aquesta raó no ens detindrem en analitzar aquests el·lipsoides que n'hi ha de dos tipus per l'interior del temple i que actuen de nusos entre tronc i branques petries.

Apart del valor *per se* del Modernisme, d'aquest també s'ha de considerar tot el que volcà en l'estil que acabaria destronant-lo. L'el·lipse fou una d'aquelles formes heretades per l'Art Decó i el Noucentisme. L'el·lipse fins i tot també es troba en l'antitètic (respecte al Modernisme) Expressionisme. Tot plegat, amb la qüestió de l'herència estètica del Modernisme, veiem com de cert és allò de *cría cuervos y te sacarán los ojos*. I és que els successors del Modernisme no volgueren saber res d'aquest, inaugurant un llarga etapa de vituperis gratuïts envers a aquell.

OLIVERA

L'aparença prima i xiqueta de la fulla de l'olivera amaga la duresa i fortalesa que li dóna el sol. És d'un verd càlid, com el clima del Mediterrani. Petita i estirada, ostenta tot el poder de l'astre major però es presenta modesta, pintada de verd terra, banyada de cendres. Formen inseparable matrimoni parelles i trios de fulles que com ales sustenten l'oliva penjant. I aquesta cosa tan discreta, ella soleta, porta tot el bagatge històric de la civilització greco-llatina. Inserida de ple en la nostra vida quotidiana des de temps immemorials com a base de la nostra dieta, la fulla i el fruit de l'olivera van renàixer dels seu somni clàssic amb el Modernisme.

L'olivera és font de vida, real i espiritual, lubricant l'engranatge que Deu té amb els mortals. L'olivera és la transposició del sol a la Terra. I a través d'ella els homes celebren la vida en comunitat. La que mai defalleix davant els rigors del temps, ens acompanya al llarg de l'any i ens dóna els seus fruits a les portes de l'hivern. L'olivera està al moll de l'esperit de Catalunya, el lligam de la nostra terra amb els nostres remots avantpassats, quan Catalunya encara no era Catalunya. Branquilló estoic que en totes les estacions es manté viu, corona de plebeus, humil aliança amb dels nostres veïns, som nascuts del comerç grec i fenici, de l'ordre i la disciplina dels romans.

En l'esbojarrada febre modernista, sempre flirtejant amb els obscurs fantasmes simbolistes del nord, la gairebé quotidiana oliva i fulla d'olivera van ser un contrapunt de clàssic seny.





Allà estava l'olivera, aportant l'imprescindible dosi de la senzilla bellesa, la sensatesa del secà.

L'olivera, en especial la seva branca amb les fulles cen-droses i els seus fruits el·líptics, va entrar amb tota naturalitat en l'ampli mostrari de la botànica modernista. Al costat de l'exotisme i raresa de flors com l'hortènsia, el bambú o el crisantem, l'olivera podia estalviar-se presentacions. Quan les èpoques i societats forgen un nou estil molt sovint això comporta un abandó dels motius decoratius fins llavors dominants, promovent de nous, rescatant de l'oblit d'altres, recuperant vells motius arraconats. En això consisteix la renovació, la invenció en l'art i en el disseny: en una relectura del passat que desemboca en fecunda creació.

Però malgrat aquesta constant immersió i aflorament de motius i idees al llarg de la història de l'art, com si d'un cicle tancat es tractés, hi ha un grapat d'intocables que es mantenen sempre presents. En l'àmbit català l'olivera és un d'aquests motius força present en totes les èpoques i estils. Els catalans, fills com som de la civilització greco-llatina, hem reservat un lloc privilegiat a l'*Olea europaea*, font del preuat or líquid que dóna sabor als nostres menjars.

Adaptada a la climatologia mediterrània, als conreus de secà, component de la triada alimentària mediterrània, combustible per fer llum, lubricant, conservant per al menjar, producte de neteja corporal entre grecs i romans que s'untaven d'oli per després passar-se una mena d'espàtula all llarg del cos, essència pels ritus religiosos pagans que acabarien configurant d'altres

de cristians com el bateig, la confirmació, l'extrema unció... l'olivera és sinònim de vida, de cultura, de civilització que perdura en el temps. Amb raó doncs, des de sempre s'ha honorat a l'olivera. És símbol d'eternitat, per la seva llarga vida. En són prova les oliveres mil·lenàries d'Ulldecona, al Montsià. Ostenten un autèntic record mundial de longevitat aquests arbres que van ser plantats quan precisament aquestes terres deixaven de ser ibèriques per emparar-se dels elements fonamentals de la romanitat.

El Modernisme català va saber apreciar la delicadesa d'aquelles fulles que semblen litografiar al seu anvers el color blanquinós del cel, d'aquells fruits sucosos plens de l'or del sol. Com a emblema del bagatge secular greco-llatí l'olivera va participar en la simbiosi que s'operà amb les forces renovadores del nord, per donar com a resultat el Modernisme. Aquesta vegada no va haver-hi destrucció com a l'època tardo-romana amb les invasions bàrbares germàniques. Ara el maridatge va ser pacífic i productiu.

Una de les vies on es manifesta la vitalitat de les branques d'olivera, de fulles turgents i resistents, és en la fusta tallada del mobiliari modernista. També el moviment helicoidal que dibuixen moltes de les barres de ferro forjat de balcons i portals sembla inspirat en l'olivera, que també creix d'aquella manera, amb un tronc que fa esforçades torsions estació rera estació.

L'*oliacea europea* s'avenia amb l'ètica de l'esforç, de l'estalvi i el sacrifici d'aquella petita burgesia que de mica en

mica omplia sa pica. L'olivera venia a jugar a nivell social un rol integrador interclassista, amb el que tots els estrats socials es podien sentir representats. L'aprofitament de l'oliva en primeres i segones premsades, la utilització de l'extracte sec per fer olivada i fins i tot el pinyol com a combustible era tota una evocació de la maquinària social on cada classe, cada grup tenia el seu paper. Com l'olivera, un Capitalisme ben aprofitat podia satisfer les necessitats de tothom.

L'olivera, que sempre dóna fruit malgrat les perllongades sequeres estivals, triomfant al capdavant, que sàvia amb el pas del temps cada cop s'adapta millor al terreny, era espill per als menestrals. Sabedors de les dificultats del camí vers el benefici, el botiguer-petit burgés, enmirallant-se en la soferta olivera, practicava l'ètica de l'esforç, allò del "Trebal·leu, trebal·leu, que la civada guanyareu!

A més d'aquestes consideracions de Classe, a nivell purament estètic la presència a la Catalunya Modernista d'un motiu tan arxi-clàssic com l'olivera, habitual tant entre grecs com entre romans, venia a atenuar el vertigen d'eixelebrada rauxa i modernitat de moltes de les obres del moment, que introduïen dragons xinesos, mòrbides representacions d'estranyers aires pre-rafaelites, melancòliques composicions simbolistes, extravagàncies parisenques o fins i tot creus gamades hindús. Per contra l'olivera portava a la ciutat el sol, la salut, la bellesa comuna dels nostres paisatges conreats. Dibuixaren la planta amb una suau corba, despregant alternes les seves fulles amb aquella

sinuosa cadència tan modernista. En definitiva, l'olivera va aportar un viu i temperat seny al Modernisme.

És freqüent trobar-se representacions d'olivera en els mobles modernistes en forma de talla o gravat. Ambdues tècniques es podien efectuar sobre la peça massissa de fusta o bé sobre l'última capa de contraxapa que componia el moble. Ajuntar diferents capes de fusta a fi d'abaratir la producció i gaudir de més flexibilitat sobretot en la capa superficial és el que es coneix com a contraxapa. La tècnica va ser concebuda per la marca Thonet de Viena i presentada a les Exposicions Universals. Després, a través de patents o aprenent la tècnica, l'estil Thonet es va anar propagant per tot el continent i més enllà. Parlant en propietat l'estil Thonet seria el modest estil Biedermeyer o petit burgés de mitjans del segle XIX. Però la ductilitat d'aquest estil en bombar les fustes permeté al Modernisme agafar el testimoni i anar més enllà, arquejant-se encara més. La tècnica Thonet de doblegar la fusta en làmines i encollar-la a un cos principal va permetre al modernisme “enganxar” motllures de gran relleu amb el característic cop de fuet.

L'ofici de tallista, que en l'època dels gremis era l'encarregat de fer els altars i les talles policromades, havia evolucionat envers a una professió més dirigida a un client laic, la burgesia. Començaren a anomenar-se ebenistes i utilitzaren fustes nobles com el roure, la caoba o l'ebano. Tot i també treballar amb noguera i pi, fustes que eren més econòmiques, aquestes s'empraven sobretot pels fusters, els quals produïen mobles més econòmics i senzills per a les Classes menys adine-



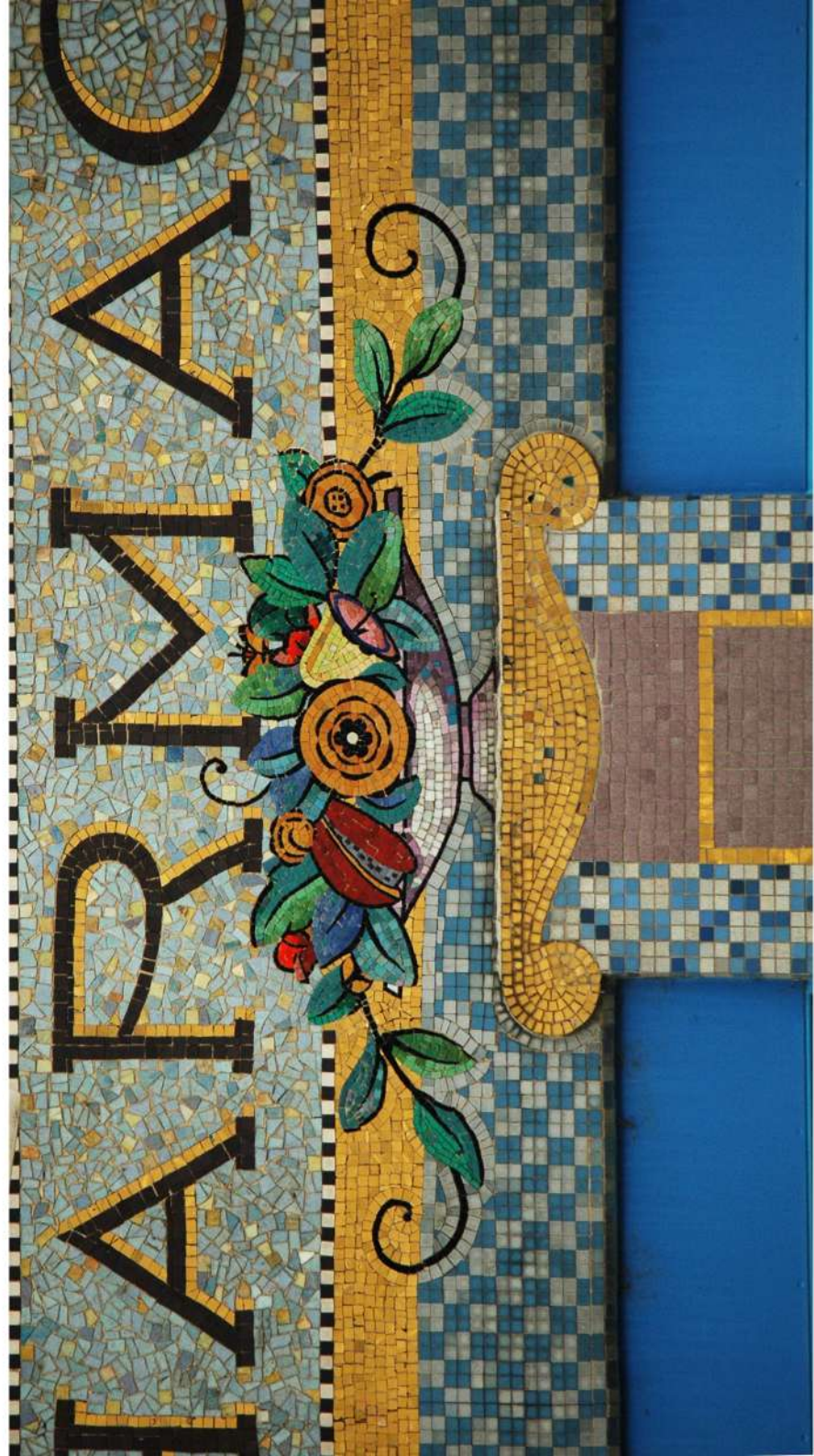
rades. L'ús d'una o altra fusta més econòmica també depenia de si s'havien d'emprar per a les parts massisses interiors del moble o per al seu exterior destinat a lluir.

Parlant de la camèlia descrivíem sumàriament una de les maneres més populars de decorar les superfícies dels mobles, la marqueteria. L'alternativa a aquesta, més econòmica, era la talla o el pirogravat. La pintura va ser poc emprada. Entrava en acció quan la fusta tenia poca prestància, i més aviat se la volia amagar darrera d'una capa de pintura. No hauríem de confondre això amb els daurats, que no implicaven necessàriament l'ús de fustes de baixa qualitat. Els daurats de fusta es van emprar sobretot per a elements de mobiliari encastat, cornises i capitells.

Pel que fa a la talla, posem per cas per donar personalitat al frontal d'un escriptori, es tractava de donar un baix o mitjà relleu. Amb una eina tallant més o menys fina com cisell, gúbia o burí i amb el martell percutor es desbastava el que venia a representar el fons, deixant la part incòlume emergida representant aquesta en molts casos un motiu floral com podria ser una branqueta d'olivera. Posteriorment es passava al poliment amb sorres, paper de vidre o una llima per a les parts més menudes. L'últim pas era envernissar la superfície.

El procediment invers a aquest seria deixar el fons incòlume i rebaixar el motiu, el contingut protagonista de la representació. En aquest cas estem parlant de pirogravat. "Piro" es refereix a cremar i es parla en aquests termes ja que el punxó mitjançant el qual es ressegueix el dibuix i s'escalabora la

fusta consta d'una punta roent, la qual permet obrir-se pas com qui fa una ranura. El pirogravat donava un aspecte més discret al moble, mantenint la superfície on era aplicada el seu aspecte general pla. La marqueteria, la talla o les aplicacions de motllures eren alternatives més vistoses.





PANERA DE FRUITA

La panera de fruita és una ornamentació força present a l'arquitectura d'ençà del Manierisme. Aquest estil, cansat de la severa austeritat renaixentista començà a alterar la puresa de les formes clàssiques. Es fragmenten els frontons, es juga amb les volutes, les superfícies guanyen relleu, proliferen motllures i escultures. El barroc i el rococó exacerbaren aquesta tendència incorporant color, daurats, voluptuositat. Un bon exemple d'això que estem parlant és l'antiga Duana, a Pla de Palau. Es va bastir a l'època de Carles IV i algú ha definit el seu estil com de "pastís de boda". Veiem junt amb dobles cornucòpies (banyes farcides de fruits variats, cereals i vegetals), símbol inconfusible d'abundància, algunes paneres que igualment vessen aliments.

Amb les paneres o cistells plens de fruita, vegetals o algun que altre peix o tall d'entrecot també es volia expressar l'abundància. Veiem aquests elements decoratius a Les Rambles de Barcelona, sortint de Canaletes direcció Colom. A pocs passos trobem un immoble que serveix avui en dia per un Departament de la Generalitat. Façana i exteriors encara conserven cert esplendor del que fou el Palau del gran potentat Antonio Lopez i que després heretà la seva filla i el seu gendre Eusebi Güell. Tot i ser un immoble anterior al Modernisme (amb pintures del vigatà) i amb reformes posteriors a aquell estil, en l'època que ens ocupa també es portaren a terme algunes inter-

vencions. Fixem-nos a peu de carrer en els magnífics cistells de vímet carregats de saborosos aliments.

Un altre exemple de panera de fruita, o més aviat garlanda de fruites que en voladís s'ofereix al vianant, la trobem a la Casa Calvet de Gaudí. Es troba com a parapet del balcó de la primera planta, per sobre d'un xiprer i uns bolets del portal i la planta principal. Veiem com en tan poc espai, s'apleguen diferents tipus de plantes, des dels grans arbres fins als menuts fongs. Com anunciàvem en el prefaci, en el Modernisme poques vegades es donen *solos* d'espècies vegetals. Gairebé sempre les plantes apareixen en duets o trios i en ocasions surten a escena autèntiques *big bands* vegetals.

La panera de fruita, que ja es diversa en si mateixa, va ser un d'aquests motius que participà en les composicions vegetals del moment. I ho féu com dèiem per que comunicava la idea d'abundància. Però apart, la panera de fruita és paradigmàtica de certa inclinació pairal que caracteritzà al Modernisme català. L'snobisme de les elits que fomentaren el refinat Art Nouveau a París, Brussel·les, Munich o Viena mai haguessin tolerat que se'ls col·lessin referències camperoles en les obres d'art que costejaven. A Catalunya en canvi l'Alta Burgesia lluny d'averkonyir-se del seu recent passat rural mes aviat s'enorgullia. Precisament el lema de Joan Güell (pare del que seria propietari del Palau de les Rambles que estem comentant) deia: "Ahir pastor, avui senyor". Mostrar la fruita en cistells de vímet i no pas en un material més car com per exemple la porcellana era com una declaració d'arrelament a la terra.

Es a dir, malgrat el dispendi de que feia gala l'alta burgesia posseint ostentoses obres d'art i el refinament implícit del cop de fuet, a la Catalunya modernista sempre hi hagué un lloc per a allò rústic, senzill, de poble. Així que tot i les novetats de tot ordre que comportà la creixent vida urbana, també hi hagué certa continuïtat. La Masia romangué en l'imaginari col·lectiu en un raconet de la nostàlgia, convertint-se en una Arcàdia, el paradís perdut dels catalans. L'estima de la gent modernista per allò pairal explicaria el mateix naixement del Noucentisme (apart de consideracions polítiques com la formació de la Mancomunitat de Prat de la Riba que es proposava ordenar el país dotant-lo de la infraestructura bàsica).

A diferència de l'Art Decó que triomfà a França o als Estats Units, a Catalunya s'imposà una arquitectura d'aspecte més tradicional, entre clàssic i rural. Creiem que aquestes maneres de fer mai haguessin aparegut si el Modernisme hagués repudiat tot el que venia del Camp. Així que gràcies a que els modernistes guardaren el cistell de vímet en un racó de l'habitació, els noucentistes el trobaren i el posaren al bell mig del saló, com a emblema d'un nou temps.

Aquesta tesi, segons la qual el Modernisme català va ser més de pagès que l'Art Nouveau, explicaria perquè avui en dia el Modernisme català és tan apreciat per propis i estranys. Excepte algunes manifestacions com les del pre-rafaelita Alexandre de Riquer o decadents i miserabilistes com les d'uns joves Casagemes, Picasso o Xavier Gosé, el Modernisme català restà allunyat de propostes erudites, intel·lectuals i descarnades que

sí foren més habituals al panorama continental i britànic. Lluny de propostes fredes reservades per a elitistes *connoisseurs*, snobs i crítics d'art el Modernisme català tingué l'habilitat de fer quelcom nou i alhora arrelat a la terra que estava adreçat a tots els públics.

En una època dominada per la rauxa creativa, el seny va aportar la seva dosi de sentit comú. Resultat: el Modernisme català va trobar un equilibri que el féu popular entre els paisans; però que va ser menystingut per la crítica d'art internacional titllant-lo de mera *extravaganza* historicista. Només després de l'atenció del turisme global envers el nostre Modernisme els ulls dels experts s'han obert. Lliçó: no tot el que és nou i creatiu en el panorama de l'art ha de ser forçosament minoritari i no més apreciat per experts.

En l'Edat d'Or de l'Art Català, les pomes, taronges, préssecs, magranes... estaven just en aquell punt ideal abans que el verd comenci a perdre vigor. Les formes voluminoses i unflades de les fruites de pinyol i cítrics maridaven bé amb el cop de fuet, el desenfadat barreig lineal de branques, tiges i fulles. Junt amb els capítols florals, les fruites aportaven color a l'ornamentació, per encendre de vida les més monòtones parts llenyoses i cloroplàstiques de la planta.

Complementant totes aquestes virtuts decoratives de les esplèndides paneres, l'exposició d'una pila de fruita anunciava abundància a aquell que la contemplés. La fruita igualment transmet salut. Per aquestes insuperables virtuts els cistells de fruita virtual foren emplaçats en moltes cases modernistes. Els



EX LIBRIS
PAUL ROSENBAUM

Ex libris d'Ephraim Moshe Lilien reproduit a:

E. M. Lilien, eine künstlerische Entwicklung
um die Jahrhundertwende.

Jonund a commons.wikimedia.org / Public Domain

trobem sovint esculpits en pedra, com a l'esmentat Palau Moja. Col·locar paneres de fruita a la balustrada d'una terrassa era una bona manera de trencar amb la monotonia de les rabassudes columnetes que suporten el pesat passamà.

La panera de fruita era un bon recordatori de que la vida s'ha d'aprofitar ja que els humans com les fruites també madurem i ineluctablement envellim. La panera de fruita també anunciava la salut de que gaudim o aquella que em perdut però tenim fe a recobrar per tornar a estar tan esplèndids com una fruita; com a confirmació de que els projectes o negocis requereixen el seu temps de maduració però que si em adobat bé la terra i una plaga no ens ho espatlla tot inesperadament, la feina dóna els seus fruits; com a símbol de tantes coses esperançadores, les paneres de fruita varen ser contemplades amb estimació en el temps del Modernisme.

En una de les manifestacions artístiques on apareixen amb certa freqüència fruites aplegades és a l'Ex-libris. Més que de paneres de fruita hauríem de parlar de garlandes de fruita que mesclades entre fulles pengen a dues bandes servint així de marc per al contingut. En ocasions aquests rams de fruita s'acompanyen de fullatge i corones de llorer, un gran acompanyament per a les figures que exalcen el nom del propietari del llibre inscrit en un filacteri. L'elecció vegetal al món dels Ex-libris va ser ampla i la diversitat de composicions gran. Els seus creadors feren autèntics malabarismes estètics en un petit tros de paper, condensant l'esperit d'un temps.

L'art de l'ex-libris el podríem qualificar com el de la petita il·lustració. Aquelles etiquetes que s'enganxen en una de les primeres pàgines d'un llibre, com a marca de propietat poden arribar a condensar l'estil d'un temps. En l'època que ens ocupa, els llibres ja no anaven només adreçats als grups eclesiàstics i aristocràtics, que eren gairebé els únics que posseïen biblioteques. En el tombant del segle la possessió de llibres es comença a democratitzar i per a la Classe benestant tenir una prestatgeria plena de llibres comença a ser una obligació social.

La possessió de coneixement era un dels trets identitaris de la Classe Burgesa. Aquesta, nascuda en part des del remot origen de l'artesanat medieval tenia en els coneixements de la seva professió la principal eina. L'aprenentatge i les solucions tècniques es convertiren en el capital intangible dels professionals liberals. Però alhora, al llarg del segle XIX la Burgesia pren consciència de la seva posició de grup dirigent, no només dels afers econòmics sinó també polítics. Per tant, s'haurà de dotar d'un ideal. El desenvolupament d'idees pròpies serà el factor per prevenir-se de tiranies, com havia estat l'entesa Monarquia-noblesa-església. Així que els llibres seran per a la Burgesia el que els carruatges o les perruques havien estat per a l'aristocràcia.

L'ex-libris a més és un bon exponent de la nova manera d'entendre l'art, allò de l'art per l'art. Sovint pensem en aquest sentiment com a privatiu dels artistes. Però lluny de ser exclusiu dels creadors, el client també sabé gaudir del valor intrínsec de l'obra d'art, després de qualsevol funció de representació

social. L'ex-libris no estava concebut per a ser mostrat, per a ostentar. A diferència de la majoria de les manifestacions del Modernisme, com posem per cas l'art funerari o les façanes de les cases, els ex-libris eren un art íntim. Aquestes etiquetes de llibre personalitzades només eren vistes pel propietari o per un selecte grup de familiars o amistats

Les revolucions burgeses del Segle XIX van conduir a una major valorització de la individualitat. Això condueix a la personalització dels llibres amb una marca feta ad-hoc. El dibuixant que assumia aquell encàrrec havia de saber condensar els valors bàsics d'aquell prohóm, dotant-l'ho alhora d'un lema com havia estat costum entre la noblesa. Ser com els aristòcrates sempre havia estat l'anhel de molts burgesos. Els ex-libris, com els tatuatges, normalment eren de per vida o com a mínim havien de durar una pila d'anys. Així que en el seu disseny es cercava condensar valors i ideals ben arrelats en el propietari.

Prolífics artistes que van destacar per la qualitat en aquest art foren Pau Font de Rubinat, el reusenc Ramon Casals i Vernís que fundà l'Acadèmia Fortuny en aquella ciutat, Alexandre de Riquer, Josep Triadó i Mayol i Joaquim Renart. Tots ells com bé comenta el Prof. Dr. Francesc Orenes en una exposició virtual portaren la renovació a l'art de l'ex-libris, que fins llavors s'havia basat en l'heraldisme. Com en tants altres camps artístics, amb el Modernisme s'estableix un abans i un després. (Exposició virtual d'Ex-libris de la Biblioteca Nacional de Catalunya – Francesc Orenes, Francesc Fontbona, Joan-Lluís de Yebra / bnc.cat/expos/exlibris)

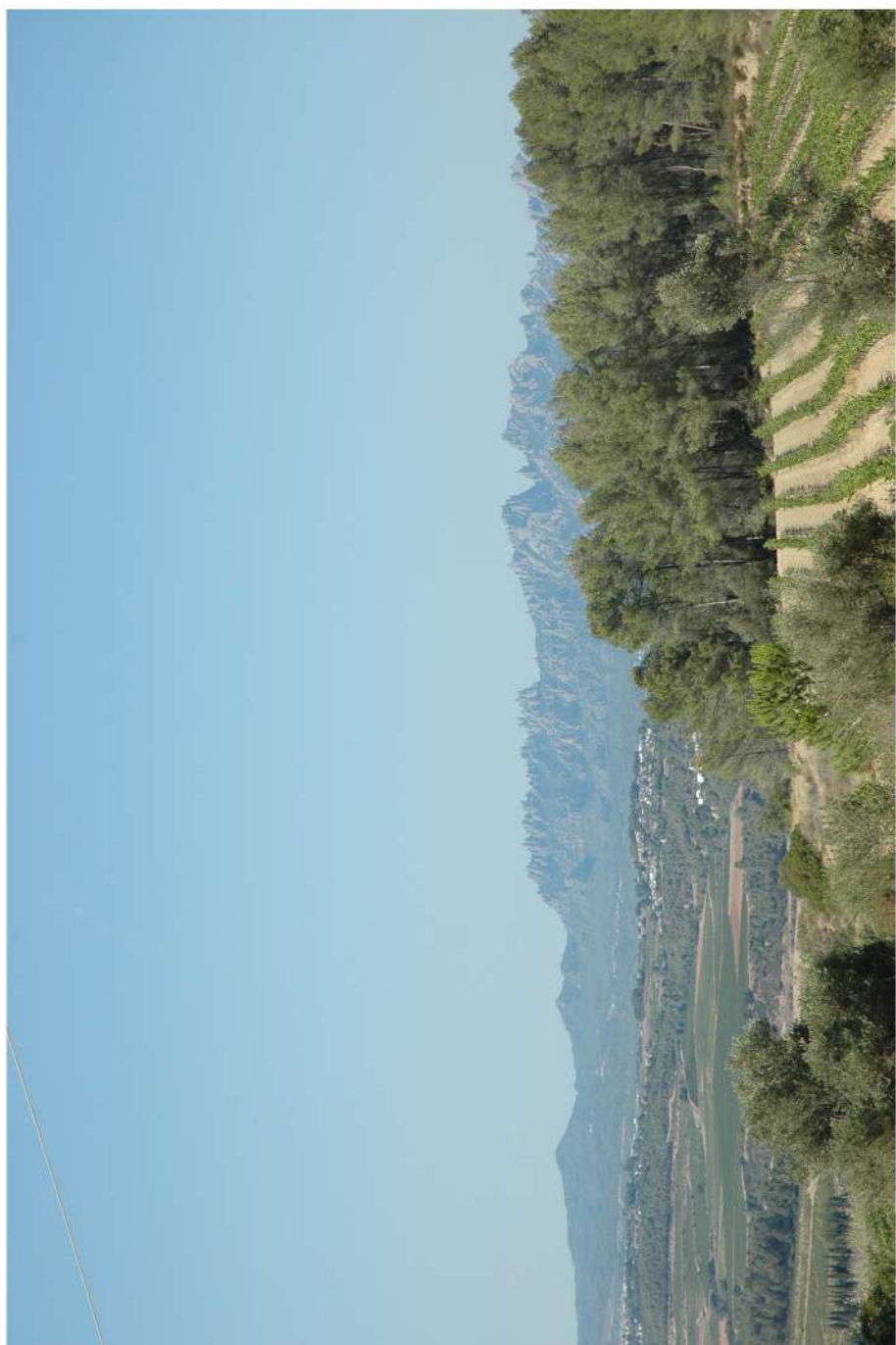
PI

Què em de dir del pi... Qui no l'ha vist, flairat, qui no ha arrencat les escates de l'escorça, trepitjat terra coberta de pinassa, jugant a fer collarets o a separar les agulloses fulles aparellades, qui no ha contemplat l'envolvent espectacle d'un bosc de pins? Qui no s'ha menjat un pinyó, o un panellet? Qui no s'ha punxat caminant descalç per una catifa d'afilades agulles en una pineda de mar? Qui no ha descobert el poder enganxifós de la resina al agafar una pinya? Arbre mediterrani per antonomàsia, el pi no podia faltar en el mostrari botànic de la molt modernista ciutat de Barcelona.

Tot i que les formes punxegudes de les fulles del pi a penes lliguen amb les formes corbes i plenes del característic cop de fuet, el pi va saber fer-se un lloc en el Modernisme sense esdevenir cap nota discordant.

La seva càlida verdor era requerida pel nou veí de can Fanga^{*}. El burgés mitjà que anà a habitar tot cofoi en una nova casa de l'estil modern amb totes les comoditats de l'època, estava lluny de les turmentades lluites interiors dels fills de Baudelaire que potser s'estimaven més els iris, narcisos o lilàs. El Burgés benestant pare de família simplement volia un entorn maco i agradable, i si li podia transmetre fragància de pi encara millor (com avui quan freguem el terra amb Ajax pino).

^{*} Recordem que aquest nom de pila de l'Eixample barceloní va ser la conseqüència dels anys que va trigar el nou barri barceloní a pavimentar els seus carrers. Quan plovia, l'incipient Eixample es convertia en un autèntic fangar.





Veiem el pi representat en un bon grapat de portals de l'Eixample així com del Casc Antic barceloní. És el cas de la finca veïna del Palau de la Música Catalana, la Casa Agustí Valentí d'Antoni Millàs i Figuerola, 1906, que estava destinada a convertir-se en l'hotel del Palau. Enmig d'una composició d'aires tardo-medievals amb arcs carpanells i gàrgoles apareixen amb profusió pinyes, branques i branquillons de pi plenes de fulles. Fecunditat i saludable aliment en abundància, com els pinyons de les seves pinyes, és el fruit que aconseguia la Burgesia gràcies a la seva emprenedoria. Amb raó, aquell botiguer, metge o advocat se sentia igual de fructífer com un pi dels boscos. Aquells professionals liberals adobaven la societat amb els seus coneixements benefactors, proveint de productes i serveis als qui els poguessin pagar.

De vegades les façanes modernistes, ultrapassant la mera decoració més o menys vistosa, semblen voler convertir-se en autèntiques cases-arbre, com retornant-nos al remot temps en el que vivíem al bosc entre follets i animals salvatges. Semblantment podríem interpretar les dues casetes de l'entrada al Park Güell.

Uns quants carrers més abaix, al de la Boqueria 10-12 trobem un altra finca amb protagonisme dels motius vegetals al seu exterior. Francesc Caballé i Reinald González van desvetllar-ne l'autoria de Puig i Cadafalch. La façana d'aquesta finca referida ens servirà per fer quatre cèntims sobre una de les Arts Decoratives més emprades durant el Modernisme, l'esgrafiats. Aquesta és una tècnica de revestiment de façanes que venia

emprant-se a Catalunya des de feia segles, visquent a la segona meitat del segle XVIII un moment esplendorós. L'esgrafiats és bàsicament un arrebossat a dos colors, a dues sorres. Com en la majoria de les arts aplicades la funció de l'esgrafiats va més enllà de la mera utilitat ornamental. Cobrir una façana amb dos o tres dits de gruix de morter era i encara és una bona manera d'aïllar tèrmicament la finca i protegir-la de la pluja i el vent.

L'abundant producció d'esgrafiats al final de L'Antic Règim, en una mena de rococó econòmic, poblà les nostres ciutats, pobles i inclús masies, d'angelets, al·legories de les arts i les estacions, d'Arcàdies que apareixen entre columnes i ficticis cortinatges. Dominaven els colors rojos, blancs i palla. El Modernisme aprofità tot aquell bagatge tècnic dels mestres paletes abandonant però les representacions figuratives-narratives. Les substituï per motius geomètrics i vegetals. Línies ondulants que recorren paral·leles per l'ample i llarg de la façana, o un conjunt de ceps carregats de raïm, un arbre en la seva plenitud o una planta enfiladissa que puja per les parets, foren motius freqüents, executats en esgrafiats per decorar els exteriors de les cases modernistes.

El que a certa distància s'albira com una pintura sobre la paret és en el fons un contra-relleu. Sobre el mur s'aplica una bona capa de morter d'un color determinat. Sobre aquesta capa n'hi va una altra d'un color diferent. Acte seguit, ajudant-se d'una plantilla, es va gratant o buidant amb una espàtula o cúter part d'aquesta segona capa, fins a tocar a la primera capa. Lògicament, al treure la plantilla queda representat el motiu desitjat.



L'èxit d'aquesta tècnica, ultra les seves virtuts decoratives i prestacions, es trobava en el seu cost. En l'època modernista hi havia experimentats paletes en abundància, amb sous poc abundants*. Cobrir l'alt i ample d'una façana amb un bon panell d'esgrafiat de vistosos colors i línies eixerides sortia força més econòmic que gastar-se els quartos en cobriments ceràmics, ferro per a balcons correguts o encara més onerosos disposar escultures.

Es de suposar que els dissenys d'allò que es representava a la façana anaven a càrrec de l'arquitecte, però del paper a la paret hi ha un bon tros. El Modernisme català que passada una centúria encara gaudim, no hagués sigut el mateix sense la mà experta dels mestres esgrafiadors i del seus equips de paletes. Gràcies a ells allò dissenyat pels arquitectes prengué la consistència, el color adequats. Malauradament coneixem pocs noms d'aquells mestres esgrafiadors. El gran cronista de la ciutat Lluís Permanyer recull el nom de Joan Paradís en un article a La Vanguardia.

* Factors econòmics com la disponibilitat de mà d'obra especialitzada i els salaris que aquests percebien fent que la demanda s'equilibrés amb l'oferta foren sens dubte factors cabdals que expliquen l'aparició i sort del Modernisme a Catalunya. No tot s'explica per la genialitat creativa d'arquitectes, artistes i artesans.

PLANTES MENORS

Reunim en aquest capítol aquelles plantes les quals foren menys representades durant el període Modernista. Són tot un seguit de flors com el clavell, arbres com el cirerer o arbustos com el margalló. Però la migradesa de la seva sortida en escena lluny de convertir-se en mesura de la seva insignificança els hi donà certa exclusivitat. I és que les minories, quan són belles i tenen alguna cosa a dir es distingeixen entre les multituds. El temps també juga a favor de les rareses en l'art. Ultra això, algunes plantes com el clavell i el margalló pel fet d'haver estat entre les mans d'un geni com Gaudí, les ha revaloritzat encara més als nostres ulls contemporanis.

El *bambú*, amb el seu atlètic tronc tubular, es deixa recórrer per anelles al llarg del seu tòrax vegetal, conferint-li aquestes cotilles un esvelt tall. Les fulles són com de paper i quan li manca l'aigua el seu verd sembla cridar al blanc per adquirir una trencadissa textura. Les fulles són agudament lanceolades i es despleguen alternes en desordenada llibertat. Però tot i que agullades les fulles del bambú no punxen pas. Són amables fletxes vegetals que es deixen agafar, preses pel palmell de la mà, a la recerca del seu secret, una rara fermesa assolida sense massa ni densitat.

La lleugera esveltesa del bambú va cridar l'atenció dels modernistes. L'humor mudable de la planta, tan fresca i vigorosa en algunes estacions com apagada i seca en d'altres, també

va atreure als esperits decadentistes de l'època. Per a ells, el bambú era l'emblema de la temporalitat, la provisionalitat de les coses, de l'alegria que passa (tal com s'intitula un breu drama de Rusiñol musicat per Enric Morera), símbol de que tot fineix i la bellesa es condensa en un breu sospir.

El tronc del bambú, tot i la seva aparent fragilitat, té una gran resistència. Una fermesa que li atorga la seva flexibilitat. Desconeixem si Gaudí i altres arquitectes lloaren algun cop les propietats mecàniques del bambú, però aquest arbre seria un excel·lent exemple vegetal del que aconseguí el Modernisme arquitectònic. Arcs parabòlics fets de fines barres de ferro per aguantar torretes o bé obrats en totxana a les fantàstiques catedrals del vi, paràboles hiperboloides (sella de muntar) per a les voltes de la Colònia Güell, fines barres de ferro per als fanals-bancs de Passeig de Gràcia de Pere Falqués. Aquests i tants d'altres d'exemples mostraren com era possible la fermesa estructural sense renunciar a una essència i aparença de lleugeresa.

Però aquest pas endavant de l'arquitectura mai fou acceptat pels qui entenien la construcció com quelcom inseparable de la contundència. A l'habitual crítica basada en l'aparença extravagant de les noves propostes arquitectòniques modernistes se li sumava una desconfiança per l'aspecte poc ferm dels immobles. Acostumats com estaven a la inqüestionable fiabilitat dels estils passats, plens de pesades i rígides parets, pilars i altres elements estructurals, la nova arquitectura els hi semblava insegura com el bambú. Aquesta malfiança en les virtuts

estructurals de les noves solucions arquitectòniques del Modernisme també afectava a la pròpia professió. Als prejudicis estilístics d'arquitectes i enginyers se'ls hi afegí la inexperiència a l'hora d'afrontar noves solucions.

No les tenien totes amb aquells pedrots penjants del Park Güell o amb els pilars inclinats i les voltes que semblaven a punt de rebentar pel pes superior d'aigua acumulada a la Cripta de la Colònia Güell. Cèsar Martinell, el gran arquitecte de les catedrals del vi catalanes, de jovenet passà moltes estones amb Gaudí, i pogué recollir part del pensament del mestre. En el llibre de Cèsar Martinell "Gaudí i la Sagrada Família, comentada per ell mateix" l'autor recorda com un crític d'art titllava "d'inútils extravagàncies" el fet que hagués deixat les torres de la Sagrada Família obertes en el seu punt culminant, precisament al lloc de la clau, on aquest element, al dir d'ell, hauria augmentat la solidesa de les torres. Jo em vaig limitar a dir-li que aquella era una qüestió tècnica perfectament resolta, puix que les estructures cupuliformes, com eren aquelles, permetien deixar la construcció a qualsevol alçària i oberta per dalt, sense que en patís gens la seva estabilitat.

Vaig estar-me de recordar-li la sens fi de cúpules i voltes que es troben en aquest cas; les menys, simplement obertes com el Panteó de Roma i el creuer de Poblet, tot i la seva estructura ogival, i la majoria amb un cupulí o lluernà protegint l'obertura, com a Sant Pere del Vaticà..." (Pag. 114)

Passats els anys es va fer evident que els edificis modernistes no queien. Com passa amb el bambú, utilitzat a la Xina

per a fer bastides, està clar que les aparences enganyen. Pel que fa a les seves grans aportacions estructurals de l'època, en el despertar del Modernisme destacaren els treballs de Domènech i Muntaner al Castell dels Tres Dragons i de Domènech i Estapà amb Enric Sagnier al Palau de Justícia. Ambdues obres segueixen l'estela definida per la parisenca biblioteca de Santa Genoveve en l'ús del ferro per a cobrir patis i obrir voltes.

El jove Domènech i Muntaner fou també l'encarregat d'aixecar en un temps rècord l'efímer Gran Hotel Internacional per a l'Exposició Universal de 1888. Ubicat sobre un terreny arenós entre les antigues muralles i la Barceloneta, això obligà a l'arquitecte a innovar amb una enginyosa solució per als fonaments. En comptes dels habituals pilons en profunditat, Domènech i Muntaner disposà uns coixins de totxana en forma de capell que distribuïren les carregues com si d'un vaixell surant sobre un estany estancat es tractés.

Uns anys més tard, Antoni Gaudí també destacaria per les seves revolucionàries solucions arquitectòniques, que constitueixen una fita, un Abans i un Després en la Història de l'Arquitectura. A la Pedrera fou un dels primers arquitectes en assajar la planta lliure prescindint en conseqüència de les parets mestres de càrrega. Per a les golfes, a la mateixa Casa Milà així com a la Batlló, Gaudí també se les empescà per aconseguir més llum i espai. Ho féu amb els anomenats arcs catenaris i amb un material lleuger i econòmic com el maó pla. Tot plegat recorda al sistema vertebral dels mamífers, amb un seguit de costelles arquejades unides a l'espina dorsal.

Però tornem al bambú. En ell trobem el cilindre, que si bé conté la corba és d'una mena ben diferent a aquella tan cara als modernistes. Aquests s'estimaven més l'espiral, el moviment helicoidal, el cop de fuet de les ràfegues impredecibles que dibuixa la corrent d'un riu, la incorporia sinuositat del fum. Un exemple excepcional del fum com a paradigma de l'estètica modernista es troba a l'edifici contigu als 4 Gats. En un plafó ceràmic compost per diverses rajoles, un bisbe escampa amb un turíbul el fum de l'encens que puja enlaire entortolligant-se, dibuixant les característiques sinuoses flotacions de la línia Cop de Fuet, tan cara al Modernisme.

Perquè doncs el bambú tingué un lloc destacat al si del Modernisme tot i estar mancat d'imprevisibles giragonses? Que els hi agradà d'un pal estaferm envoltat de fulles angulosos? Tenia pedigrí. El seu origen oriental li obrí les portes dels artistes europeus que estaven forjant un nou estil. Àvids de renovació, la descoberta de la recreació de l'espai als gravats japonesos fou una troballa clau per als pintors i dibuixants europeus que tenien set de renovació. A les antípodes de la perspectiva lineal occidental, del Japó s'aprengué a separar l'espai en franques que amb diferents ondulacions, línies separadores i colors, generaven l'aparença de profunditat.

Així que en una època en que es venerava l'estètica del Japó el bambú vingué recomanat per a colar-se als tallers dels artistes. I des d'allà s'introduí en algunes de les més selectes llars en forma de paravents, ventalls o paraigües, amb algun que altre insecte i ocell juganer amagant-se entre les fulles. La

Casa Bruno Quadras del 1885 a Les Rambles amb Cardenal Casañes de l'arquitecte Josep Vilaseca és un exemple prematur d'aquell orientalisme. Un drac xinès a la cantonada, ombrel·les, paraigües, ventalls, ornamentació de canyes de bambú i branques de cirerer florit, samurais, gueixes... tot un repertori de l'exotisme de l'Orient Llunyà que tant estimulà a les ments creatives de la Vella Europa.

Continuem amb el *Blat de Moro*. Com es conegut aquesta és una planta originària de l'Amèrica Central. Portada ja cap a Europa en un dels primers viatges de Cristòfol Colom s'adaptà ràpidament al Vell Continent. La seva alta productivitat al camp i el seu valor nutricional feren d'ella una planta valorada per la pagesia i per la població en general, un cop esvaïdes les reticències culinàries inicials. L'art, com la cuina, sempre està a l'aguait de les novetats. En conseqüència incorporà en el seu repertori el blat de moro, les panotxes, que és allà on es troben les llavors que ens mengem com crispetes, quicos o tota sencera bullida o al grill com fan els nord-americans.

Ja des del Barroc la panotxa comença a aparèixer com un dels aliments que copen cistells i paneres plenes de verdures i fruites, en alt relleu, en pintures murals o en representacions d'esgrafiats com en moltes cases de la Barcelona de mitjans del 1700. També trobem el blat de moro com a part de la panòpia d'una dona ferma d'aspecte saludable. Efectivament, les al·legories de l'agricultura mostraven a una dona falç en mà,

amb una forca o una pala, amb panotxes penjant-li de la cintura i portant un cistell ple de raïm i unes espigues de blat.

En una de les entrades del Parc de la Ciutadella, malgrat no haver-hi panotxa, trobem una d'aquestes al·legories a l'Agricultura, acompanyada per un altra dona, abillada amb instruments del mar, com una àncora, representant la Navegació. A l'entrada que dóna al Passeig Lluís Companys trobem un altre parell d'al·legories. Són una robusta dona que té als seus peus un engranatge de maquinària, representant la Indústria i al seu costat l'habitual Hermes o Mercuri, deu del comerç, abillat amb el casc alat i el caduceu. Constatem el gran canvi en el panorama escultòric quan van fer aquestes escultures cap al 1888. En comptes de les habituals figures religioses, la nova societat capitalista retia homenatge als nous deus i deesses de la societat capitalista, personificacions del Comerç, la Indústria, l'Agricultura i la Navegació, les fonts de riquesa que possibilitaren la transformació del país.

Els *bolets* foren un regne de la naturalesa a penes representat en el magnífic desplegament vegetal de les façanes i interiors del Modernisme català. Però a diferència dels períodes anteriors en que l'Art havia ignorat de ple al petit habitant vegetal de la Tardor, en el període que ens ocupa comença a adquirir importància en el món del dibuix. Ens referim a il·lustració de literatura fantàstica i infantil. Del més remot de les tradicions paganes, el món de follets, fades, *gnomos*, barrufets i altres sers fantàstics diminuts regurgita amb el Moder-

nisme. Les cases, els palaus, els santuaris d'aquestes criatures són els bolets i altra “flora” rasa menystinguda pels estetes. Però les il·lustracions dels contes infantils del tombant de segle comencen a incorporar els fotogènics bolets per ambientar contes i rondalles.

El món de la literatura infantil, tan lliure i imaginatiu, va introduir-se de ple al bosc, sense estilitzacions, sense desbrossar el terreny com sí feren pintura i Arts Aplicades. I lògicament, entrant en el bosc de debò, hom es topa inevitablement amb els bolets.

Gaudí també es topà amb aquest regne de la naturalesa al menys en dos ocasions. La primera fou a la Casa Calvet. Resulta que el seu promotor immobiliari, que visqué al principal, era un micòleg reputat. I *ni corto ni perezoso* li demanà a Gaudí que decorés la tribuna i part de la façana amb espècies de bolets. Passades les dècades, vivia allà el Senyor Santiago Llena de Gelcen, que sent botànic i micòleg també, es decidí a catalogar el seguit de bolets que tenia representats en pedra i ferro forjat al seu balcó principal, com traient el cap un dia de tardor a la claror del Carrer Casp.

“En los balcones principal y laterales del piso noble se representa, en hierro forjado, una seta llamada (Clathrus cancellatus), en catalán ‘cresta de gall’, ‘moco de pavo’ o ‘flor del amor’. El tema se repite en los balcones mayores de los demás pisos. Unos adornos de hierro forjado en la tribuna son representación de la morilla o crespilla (Morchela hybrida) en catalán ‘múrgula de punxa’. También pueden encontrarse hongos,

como el (*Craterellus cornucopioides*), en catalán ‘trompetes de la mort’, formando un grupo estilizado a modo de remate igualmente de forja; y en la tribuna principal representaciones del (*Narcissus pseudonarcissus*), en catalán ‘trompetes grogues’, narciso trompón, además se localizan, muy esquematizadas, la flor, muy estilizada pero todavía identificable, de las ‘uvas del oso’ o ‘uvas de raposos’ (*Paris quadrifolia*), en catalán ‘herba de la creu’, ‘panses de guineu’ o ‘raïms de guineu’ y de las damasquinas (*Tagetes patula*), en catalán ‘clavells de la mort’. (Pag. 52 a Los Jardines de Gaudí – Joan Bassegoda Nonell).

Més endavant, en plena maduresa i abans d’entregar-se en cos i ànima a la seva Opera Magna, Gaudí també representà bolets. Ho féu al Park Güell i l’espècie escollida no fou una qualsevol sinó la temible *Amanita muscaria* o Reig de fageda. La trobem al capdamunt dels fantàstics pavellons de l’entrada principal i són d’un simbolisme gens fàcil d’escatir. El magnetisme que exerceixen les obres de Gaudí deriva en part precisament de l’hermetisme del simbolisme que emprà. Voldria advertir amb les amanites muscàries just a l’entrada del parc dels perills que esperen als qui s’endinsen al regne de la naturalesa? Representa aquest bolet al peu de la grega sala hipòstila les al·lucinacions que desencadenaven l’oracle de Delfos? Sigui com sigui Gaudí sempre desplegava un dos-en-un, ja que apart del que puguin significar, disposar bolets vermells i blancs al cim de les casetes ondulants és per se decoratiu, una brillant manera de coronar un punt alt visualment tant notori.

El *cacau* fou una planta estimada en les Arts per quelcom més que per les seves virtuts estètiques. Com les plantes del tabac, la canya de sucre i el cafè elles eren alhora bé d'intercanvi comercial i bens de consum. El comerç del cacau fou un dels propulsors inicials en el procés industrialitzador català. La prodigiosa planta antillana donà molt de si, des de les plantacions amb capital i gestió catalana, la seva importació a través de la marina mercant i conseqüent recepció a ports catalans, l'elaboració de la xocolata a fàbriques com Amatller o Torres, venta a pastisseries i granges...

En la representació de la planta del cacau té un protagonisme hegemònic la càpsula balística en forma de petit meló que conté les llavors d'on s'extreu l'agre xocolata pur. Sent les fulles igualment d'un caire lanceo-lobulat, fruit i fulles conduïen a deixar-se temptar per l'exòtic plaer de la xocolata. Lògicament, la planta del cacau es representava a xocolateries i pastisseries.

Parlant de pastisseries, a les Rambles, a tocar de la Boqueria, es troba una de les joies vivents del Modernisme català. És la Pastisseria Escribà. En el seu exterior trobem d'una manera superlativa l'amalgama de tot el repertori d'artesanies que van donar tanta vistositat al Modernisme. Apareix en profusió el mosaic, deixant espai al relleu en estuc i al vitrall suportat per uns elegants llistons de ferro, i tot rivetejat per tocs daurats que li donen al portal l'aparença d'un cofre ple de laminadures.

La *calèndula*, boixac de jardí, flor de mort (per la facilitat que té de créixer en terra sepulcral) és aquella flor monocroma, groga o taronja que obre els seus pètals de forma radial, com dibuixen els infants les flors. Aquesta és la característica més notable de les plantes de la Família Asteraceae, que vol dir estrella en grec. Són membres d'aquesta família plantes com el girasol, el crisantem o la margarida. Quan el motiu ornamental està mancat de color, aquesta semblança de forma entre calèndula i margarida les fa de difícil identificació.

Això succeeix per exemple en els treballs d'estuc per decorar façanes, a sobre els portals o per damunt de les finestres. La calèndula també es pot confondre amb el girasol quan l'artista apart del color tampoc va tenir en compte la mida. A més, quan només es representa el capítol floral, descartant altres parts de la planta, les similituds entre espècies i gèneres es multipliquen. Quan el capítol floral es troba aïllat només els ulls d'una persona avesada a la botànica podria diferenciar les margarides de calèndules o girasols.

Aquesta falta de precisió dels artistes modernistes no és però cap retret. Tot i la tendència “naturalista-figurativa” del Modernisme català (apropant-se al model original), la comesa dels artistes de l'època mai fou donar una classe de botànica. Aquells arquitectes, decoradors, artesans, tan sols gaudiren d'una inspiració floral. Fins i tot la falta de claredat a l'hora de representar amb les diverses arts aplicades aquesta o aquella altra planta feia encara més ric el seu fons simbòlic. Quan quelcom és indefinit dóna peu a significats més oberts. L'ambigu





terreny en que moltes vegades es mou la simbologia és precisament un dels seus encants.

Com hem vist amb la Planta Imaginada, aquesta indefinició a l'hora de representar les plantes de la Família Asteraceae tot fent una planta prototípica, era una via per a abastar tots els significats de les flors representant una de sola.

En qualsevol cas, pel que fa a la Calèndula, a més de que històricament s'ha utilitzat per a molts guariments, el fet que floreixi ininterrompudament al llarg de l'any i que ho faci en terrenys poc agraiïts regalant la seva simple bellesa en els llocs menys inesperats foren credencials prou magnífiques com per a obrir-li de bat a bat el jardí monumental del Modernisme. Allà on sempre floreixen les flors, la vida batega incessant. Allà on tot sembla erm, la calèndula emergeix proclamant el predomini de la vida sobre els paisatges apagats.

Quan tot sembla perdut tornarà la felicitat a la llar. Per a aquells tribulats habitants de la dura ciutat, de la Barcelona de les Bombes, la Rosa de Foc dels atemptats, de les setmanes tràgiques, d'alts índexs d'atur, fam, repressions militars i afusellaments, d'allistaments forçosos i tants i tants de mals, per a aquella societat en conflicte, malgrat tot, hi havia esperança de que la concòrdia i la justícia social tornés a rebrotar com la incansable calèndula. El Modernisme amb el seu repertori floral aportava aquella dosi d'optimisme. Un segon, una ullada inconscient a una calèndula calladament mostrada en un cartell publicitari era com una visió de la bellesa d'aquest món per renovar el pacte de la fe amb la vida.

El Modernisme va ser un moviment despert, obert, sempre disposat a incorporar en el seu si qualsevol idea, forma, planta... que connectés amb el seu esperit i alhora el promogués. Inicialment foren poques les espècies de que es serviren els artistes i artesans per embellir i suggerir missatges en les seves obres. La majoria d'aquests motius vegetals eren reedicions amb un llarg bagatge en la història de l'art. Però en ciutats i països amb unes característiques determinades una vegada iniciada l'aventura estètica del Modernisme, allò fou com una caixa de panflora.

Catalunya junt amb la ciutat lorenesa de Nancy (que per cert té les quatre barres al seu escut) van estar a la lliga dels agosarats. Paris i Viena es mostraren més continguts, foren de roses, oliveres i llorers. El primer grup en canvi va obrir-se a espècies vegetals poc canòniques que a la llarga feren més ric el seu jardí artístic respecte al segon grup. Una d'aquestes espècies que mostra el caràcter desenfadat i sensual del Modernisme és la *carbassa*. No pas la carbassa de Halloween, sinó la carbassa vinatera, “la de los peregrinos”, *lagenaria siceraria*, així com la *cucurbita moschata*. La raó per la qual aquestes dues espècies de carbassa participaren al festival vegetal del Modernisme fou la forma del seu fruit.

Una superfície que es deixa acaronar, de fina pell, clara, polida a la vista, la felix culminació d'una acrobàcia vegetal, un estímul, un exemple a emular pels artistes, la bellesa d'allò rar i enrevessat. Com les corbes d'una dona la carbassa irradia sen-





sualitat. L'atreuit fruit fou servit com a aliment espiritual per satisfer la voluptuositat estètica de l'homo modernista.

Expansiva, la carbassa és el tresor de l'horta. El seu cos s'emplena generós. Com tantes altres "plantes modernistes", el seu origen humil, la provinença de la terra i la seva quotidianitat a l'olla i al plat la feren inclús encara més estimada. Tot i l'elevadíssim cost dels elaborats artefactes totals amb que la Burgesia es gastava els duros, els motius vegetals escollits mai pecaren de refinament classista. Ans al contrari, la pertinença a la dieta i a la cultura popular del país donava a la planta un avantatge competitiu a l'hora de ser escollida pels artistes per a fer les seves ornamentacions. D'aquesta manera, una vulgar reptant com la carbassa es convertí en una preuada vedette.

Un altre motiu ornamental vegetal d'aprofitament alimentari és el *cirerer*. Aquest arbre, a més dels seus petits i formosos fruits esfèrics d'il·luminat roig, fa gala d'una de les flors més admirades. A la primavera es manifesten les blanques floretes del cirerer, motejades d'estams negres. Quelcom tan sensible i delicat no podia passar desapercebut als artistes modernistes, sempre tant amatents a la bellesa vegetal. A més, del cirerer s'aprofitava la fusta. A les habitacions de la classe acomodada de l'època tenir un petit escriptori o un secreter de cirerer per escriure o guardar cartes era una cosa habitual, com qui ara té un ordinador per treballar. La fina fusta del cirerer, entre rosada pàl·lida i vermella fou molt apreciada pels ebenistes a

l'hora de fer els seus trencaclosques de marqueteria, artesanía que s'ha comentat sumàriament en l'apartat de la camèlia.

Fent un gir floral en un altre ordre de plantes ens trobem amb el **clavell**. Per aquella època començaven a afermar-se els sindicats obrers. Llavors el clavell vermell es converteix en el símbol del socialisme. A ciutats europees com Brussel·les l'èxit de la nova estètica va coincidir amb la consolidació i enfortiment de l'organització obrera socialista tant política com sindical. A la capital de Bèlgica s'encarregà a Victor Horta la construcció d'una Casa del Poble. Aquesta obra cabdal del Modernisme desaparegué als anys 60, víctima de la rapinya especulativa i desprotecció institucional. A Catalunya, en comptes del socialisme del clavell el sindicalisme fou anarquista, però en els ateneus que es començaven a construir a l'època i als diaris i setmanaris com "Solidaridad Obrera" també feia la seva modesta aparició el clavell vermell.

A Catalunya, els temples obrers, els Ateneus, foren més modestos que la fabulosa Casa del Poble de Brussel·les. Això s'explica per que en el Moviment obrer català es portà més el model descentralitzat de barri o propi de ciutat mitjana. Sota els noms de Fraternitats, Cooperatives, Amistats... els diferents barris de Barcelona i ciutats mitjanes de Catalunya anaren dotant-se d'aquestes societats d'autoajuda, aprenentatge i esbarjo. La migradesa de mitjans econòmics del proletariat explica l'aspecte més espartà d'aquests locals si es comparen amb altres construccions modernistes encarregades per la Burgesia.





Hi ha qui sosté que la Classe Treballadora així com la pagesia no tingueren res a veure amb el Modernisme, que aquest fou un afer exclusivament burgés. Segons aquesta tesi el Modernisme hauria complert la funció de ser el mitjà artístic a través del qual els membres de Classe benestant pogueren estarrufar-se de la seva riquesa. La suposada animadversió de la Classe obrera envers el Modernisme (com a manifestació de luxe) s'ha arribat a sustentar en la freqüència dels acudits contraris al Modernisme publicats en algunes revistes satíriques de l'època. Per a setmanaris com l'Esquella de la Torratxa fer sàtira *incommísere* era la seva raó de ser, i fins i tot artistes modernistes com Rusiñol hi col·laboraren amb un exercici de sana autocrítica rient-se d'ells mateixos.

Certament l'esperit Art Nouveau no nasqué de la Classe Obrera, però això no treu que aquesta massa de la població restes impermeable a aquella estètica. Constatem això a la capçalera de la revista revolucionària "Solidaridad Obrera", constituïda per unes lletres netament sinuoses pròpies del Modernisme.

Els Ateneus foren igualment fills del seu temps i tot i que amb escassetat, en ells les Arts Aplicades i Cops de Fuet també fan acte de presència. La Cooperativa Obrera Tarraconesa (La Cantonada) de Josep Maria Pujol és un bon exemple d'això que estem comentant. Quelcom semblant succeeix amb el Modernisme rural, força més auster que les manifestacions urbanes.

Quan considerem el cas de Tarragona, gairebé orfe de manifestacions modernistes, se'ns fan evidents els factors que

van possibilitar o per contra impedir l'aparició del Modernisme. Aquelles ciutats mancades d'una dinàmica emprenedora, manufacturera, comercial i a més amarades de classicisme van mantenir-se alienes a les noves formes modernistes. La nova llavor no podia agarrar en terra infèril. Tarragona tot i tenir un important port exportador de vins i aiguardents sempre havia tingut un marcat caràcter eclesiàstic i militar. Per una banda era com la capital eclesiàstica de Catalunya, seu d'un dels arquebisbats més antics de la Cristiandat. A més, la posició elevada de la Part Alta, amb les seves muralles i baluards la feia una autèntica Plaça Forta on servien militars, ben allunyats de l'elan modernista.

Encara un altre factor s'hauria de comptar com a poc propici per a l'aparició del Modernisme a Tarragona: el fet que aquesta ciutat es convertís en la capital de la nova província de Tarragona quan aquestes unitats administratives es van crear allà cap als anys 30. Al Modernisme se'l considerava poc seriós per a que fos la imatge, la cara dels edificis de certs serveis provincials administratius-governamentals com posem per cas Correus o el Banc d'Espanya. Es preferiren els més solemnes estils neoclàssic o historicista. A petita escala Tarragona patí de les mateixes condicions limitants que Madrid. Els Ministeris, la Cort Reial, les Institucions de l'Estat cregueren poc oportú representar-se a través d'una arquitectura corba i plena de color com el Modernisme. Els valors d'ordenat progrés de la nova Classe Mitjana funcional que habitava a Madrid tampoc ca-

saven amb el deliquèssent Cop de Fuet modernista que triomfava a Barcelona.

A l'hora d'entendre per que en un lloc sorgí el Modernisme i en un altre no, apart dels factors político-socials, també hauríem d'atendre al bagatge artístic dels diferents indrets. En el cas de Tarragona, aquesta ciutat estava fortament marcada pel patró clàssic degut al seu passat com a gran capital de la Hispania Citerior. Es va seguir doncs la tradició clàssica que constituïa la identitat històrico-artística de Tarragona, deixant com a impossible l'empelt modernista. Quelcom semblant succeí amb Roma i a l'Itàlia meridional. Allà el Modernisme passà d'esquitllada degut a l'abassegadora empremta de segles i segles d'elaboració de formes clàssiques. És com si un terratinent, en les seves terres de monocultiu no deixés la més mínima parcel·la per a nous cultius.

Per contra, la veïna Reus, enriquida amb l'avellana i l'aiguarent, amb una població d'obrers, menestrals i burgesos, oferia més possibilitats per al desvetllament de les formes modernistes. Lliure dels capellans, militars i buròcrates que abundaven a Tarragona, Reus comptava amb clients menys conservadors, delirosos per demostrar la seva modernitat. I així succeí, com es constata passejant pels carrers de St. Joan, Llovera, Monterols, pel Raval de St. Pere o visitant el cementiri municipal o el Pere Mata.

Tornant al Modernisme obrer, és digna d'esment la Cooperativa Obrera la Fraternitat, a la Barceloneta, obra de Francesc Guardia i Vial. És tot un paradigma del Modernisme que

ja agafava la derivada del Racionalisme hereu de la Secession vienesa. Una tercera Cooperativa imprescindible és la mataronina. És del tipus taller-nau per que funcionava com a fàbrica de filats més que com a Ateneu. El cas és que l'arquitecte cridat a obrir l'espai necessari per a aquells menesters tèxtils fou Gaudí. En aquell senzill edifici (reconstruït recentment) alçat en planta única rectangular, el jove arquitecte de Reus ja donà tota una classe de simplicitat estructural disposant uns arcs diafragmàtics parabòlics de fusta. La resta de la construcció és una cobertura de totxana i maó. L'edifici és del 1878, per tant premodernista. Té però el valor de veure assajats per primer cop a Catalunya els arcs parabòlics dels que Gaudí en trauria tant de suc al llarg de la seva carrera.

La Cooperativa Obrera Mataronesa ens pot ajudar a intuir el camí radicalment racionalista (proper a Peter Behrens) que Gaudí hagués seguit probablement d'haver nascut en un altre país. Succeí però que desenvolupà la seva carrera en un dels indrets on la fastuositat del Modernisme es desbocà més alegrement. I per acabar-ho d'adobar, trobà patrons com els senyors Calvet, Milà, Batlló i Güell gràcies als quals pogué fer realitat els seus somnis d'una arquitectura viva, plena de llum i de color, per via de noves solucions estructurals i d'arts aplicades. En ocasions però, quan Gaudí no disposava de prou presupost com a les Escoles de la Sagrada Família o no se'l volia gastar, com al seu Taller, l'home era capaç de fer construccions d'una abassegadora simplicitat racionalista que s'anticipa a Le Corbusier i a la Bauhaus.

Tornant al clavell i seguint amb Gaudí trobem aquesta flor en una de les seves obres pre-modernistes, els Pavellons Güell. En una de les seves parets, pintades al tremp, veiem en uns quadrats entre el parament de totxana unes fresques clave-llines. Un altre variant del clavell el trobem en una d'aquelles obres de Gaudí encara sota l'influx de l'eclecticisme pre-modernista. És la Casa Vicens, on també alegrement distribuïdes en alguna paret veiem clavells de moro. De color taronja, rosat o vermell, la representació del clavell era una via per mostrar la joia de la vida, un estímul per disposar-se a apreciar tota la bellesa i llibertat que ofereix la natura.

En ple Modernisme el clavell fou poc reproduït, però el fet que aquesta flor obrís la marxa que preparà l'eclosió d'aquell període tant fenomenal converteix al clavell, tan humil com sembla, en un motiu alliberador. La flor de la revolució ajudà als artistes a desempallegar-se de les restriccions mentals dels pesats i repetitius estils eclèctics. La informe disposició dels seus pètals, tan poc simètrics però ben reunits en el seu capítol floral, era un bon model a emular que contribuï a la gestació d'una nova estètica.

D'aspecte ben diferent és la *dàlia*, de radiant inflorescència, atrapant hipnòticament la mirada amb els seus colors vibrants. Aquesta flor de port tan imperial mai passa desapercebuda, ja sigui en la seva forma vegetal o artística ornamental. La dàlia, quan l'artista tingué poc interès en representar-la fidedigna, es pot arribar a confondre amb el crisantem ja que les

dues tenen una forma esfèrica. La dàlia però presenta un aspecte més de rusc apuntat, mentre que el crisantem s'assembla a un pom-pom tou. Les connotacions són per tant ben diferents. En el seu "Flora Symbolica", John Henry diu que la dàlia és pura pompa, "ostentació de magnificència", com defineix aquesta paraula el Diccionari de la Llengua catalana de l'Institut d'Estudis catalans.

El concepte de pompa també ens remet a l'estil Lluís XV, de Madame de Pompadour, un rococó versallesc que a l'època modernista tingué una segona vida, sobretot a París en hotels, restaurants o cafeteries. A Barcelona, el millor exponent d'aquesta variant del Modernisme la teníem a la Maison Doree, a la llavors encara no monumentalitzada Pl. Catalunya. La decoració anà a càrrec del versàtil l'arquitecte August Font. Va ser una autèntica llàstima que l'especulació s'emportés aquella joia del Modernisme català. Gràcies al treball de divulgació de "La Barcelona desapareguda", (Barcelofilia.blogspot.com, treball de diversos cronistes insignes) podem copsar la meravellosa decoració interior, que va saber lligar les floritures rococó amb el toc simbolista que aportaven artistes com Alexandre de Riquer o Adrià Gual.

La dàlia, com una corona floral, semblava avenir-se amb la satisfacció de Classe d'aquella gent tan rica, que si bé no com reis, segur que es sentien com patricis del seu temps. L'autoafirmació és quelcom inherent a les classes socials, so-

bretot a la dominant*. Un cop s'ha pres consciència de pertinença i existència de classe cal renovar constantment el pacte d'adhesió. Durant el Modernisme, per a molts membres de l'Alta Burgesia l'exhibició de la seva riquesa complia aquesta funció adalt esmentada. L'ornamentació i el fabulós desplegament d'Art Total típic del Modernisme català fou una publicitat intra i inter-classista per a moltes famílies d'aquelles capes elevades. Que el paó blau, *pavo real*, sigui un dels animals més representatius de l'època no és pas cap casualitat. Vantar-se de la posició assolida va ser una de les activitats favorites de la Burgesia.

Això no treu que hi hagués potentats cultivats, més discrets i allunyats de l'estereotip del nou ric. En ells dominà la propensió al gaudi estètic. En aquests casos potser saberen escollir millor als artistes, establir amb ells un diàleg profitós a fi d'aconseguir belles obres que anessin més enllà de la pura ostentació. Aquests foren els autèntics mecenes, els qui facilitaren el desenvolupament artístic, els qui donaren més llibertat als artistes per avançar en noves propostes. El temps donaria la raó a aquests il·lustrats patrons com Eusebi Güell, Antoni Amatller, Pere Màrtir Calvet, Pere Mata i tants d'altres. Els edificis i recintes que finançaren han resistit millor el pas del temps respecte a aquells que tan sols volien impressionar amb un gran dispendi i desplegament d'elegància i dignitat. Allò que a l'època era considerat com a correcte i fastuós ara passa més desaper-

* Molts membres de la Classe dominada més aviat amaguen la seva condició ja que el seu objectiu és arribar a ser membres de la Classe dominant.

cebut. Es lloa per contra avui en dia molt més allò que llavors patí l'escarni i la incomprensió dels contemporanis, que amb massa facilitat col·locaven l'etiqueta de bogeria extravagant.

La *Falguera*, símbol de frondositat, filla de les obagues i la humitat, sense aturador desplega el seu ample mantell, i constant s'estén per noves terres. Reverdeja amagats racons de la muntanya. Repetitivament, regularment, s'obren flexibles les seves tiges vincladisses d'on sortiran fulles simètriques que indefectiblement s'aniran engrandint. Amb la seva constància metòdica va ser la falguera exemple per al petit burgès. Inclús sense sol i amb condicions climàtiques dures prospera la falguera, com ho feren els esforçats botiguers d'aquella era. Sense apenes elevar-se, evitant grans escarafalls, estalviadora de colors, obstinada i sigil·losa en aquesta planta es podien emmirallar els senyors Esteve, amb la seva devota fe en el treball diari i en el seu prosperar estalviant, a poc a poc, amb l'esforç de cada dia, l'acumulació del mica en mica s'omple la pica.

Humilitat, discreció, verd que crida al verd, negoci sobre negoci, el petit capital de llavors era com les falgueres, capaç de cobrir un dia tot el bosc de la ciutat. La falguera encarnava els valors cardinals de la petita burgesia, que be podria haver tingut per lema: "Guiat per la modèstia algun dia triomfaré". - Mentrestant gaudiré d'un respectable i còmode benestar, d'una riquesa confortable com el saludable verd de la falguera. Jo, botiguer, algun dia podré fer ostentació, presumiré, o ho faran els meus fills amb el llegat que els hi deixaré. Amb escriu

multiplicaré el diner per elevar-me sobre la massa treballadora, com aquells indrets al bosc on una contundent colònia de falguera deixa clar qui domina en aquell lloc.

A la imprescindible Nancy trobem la falguera com a motiu ornamental en un dels vitralls que cobreixen les parets de l'Excelsior, Cafè Restaurant d'allò més elegant, a tocar de l'estació de tren. Espais com el d'aquesta cafeteria o el parisià restaurant Maxims poden conduir-nos a prejutjar com a elitista el món del Modernisme. Però hem de tenir en compte que ara fa una centúria el món del comerç era molt més exigent pel que fa als requisits decoratius. Els consumidors de l'època probablement mai entrarien a les nostres botigues de diàfans aparadors i espais nus amb funcionals prestatgeries de metall.

Els establiments modernistes són autèntics supervivents. Es van quedar en el camí llocs mítics com les barcelonines Maison Doree i Café Torino. En la decoració interior d'aquest darrer van prendre part diferents arquitectes, com Puig i Cadafalch, Gaudí i Pere Falqués; un gran exercici de diversitat estilística en un mateix local compartimentat. A més de les fotografies, per recrear l'aspecte del Café Torino, tenim el Petit Torino, que s'ha conservat tot i que no intacte sí prou incòlume en els seus elements bàsics. Un altre bon exemple d'aquesta categoria de Modernisme és el restaurant cafeteria 4 Gats, obra de Puig i Cadafalch que lliga un exterior romàntic trobadoresc amb un interior més d'aspecte de masia. En aquesta categoria d'establiment modernista, a Barcelona també hauríem de citar la Casa Almirall, el London Bar, el Marsella, el Café de

l'Opera, junt amb un gran nombre de botigues, farmàcies sobretot, on veiem un gran desplegament de treballs de decoració Art Total.

Aquestes establiments tenen la capacitat de transportar-nos al temps de la Belle Epoque. Per això tenen un doble valor, el bon menjar i beure que es serveix i l'escenari que ens brinden, cosa que els dona una categoria d'establiment-museu. Així ho copsem als 4 Gats, que conserva prou intacte els elements fixos de la decoració interior i mostra còpies de quadres de Ramon Cases i retrats de Picasso, que féu allà la seva primera exposició. Els 4 Gats va jugar un paper cabdal en la propagació i enriquiment del Modernisme a Catalunya. La llavors cerveseria era punt de trobada d'artistes de diverses disciplines.

En aquell local es portaven a terme diferents actuacions com recitals de música, ombres xineses i exhibicions de dibuix i pintura... Entre cervesa i cervesa podem imaginar com artistes com Casas i Rusiñol que ja havien estat a París intercanviaven impressions amb altres de més joves com Picasso o Joaquim Mir que tenien als primers com a *role models*. Als 4 Gats calia anar si hom volia estar a l'última. En el breu espai de temps que aquella cerveseria-restaurant romangué oberta aconseguí convertir-se en l'epicentre del Modernisme català. Era allà on recalaven, aprenien i partien el artistes més agosarats de l'època per conquerir el món.

Els 4 Gats fou cabdal en el brogit creatiu que visqué la capital catalana. Tot i la seva joventut quan passava les hores en aquella cerveseria, com al Café Edèn o en altres llocs d'oci,

Pablo Ruiz Picasso participà activament en l'efervescència artística del moment. Vegem una magistral dissecció de les interrelacions dels istmes del Modernisme.

“Picasso, tan fundamentalmente ‘realista’ se dejará seducir en su juventud por la podredumbre literaria del fin de siglo barcelonés: combinado insoluble de Zola y Maeterlinck, con representantes literarios como Raimundo Casellas y poetas ‘tenebrosos’ como Rafael Nogueras Oller. ‘Teatre Íntim’ y ‘wagnerismo’. Fiestas simbolistas en Sitges con exaltaciones melancólicas y falsos - parcialmente al menos – descubrimientos del Greco. Montmatrismo de ‘Els Quatre Gats’. Clima de tuberculosis y reino del estupefaciente. La época azul de Picasso está enraizada en el modern style barcelonés; en el simbolismo del Dolor. Nacen en 1896 los primeros monstruos de Nonell, en Caldes de Bohí (Alto Pirineo), frente a los cretinos del ‘tenebroso’ lugar.

Però Picasso deja sugestionarse por otros modernismos de calidad literaria o puramente ornamental. Ni Sebastián Junyent, este complejo artista con veleidades ‘idealistas’ y profundas y precisas revelacions realistas ni tampoco Ramon Pichot, el arbitrario ‘modernista’ amigo y pariente del poeta Eudardo Marquina, son extraños a la primera formación del malagueño. No sólo existe el injerto en los dibujos rápidos del ‘parisien’ de Barcelona, Ramon Casas en el arte del primer Picasso, sino ciertas analogías de época con el arte ilustrado de Cardona” (Pag. 14 – El simbolismo en la pintura francesa; Mu-

seu d'Art Modern, Parc de la Ciutadella. Luis Gonzalez Robles)

El *Gessamí*, la lleugera enfiladissa que és la pubilla de totes les primaveres sempre embriaga als que l'envolten amb l'irresistible parany del seu perfum. I captiva la immaculada blancor de la seva flor, tan modesta, tan xiqueta. L'arbust desplega les seves fresques tiges tibants i regala un verd d'allò més sà. Aquestes virtuts lineals i cromàtiques són la base de les noves propostes estètiques del Modernisme.

Les noves formes del Cop de Fuet haurien estat una importació del Japó, dels contorns ondulats amb que dibuixaven en el país del sol naixent. James McNeil Whistler féu una de les primeres formulacions d'aquella nova estètica en una data tan primerenca com el 1877. Va decorar una habitació londinenca, "the peacock room", on a més de representar uns paons blaus d'estirada i sinuosa silueta desplega un nou concepte cromàtic combinant ors, blaus encesos i verds.

La història de la tumultuosa relació entre interiorista, patró i Whistler, que fou el decorador, és d'allò més edificant. Diu molt de l'ímpetu, la necessària gosadia i espontaneïtat que ha d'acompanyar a l'artista que vol innovar per esdevenir un Gran, excel·lint o inaugurant un nou estil. El cas es que la finalitat d'aquesta magnífica "peacock room" que ara es troba a Washington era la de fer de discret escenari d'una col·lecció de gerros xinesos. Gran protagonisme tenia també el quadre de Whistler "La princesa del país de la porcellana". Tot traspua un

orientalisme que de la mà de Whistler traspassà els límits d'una mera fantasia exòtica victoriana que de mer decorat de fons va convertir-se en protagonista principal, deixant als gerros com a actor secundari.

Però que el Japonesisme fos el desencadenant de l'Art Nouveau no explica la vitalitat de que gaudí aquell moviment. Per a l'efecte multiplicador i de diversificació artística fou necessari el concurs de les plantes, ja fossin adventícies o veteranes de llarga tradició. El gessamí no era del tot nou ja que des de l'antiguitat tingué l'honor de ser una de les plantes de Maria. De fet, en l'últim llibre de Jacint Verdaguer, *Flors de Maria*, hi ha un poema dedicat al gessamí que diu:

Un aucell que es desvetllà
les flors espolsà
damunt de ma testa,
i jo deia al gessamí
que em posava a mi
son vestit de festa:

Si jo fos lo ram florit
Que guarneix la nit
Amb sa pedreria,
Faria ploure mes flors,
com tu, a voliors,
al front de Maria”

El gessamí, com a enfiladissa que és, està dotada d'aquell ímpetu que el Modernisme sintetitzà en el Cop de Fuet. Sense aquella poció màgica el Modernisme hagués estat incapaç de traspasar la barrera d'un historicisme voluntariós. A més, els pètals del gessamí, com un ventilador tou roten en espiral, una altre de les formes que facilitaren la renovació estilística que portà a terme el Modernisme. En aquella primavera de l'Art l'aromàtic gessamí, com totes les altres plantes del verger modernista, fou el combustible que inspirà, que esperonà als artistes a emular l'extraordinària bellesa de que es capaç la naturalesa.

El *llúpol* és un dels ingredients necessaris per fer una bona cervesa. Això fa que a les fàbriques de cervesa i a les etiquetes de les marques sigui freqüent veure-la. Lluny de representar tota la planta el protagonisme és per la floreta, una lleugera càpsula closa feta com d'escames. El llúpol acostuma a anar acompanyat d'espigues de blat així com d'algun barril o un got ple de cervesa amb l'escuma sobresortint.

A casa nostra la seva presència no estigué circumscrita a les fàbriques d'Estrella Damm i Moritz. Resulta interessant fer un repàs a les etiquetes de les moltes marques que existien llavors i que amb el temps anaren desapareixent. Com a la marca txeca Pilsen Urquell les lletres de les etiquetes incorporen el característic pal tou i invertebrat i al voltant del nom a vegades

trobem representat el llúpol. A països amb més tradició cervesera com Alemanya, Flandes o Valònia, el llúpol com a motiu ornamental és més assidu. Apareix sobretot a l'entrada de bars i cerveseries, amb panells de fusta o vidre.

No seria agosarat afirmar que la cervesa, que llavors començava a desbancar al vi al nostre país, va ser un autèntic dinamitzador, la gasolina del Modernisme. Pensem que un dels àmbits on es desplegà aquest moviment fou en tot el món de l'oci. De ben segur que sense cervesa per a mullar la gola els bars i restaurants haguessin tingut menys clients i mai s'haguessin ornat tan bellament. Sense el refrescant líquid daurat els artistes haguessin freqüentat menys aquells indrets i sense tertúlies i festes no s'haguessin reunit tant sovint, i en conseqüència l'esperit d'intercanvi i competència no s'hagués donat.

El *margalló* és aquell arbust palmífer que cobreix les serralades del litoral, ben arrapat a la càlida terra, obrint-se al sol, de bat a bat, rajos que xuclen les seves fulles expansives, distribuïdes com un embut, sense empaitar-se les unes a les altres, engolint la radiació com un Faetó caigut. Resisteix els nostres tòrrids estius i té la pell dura per als aiguats. És sens dubte un campió, un tot terreny de gran aprofitament. Segons aprenem del Wikipedia “Les fulles del margalló són conegudes a les Terres de l'Ebre amb el nom de llatra, i al País Valencià, amb el nom de palma, i, tallades tendres i assecades posteriorment, s'usaven antigament per a la confecció d'escombres, estores, cabassos i altres estris domèstics. Cada estiu, els camperols

procuraven abastir-se de fulles de margalló, que, després d'haver-les blanquejades amb sofre, entrellaçaven formant tires que cosien entre si per fer cabassos o barxes". A més, "La medul·la o tronxo del margalló és comestible i se sol prendre barrejada amb mel. També són bons per menjar els dàtils que produeix aquesta palmera nana". Aquests dolços fruits són també del gust de les guineus que habiten els matollars mediterranis.

Fixant-nos en un margalló, *Chamaerops humilis*, molt presents en la jardineria de Ciutat Vella de Barcelona, destacàriem en primera instància la forma de les seves fulles. La seva generosa estesa foliar és com la de les palmeres però sent el margalló un baixet arbust se'ns fa més assequible. Podem mirar-lo, tocar-lo d'aprop. De ben segur que Gaudí el tenia ben apamat. A més de fixar-se en el radiant aspecte de la seva fulla el genial arquitecte s'adonà del fenomenal desplegament múltipla de les munió de fulles que surten del tronc principal. El festival de formes que poden arribar a crear les fulles en el seu conjunt és notable. Se'ns apareixen sobretot cons i espirals, formes que l'atent arquitecte traslladà a la seva arquitectura.

Els acabaments punxeguts de les fulles i el plegament com un full de paper doblegat allunyaren a aquesta planta de les preferències d'altres artistes modernistes. L'humil margalló era massa eixut i angulós pel gust de l'època. Però pel seu verd mat estival o més enriquit en èpoques de pluja el margalló fou estimat per alguns artistes, com el mencionat Gaudí, que l'encimbellà al pòdium de la botànica ornamental. Amarats de naturalesa, que és llum i color, com podien els artistes moder-

nistes negar l'entrada al món de la decoració a una espècie que sap entomar i transformar tan bé en verd els rajos de sol?

Un jove Gaudí elaborà un dels seus primers dissenys per a una tanca de ferro forjat reproduint la forma radial de la fulla del margalló. Ho féu per a la Casa Vicens al barri de Gràcia de Barcelona, en una època on encara se'l pot adscriure en la corrent de l'Historicisme o Eclecticisme. L'esmentada casa està parcialment recoberta de ceràmica i té un aire entre oriental i nord-africà. Recordem com l'exotisme berberesc va calar fort a les últimes dècades del Segle XIX. L'Estat espanyol encara posseïa colònies en aquelles latituds i paisans de Gaudí com els pintors Marià Fortuny i Josep Tapiró feren fortuna reproduint escenes dels carrers i patis de ciutats com Marraketx i Tetuan.

A l'apetit europeu per allò exòtic, sobretot extrem oriental i nord-africà a la Catalunya del moment, se li sumà el redescobriments d'Andalusia. La gran riquesa artística de les èpoques califal i taifal de Cordoba, Sevilla i Granada, amb els seus arcs de ferradura, els seus bigarrats mocàrabs suspesos en els sostres, l'evocador món que despertava, fou rescatat de l'oblit pels romàntics. Amb els anys s'anà consolidant un *revival* andalusí que vagament emulava les formes de l'Alhambra o de la Giralda.

Aquest estil es barrejà alhora amb el Neo-mudèjar i tot plegat, gràcies a l'afluència d'aquest vague arabisme ciutats com Barcelona s'alleugeriren, traient pes al sobri panorama de l'historicisme neoromànic català. En altres indrets com La Granada al Penedès, es dotaren d'un exòtic *skiline* moresc. Un altre

bon exemple d'aquell *reviva*/andalusí és la Casa de les Altures (seu del Districte d'Horta Guinardó) d'Enric Figueres o la Casa Pere Llibre, de Domènech Balet. En ple Modernisme també ens trobem amb una Plaça de Toros com Les Arenes, d'August Font i Carreras, que imita els arcs de ferradura de la Mesquita de Córdoba i més tard convivint amb el Noucentisme s'erigí una altra plaça de braus, La Monumental, també d'inspiració andalusí.

El cas, i tornant al margalló i a la Casa Vicens, és que en aquella obra primerenca de Gaudí les fulles de la petita palmera que semblen estrelles verdes serviren a l'arquitecte per a donar vida a un element tant inanimat i rígid com una tanca de fosc metall. Amb aquest disseny es trenca la trama rectilínia, deixant passar esclatilles de llum com esquitxos irregulars. Per sota del panell principal on apareixen les fulles de margalló, com cercles enmig de quadrats, discorre una banda on apareix un menut cop de fuet, en forma d'un senzill llaç simètric. Era el 1883. A les portes del Modernisme Gaudí ja introduïa aquell toc de moviment que tant caracteritzaria l'estil que s'estava gestant. Aquesta tanca prodigiosa també dona la benvinguda als visitants del Park Güell en la seva entrada principal.

La *morera* s'assenta segura sobre la terra, expandint les seves fulles abundants, com una deu de verd que irradia efluvís de salut. A l'estiu s'empolaina amb arracades saboroses, mores abundoses. I roman impertèrrita sota l'implacable sol ardent, com fa al llarg de l'any aguantant els elements, ploigui, nevi o

faci fred. Dormita impertorbable durant el calorós estiu, proveint d'ombra als vilatans. Boteruda i sòbria la morera amaga el secret de la metamorfosi, que ens porta del dur tronc a la carícia de la seda.

L'elaboració de la seda partint de l'incansable treball dels cucs de seda que menjen les àmplies fulles de la morera va desenvolupar-se amb certa intensitat a l'Edat Mitjana a les Terres de l'Ebre en temps de la taifa de Tortosa, així com al Regne de València. Es per això que aquest arbre va disseminar-se per tota la geografia dels Països Catalans (per proveir de matèria prima als centres productors). El seu port generós lliga bé amb la vitalitat i lluminositat d'una de les vessants del Modernisme. El contrast marró-tronc vs verd-fulles va ser també apreciat per molts decoradors del Modernisme.

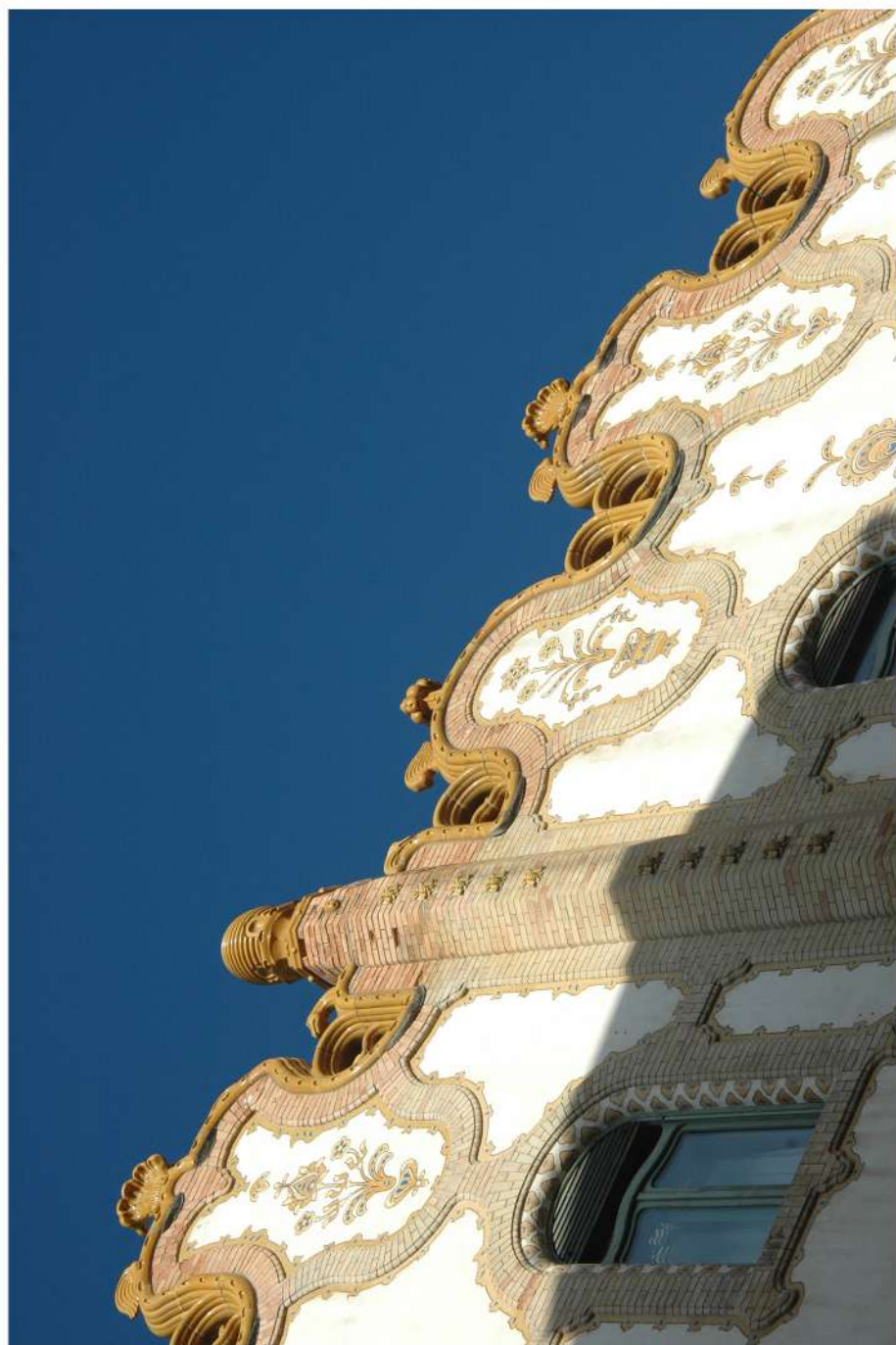
El cas més conegut d'ús de la morera com a motiu ornamental en el Modernisme és la Casa Lleó Morera. Les fulles i mores blanques tenen un protagonisme destacat entre l'ampli repertori vegetal dels interiors i exteriors de l'edifici. Això s'explica per l'analogia amb el segon cognom del propietari de la finca. De la mateixa manera també podem veure lleons representats als balcons de pedra. Així que a la Casa Lleó Morera la representació de la morera compleix una triple funció: la d'anunciar el nom de la finca, la simbòlica que ara comentarem i la purament decorativa d'embellir o ostentar.

Fèiem referència abans a la metamorfosi. Com molts de vostès hauran experimentat de petits amb una capsa de sabates, unes fulles de morera i uns cucs de seda, la seda prové dels ca-

polls que fan els cucs de seda per entrar a la fase crisàlide. La metàfora d'aquesta metamorfosi és: treballar de dia per recuperar-nos a la llar i tornar a començar com homes nous al dia següent. Relaxar-se el cap de setmana, dormir, recuperar el son perdut i començar una nova setmana amb renovades forces. Mes enllà de quatre parets per al resguard i intimitat, les cases són el cau on fer el *reset*, lloc de descans on fer un pensament per l'endemà. El motiu de les fulles de morera era per aquesta raó força escaient per decorar l'interior o l'entrada a les cases. Molts portals de l'Eixample barceloní encara conserven magnífics arrimadors de ceràmica esmaltada on en ocasions veiem representada la morera.

Al blog “simbolosysignos.blogspot.com” la Carolina ens informa del vessant simbòlic del fruit de les moreres: “Las bayas de la morera maduran en tres etapas: las blancas representan la juventud; las rojas, la edad adulta, y las negras, la madurez de la sabiduría, la vejez y la muerte”. En moltes cases d'aquella època (més que avui en dia) s'aplegaven les diferents edats de l'home en una mateixa casa, pares, fills i avis. La morera per tant, corporitza el fet generacional de les famílies.

Aquesta seria la càrrega simbòlica de la morera, actuant a un nivell inconscient. Però quan la persona tornava d'una llarga jornada de treball, havent agafat el tramvia i un xic alterat pel brogit de la ciutat, les moreres que veia i sentia al passar la mà pel lliscant arrimador de brillant ceràmica del portal probablement li recordaven una altra cosa. Aquest cop plenament conscient, potser pensava en el poble dels seus pares, on anava



els estius de petit i ara portava als seus fills. Llavors, mentre deia hola al porter podia sentir la flaire d'aquelles ornades arbredes, plenes de cruixents fulles lloant al sol. Fins i tot podia respirar la terra batuda del passeig de les moreres.

Potser dins a casa aquell senyor burgés tenia un quadre de Dionís Baixeres, que havia adquirit a la Sala Parés, amb una bucòlica escena pairal, uns nens amb barretina i unes vaques pasturant. Les moreres també fan acte de presència en escenes rurals pintades al sostre o als laterals dels portals. La representació d'arbres arrelats a la terra ajudava a fer més planera la vida a la ciutat. Com bé exemplifica la tradició del Caga Tió, el català és un poble que manté el vincle amb el bosc i amb el camp, amb l'entorn rural. Llavors encara es buscava amb més intensitat aquell recordatori, aquell calmant, succedani, sublimació que atenués la tristesa pel paradís perdut. I diem que es buscava més que no pas ara per que llavors era precisament el moment de la mudança, el canvi, i lògicament la transició se'ls hi havia de fer més traumàtica.

S'esqueia especialment decorar amb fulles i fruits de morera la Casa Lleó Morera. Mentre que les figures de l'exterior estan cisellades en pedra i els motius geomètrics dels sols són de fusta, per a l'ornamentació floral s'optà per la ceràmica.

La ceràmica ocupa un lloc destacat en el paisatge de l'Art Total del Modernisme. Sense ella la capital catalana o poblacions com Reus, Terrassa, Sant Sadurní d'Anoia, Arenys de Mar, Sitges, Vilanova, Badalona, Igualada, Figueres o Olot

serien força menys vistoses. Tant en les façanes com en els interiors de les edificacions, les peces ceràmiques van tenir un paper protagonista, aportant aquell punt de joia colorista que caracteritza al Modernisme català. L'oferta ceràmica va ser diversa i abundant, en forma de rajoles planes, d'altres amb incisions o amb més o menys relleu, així com peces volumètriques per als capitells (com els del Palau de la Música), remats de cornises i torres.

La Fonda Espanya, acabada el 1903 ens ofereix una bona mostra de la riquesa de la ceràmica en el zenit de la popularitat del Modernisme, just al costat d'un altre tresor del Modernisme, el Cercle del Liceu. En aquella obra d'interiorisme de Domènech i Muntaner, veiem el variat ventall que oferia la ceràmica de l'època. Trobem peces monocromes amb un especial toc vitrificat, que encara mantenen la seva brillantor amb més d'un segle a les seves espatlles. L'alt grau d'exigència dels qui encarregaven aquesta artesanía explica en part la qualitat de la ceràmica produïda.

Com a poble llatí amb un pòsit previ d'hel·lenització, el català sempre va estar avesat en l'art de la ceràmica. A l'Edat Mitjana l'intens contacte fronterer amb l'Al-andalus va permetre un llarg aprenentatge de les tècniques i del procés mitjançant el qual s'aconseguia donar a les peces ceràmiques una patina de coure. A mesura que avançava l'Edat Mitjana, la unió dinàstica amb l'Aragó i les conquestes dels regnes musulmans de València i Mallorca incrementaren el domini i estima per la ceràmica en el Principat. Arribats a finals del Segle XIX a tot

aquest bagatge se li afegí una afortunada confluència: elevat mestratge artesanal; exigència creativa i varietat de models dels qui encarregaven les peces; i aplicació de procediments industrials.

Aquesta convergència de factors és una de les principals raons que fan al Modernisme català tan diferent del belga, francès o vienès. En allà no hi havia aquesta tradició ceràmica d'arrel mediterrània-musulmana. En conseqüència arribats al tombant de segle en aquells indrets el nombre d'obradors ceràmics era minso i la producció d'aquests menys *buoyant* que a l'àrea de Barcelona. Com a conseqüència d'una oferta ceràmica més limitada, les composicions edilícies modernistes d'aquells indrets són menys vistoses, més parques i homogènies en les seves parts ceràmiques. Un cas apart representa Budapest, on la fàbrica Zsolnay va fornir d'abundants peces de ceràmica de gran qualitat als edificis que adoptaren la nova estètica. La dominació otomana d'aquelles terres durant força segles deixà com a herència el gust i el mestratge per la ceràmica refractària, sobretot per a fer banys.

Tornant a la Fonda Espanya, abunda en les seves quatre estances diferenciades de la planta baixa la ceràmica policroma. També trobem aquesta ceràmica pintada en els portals de moltes cases modernistes. Amb elles, l'espectacle colorista de la ceràmica s'enriqueix amb el dibuix. Com en tantes altres artesanies, els motius vegetals són predominants. En la ceràmica es va tendir a l'esquematisme de les formes a fi i efecte de facilitar i accelerar els processos de producció. La visió d'un d'aquests

portals, amb els arrimadors (parets folrades de ceràmica) ens ajuda a entendre que les Arts Aplicades per al Modernisme anaren més enllà del compartiment estanc i autosuficient de l'objecte decoratiu. Les peces ceràmiques no eren concebudes per a ser vistes com a unitats separades, sinó en reunió. Hom podia desplegar indefinidament una peça repetida o quatre de diferents (que juntes conformaven una flor) i entre totes un verger. No es tractava doncs de fixar-se en aquella peça decorativa, sinó d'estar envoltat de flors, de moviment i de color.

Aquesta manera integral de concebre l'ornamentació, a base d'aplicar com un folre les diferents peces decoratives lliga amb la funció que complia la decoració com a recobriment protector i/o tèrmic. A diferència de l'ornamentació en els estils clàssics, que acostuma a ser feixuga, una càrrega per als elements de suport, en el Modernisme la ceràmica més aviat allarga la vida de les superfícies que protegeix. El mateix nom en alemany d'Art Aplicat, "angewandte Kunst", literalment art emparedat, diu molt de la nova funció que acompliren les anomenades artesanies.

Per a tirades curtes en que només era menester de recobrir amb rajoles una habitació, l'elaboració podia ser manual, colorejant a mà alçada amb un pinzell la rajola que ja havia passat per una primera cocció. El dibuix dels contorns havia estat prèviament traspasat a la rajola amb una plantilla de cartó sobre la qual es passava un carbonet marcant així les línies. Un cop pintada la rajola o omplerta de color, cosa que feia un sol operari, la peça es portava per segona vegada al forn o

s'assecava a l'aire lliure. Tot aquest procés que s'anomena estarcit era freqüent per a dissenys nous, dels quals no es sabia la seva acceptació entre la clientela.

Per a tirades més nombroses el procés de sobrepintar es feia de forma seriada utilitzant una sèrie de patrons negatius, cobrint els espais buits amb els pigment de color/s. Imaginem-nos una rajola on apareix una taronja, amb el seu pecíol i un parell de fulles. En aquest cas hi havia una plantilla (cartró) amb una esfera. Sobre aquesta plantilla un operari passava una pinzellada de color taronja. Llavors la rajola passava a la taula de la segona operària que amb una plantilla amb un estret rectangle vertical representant el pecíol hi passava una mà de color marró. En una tercera taula l'artesana que disposava del cartró amb dos forats el·líptics destinats a representar les fulles hi passava una pinzellada de verd. L'efecte final era doncs la taronja amb el seu pecíol i les fulles, tot pintat per tres persones diferents sense cap marge d'error. Llavors la peça es portava a cocció. L'acció lògicament es podia repetir tants cops com es volgués. A tota aquesta tècnica se l'anomenava trepa.

A la web del Xavier Figueres, GaudiallGaudi.com s'ens expliquen més detalls al respecte amb els noms d'alguns dels artistes que dibuixaren aquelles plantilles.

“La base a decorar estava constituïda generalment per baldosa de varies mesures fabricada amb argila (argila calcària i argila ferruginosa). Sobre esta base a la que ja se li havia fet una primera cocció, se afegia una segona coberta realitzada a partir de òxids naturals i colorants. En una se-

gunda cocción ya se habría incorporado el color con barnices. Si la base era de arcilla y se aplicaba un barniz transparente, quedaba una baldosa en que se veía el color marrón del fondo. Por lo tanto, hacía falta aplicar un barniz blanco - de óxido de estaño y otros elementos - sobre la arcilla cuando ya se había hecho la cocción. Sobre esta superficie blanca, se realizaba la pintura en diferentes colores, a partir de una plantilla, a mano alzada o a mano alzada sobre estarcido. Los procesos de cocción se realizaban en hornos árabes.

Los dibujos realizados por artistas, arquitectos (Domènech i Montaner, Antoni Gallissà, Puig i Cadafalch, etc.) o dibujantes (Lluís Brú, Joan B. Alós, Francesc Quer, etc.) se entregaban a la fábrica donde se realizaba el estarcido (papel con las líneas del dibujo perforadas), que servía de plantilla al pasar encima la muñeca de carbón o el estarcidor lleno de polvo del mismo material calcando el dibujo. Este procedimiento se utilizaba normalmente para la realización de piezas únicas o de muy poca repetición.

Otro procedimiento de dibujo de las baldosas era la plantilla que consistía en papel encerado que contenía el recorte del dibujo a realizar. Este procedimiento se utilizaba para hacer un número importante y repetitivo de baldosas.

Finalmente, también se utilizaba el procedimiento dicho de la arista o cuenca en que el dibujo se grababa en un molde de yeso con las líneas en relieve. Las líneas servían para que los colores no se mezclaran, haciendo el pintado mucho más fácil". (GaudiallGaudi.com – Xavier Figueres).

Totes aquestes peces ceràmiques pintades anaven destinades a superfícies relativament delicades, a parets o a teulades que volien poc pes. Per als sòls que requereixen de duresa s'optava pel paviment hidràulic. Aquest, a diferència de la ceràmica pintada té tots els colors integrats en un mateix pla. Per contra, com es pot apreciar en un anàlisi visual, en la ceràmica pintada s'observa el fi relleu de la pinzellada, el motiu que destaca sobre el fons. En ocasions també s'aprecia una diferència de textura entre el fons i el motiu dibuixat a sobre, producte de fer servir diferents tipus d'esmalt.

Una visita imprescindible per aprofundir en el ric món de la ceràmica catalana modernista és la Fàbrica Pujol i Baucis d'Esplugues de Llobregat. Dels seus forns i taules de dissenys sortiren la majoria dels formidables entapissats durs, la pell del Modernisme, que il·lumina de llum i de color el nostre caminar, fent més amable la visió de les nostres vil·les i ciutats, infonent vida als interiors de les nostres cafeteries o fent possible la il·lusió d'un jardí sempre florit en els nostres portals.

Un dels forns que es conserva a l'antiga fàbrica Pujol i Baucis és allà on es coïen les peces ceràmiques que havien d'adquirir una patina metàl·lica iridiscent, com es feia a l'antic Al-Andalus. Això s'aconseguia fumant les rajoles, deixant-les que s'untessin en el fum de la pròpia cocció. Una bona mostra de l'aspecte de coure que agafava aquest tipus de ceràmica de segona cocció fumada es pot contemplar a la tribuna de la Casa Jaume Moysi, de Manuel Comas i Thos, a la part baixa de la barcelonina Rambla de Catalunya.

Una altra prolífica fàbrica de ceràmica fou la de Josep Orriols, que també treballà amb els grans arquitectes del moment, com Sagnier, Domènech i Muntaner, Gaudí o Puig i Cadafalch. Per al darrer la fàbrica Orriols féu el recobriment interior i exterior de Can Serra. Per al teulat i la torre cònica d'aquest immoble Josep Orriols hagué de proveir abundants teules i escates. Els vernissos i color que aportà la ceràmica per a aquests revestiments superiors, com succeeix a la Casa de les Punxes, són un dels majors responsables de la vistositat i singularitat de l'skyline barceloní.

Les fabriques Escofet, Hipòlit Montseny de Reus o Oli-va Hermanos que feien “Azulejos cristálicos” foren alguns dels més prolífics productors de ceràmica, ja fos cuita monocroma generalment per a exteriors o pintada amb dos o tres coccions generalment per als interiors. En moltes ocasions el disseny dels motius ceràmics que manufacturaren aquelles cases anava a càrrec de l'arquitecte que havia firmat els plànols de l'immoble. Això sens dubte potenciava la coherència estilística dels seus edificis i de retruc reforçava els lligams de l'artista-artesà amb l'arquitecte. Les economies d'escala, el treball en equip, el *networking* que diríem avui, afavoriren l'Art Total del Modernisme.

La *planta del tabac* des de la pròpia explotació agrària d'Amèrica o Les Filipines fins al comerç de la fulla del tabac o cigarros elaborats va tenir un paper destacat en l'acumulació de capital per a l'economia catalana. Provenent d'Amèrica, en les

cultures pre-colombines la planta del tabac tenia les seves connotacions. Però en fer el salt a Europa (com en moltes altres espècies) no tot es va transferir i moltes coses es van perdre en el camí. La planta del tabac va arribar a la Vella Europa despullada de càrrega simbòlica. Una qüestió apart seria dilucidar si és cert allò de l'inconscient col·lectiu, si hi ha plantes que desperten les mateixes sensacions entre els que les coneixen d'antuvi i els que les experimenten per primera vegada (en un indret allunyat sense cap contacte amb el seu lloc d'origen).

Però en altres ocasions si no hi ha contacte entre dos àrees, el significat que es dona a la mateixa espècie vegetal pot ser divergent. Aquest fet d'atribuir significats diferents a la mateixa cosa ho comenta Celestino Barallat en el seu "Principios de botánica funeraria". Ens ho exemplifica fent esment de com de sagrat i apropiat és la presència del presseguer als cementiris xinesos, mentre en una necròpoli cristiana aquell arbre fruïter es veuria d'allò més inadequat per l'exuberància dels préssecs.

Tot i la riquesa que atresorava el tabac per als indígenes americans, per als comerciants i fumadors de l'Europa finisecular aquesta planta tenia un bagatge cultural inferior al de, posem per cas, l'olivera o el llorer. Representada sobretot amb la tècnica del pirogravat en vidre, aquesta motiu ornamental es feia gairebé inevitable a caves de cigars i establiments de negociants tabaquers.

L'etimologia de la paraula pirogravat és prou esclaridora del procedir d'aquesta artesania, la qual quedaria englobada en les arts del foc. L'eina és un "llapis" acabat amb una punta

metàl·lica. Quan aquesta està roent, aplicant dita punta i desplaçant-la sobre el vidre amb més o menys pressió la conseqüència és que s'obre un solc. D'aquesta manera es pot escriure o dibuixar ja sigui directament a mà alçada o resseguint un patró posat a sobre del vidre.

El pirogravat presenta l'avantatge respecte al seu germà vitrogravat en sec (llapis amb punxó de diamant) que els marges dels solcs queden més arrodonits, aconseguint d'aquesta manera un resultat de perfils més suau. Amb la mateixa lògica i procedir s'obra sobre fusta, pedra (incloent-hi marbre) i fins i tot cuir. En aquests casos, la consistència i punta de l'eina varien respecte a l'emprada per al vidre. Per a tots els casos, després del treball d'incisió, es necessita una mà de poliment, llimant la superfície gravada per reduir els contorns. Finalment, un cop acomplerta tota la gravació hom pot procedir a aplicar color sobre els solcs o a l'inrevés, sobre el fons (que no ha estat rebaixat).

En moltes finques del tombant de segle s'estilava tenir una porta de vidre dins al portal, tot just abans d'arrencar les escales principals o just després del primer tram d'aquestes. Passejant per l'Eixample, en aquelles finques que encara tenen porter, podem fer un cop d'ull als portals per admirar aquests treballs de pirogravat en vidre. Fulles del tabac o qualsevulla altra espècie acostumen a anar acompanyades de la seva parella o trio vegetal. Conformen rams lligats amb un llacet, material d'una forma i consistència modernista per antonomàsia.

Com malauradament els portals no sempre estan oberts una alternativa per a una apreciació pausada de treballs de pirogravat són els museus. El Museu del Modernisme Català té una bona col·lecció d'aquests així com de gravats sobre pedra i fusta.

La visió de les abundoses fulles del tabac que es despleguen generoses et transportava a un món exòtic (tot i que provenia de cruels plantacions regides pel sistema esclavista). Per al fumador la visió figurada de la planta del tabac podia remetre a l'acte íntim i relaxant del fumar. Per al potentat que engreixava el seu patrimoni venent aquella fulla, representar la planta del tabac era una manera d'autoafirmar-se en el seu poder i la seva riquesa donant gràcies a la matèria prima que ho feia possible. I per a tothom, la contemplació de la planta del tabac remetia a un món colonial que per llavors encara estava ben fresc.

La Guerra de Cuba el 1898 en que l'Estat Espanyol perdé aquesta última colònia juntament amb Puerto Rico i Les Filipines, fou la fi d'una època i tingué una gran influència en els contemporanis. En els darrers anys de domini colonial espanyol l'obcecació per mantenir ben lligada Cuba, sense cap concessió d'autonomia, va provocar un sèrie de revoltes. L'exèrcit espanyol va fer una política de terra cremada i va instal·lar camps de concentració per anihilar als rebels. Per als catalans, els pobres que no es podien lliurar del servei militar pagant-se un recluta substitut, la sagnia també fou important.

Per al govern espanyol mantenir Cuba era una qüestió d'orgull i per als industrials catalans que donaren suport a la

Guerra retenir Cuba era una qüestió pràctica, de competitivitat. L'illa del Carib era un mercat protegit on qualsevol producte no espanyol (o català) era carregat amb uns aranzels que feia la seva importació totalment inviable. El tèxtil català es beneficiava doncs de posseir aquell mercat protegit, la perla del Carib.

La Guerra de Cuba va acabar amb la imatge idealitzada de les “Índies” com a lloc paradisiac ple d'oportunitats. Però fins llavors la influència d'Amèrica sobre el paisatge urbà i rural de Catalunya es va fer notar. Masies amb palmeres, hospitals i escoles finançades pels americanos que al tornar rics a casa es convertien en els grans benefactors de les seves vil·les nats. Els Porxos del Xifré o la Plaça Reial de Barcelona són testimonis de la influència del colonialisme a Catalunya.

La pèrdua de Cuba provocà un gran trasbals emocional i feu virar el desenvolupament de l'economia catalana. Tot i que Cuba tampoc era un mercat percentualment molt significatiu per al tèxtil català, l'illa era tota una porta d'entrada al continent americà, que llavors es tancà. D'ençà l'economia catalana (o almenys el tèxtil) perdé ambició, centrant els seus esforços en assegurar-se el mercat espanyol.

Però tot i els problemes que ocasionà la pèrdua de les últimes colònies això també comportà un efecte paradoxalment positiu, ja que es repatriaren capitals. Gent catalana establerta a Cuba, al veure que ja no podien fer negocis en termes tan avantatjosos com abans de la Independència de l'illa caribenya, tornaren a casa. I amb ells s'emportaren els seus diners. Part d'aquests estalvis s'invertiren o acabaren desembocant al nego-

ci immobiliari cosa que beneficià l'esplendor del Modernisme. Els capitals repatriats de Cuba foren l'adob gràcies al qual el Modernisme va créixer vigorós i donà fruits en abundor.

La *pomera* és una de les autèntiques veteranes de la representació vegetal en l'art, fent acte de presència des de la més remota Antiguitat. Com a arbre portador del pecat original se'l troba en capitells dels claustres romànics, en il·lustracions de la Bíblia, en retaules... L'era modernista tampoc fou una excepció pel que fa a la presència de la pomera en les arts. Però capgirant l'habitual missatge moralitzador que mostrava a l'home com un desagraït davant la generositat de Déu totpoderós, la pomera aquest cop va servir com a estimulante per a l'alliberament espiritual. La poma i la frondositat de l'arbre sencer ple de fulles expressa com de profitosa pot esdevenir la curiositat. Sobretot l'avidesa pel coneixement, que és font de riquesa al transformar el *logos* en tecnologia. Amb un industrialisme encara en construcció aquesta actitud envers el coneixement era quelcom nou que trencava amb la marginació del saber en èpoques pretèrites.

La representació de la pomera tenia en ocasions connotacions referents a l'atracció sexual. En aquests casos es destaca la poma per damunt de fulles i branques, i acostumen a aparèixer Adam i Eva. La parella primigènica té un aire contemporani i ella sembla una *femme fatale* mentre que ell un còndid a punt de tastar el preu del desig. La poma entremig d'Adam i Eva és símbol del peatge que s'ha de pagar per qualsevol guany, com el dels artistes de llavors que per trencar amb el gust acadèmic

imperant foren condemnats a la incomprensió de la Burgesia. Els modernistes van ser amics de la pomera, com a símbol que reafirmava la seva aposta pel risc com a guia vital.

La pomera també va ser objecte d'interès per les seves qualitats estètiques. L'esfericitat del seu fruit era una d'aquelles formes suaus cares als modernistes, car tot allò rodó és fàcil d'acariciar, incita a un acaronament sense interrupció. De la flor progenitora apreciaren la seva vellutada blancor, un to on deixar la vista reposar, dins una fragància de puresa. Però lluny de buscar l'èxtasi catatònic en allò totalment inert, perfecte, homogeni, totalment blanc, el modernisme va trobar la beatitud contemplativa en allò un xic encès. Els filaments grocs que centren els cinc pètals blancs aportaven aquella espurna de vitalitat que aixecava els ànims dels inquiets esperits modernistes.

El *til·ler* va tenir una presència força discreta en el jardí ornamental modernista català, però el seu protagonisme a la Txèquia renaixent, a la molt jugendstil Praga, fa obligatori incloure-la en el present estudi. El terme renaixent lluny de ser retòric expressa el moment vital pel que passava la república centro-europea que, tot i continuar integrada a l'Imperi austro-hongarès, començava a gaudir de certa autonomia i les seves gents assolien llavors plena consciència nacional. A les sagues esclaves que recordaven la princesa Libushe, les seves germanes Kazi, Teta i el príncep Premysl, tan èpicament narrades per Alfons Mucha en grans murals, el til·ler juga el paper de temple arbori sota el qual es reunien els primers esclaus.

El nacionalisme modern de països com Txèquia es nodrí de la mitologia o d'una Edat Mitjana idealitzada com en el cas de Catalunya i el seu Sant Jordi. Per tant, en tot el món de l'ornamentació floral modernista apart de la simbologia primària universal també s'ha de comptar amb els significats privatis d'alguns països determinats. Amb això volem dir que no és el mateix representar un card a Moscou o a Edinburg, ja que el card és la planta nacional d'Escòcia. Quelcom semblant val per a la rosa a Anglaterra, la flor de lis francesa, el muguet a l'àrea escandinava o el citat til·ler que és l'arbre nacional txeq.

Sota el nom d'*umbel·la* coneixem aquelles inflorescències que s'obren en forma de paraigua. És tota una família de plantes, les apiàcies, que apart de l'api compta entre d'altres amb el julivert, el coriandre i el fonoll. El conjunt de floretes del saüc també exhibeix l'arquejada forma de les umbel·líferes. Si bé a Barcelona fou una planta poc representada a Nancy es pot trobar amb més freqüència. Els artistes francesos es serviren d'aquella flor per desenvolupar les seves tendències abstractes, reduint el conjunt floral a la seva forma sintètica, tres palets (peduncles) oberts radialment cobrint uns 45 graus i sobre cadascun dos puntets representant les floretes agrupades com una lona estesa.

La umbel·la se surt de l'esquema formal d'aquelles plantes propenses a la filigrana del cop de fuet. És per contra més aviat rígida i frontal. Però l'*alarde* d'equilibri de que fa gala la umbel·la la féu digna de l'admiració dels modernistes, tant dels

artistes com del públic general, tots ells sempre disposats a admirar la naturalesa. En una època d'accelerada transformació social hom estava disposat a acceptar coses fins fa poc barrades al món de l'art. Respecte als períodes anteriors, on poc més que l'acant, el llorer, l'olivera i la vinya eren permesos, el Modernisme significà un autèntic allau de noves espècies fins llavors marginades en la representació artística.

Algunes entraren per sorpresa, però en molts casos aquelles noves plantes tingueren un padrí que els hi facilità la seva *entrée* en el panorama ornamental del Modernisme. En el cas de les umbel·les, aquestes tenen certa semblança amb la planta del papir (confonent-se tiges i fulles amb peduncles) així com amb el fruit del lotus (*Nelumbo Nucifera*). Aquestes dues plantes, que segons Franz Sales Meyer al seu “Handbook of Ornament” són la mare de tots els ornaments, tenien per la seva antigor un enorme prestigi estètic. En l'època que ens ocupa, algunes plantes “clàssiques” com el papir i la umbel·la foren facilitadores de nous *enfants terribles* vegetals que vindrien a sacsejar i enriquir el conjunt floral simbòlic-ornamental, inamovible durant tants segles.

Vergissmeinnicht, que vol dir “no m'oblidis”, és aquella planta que fa poms d'unes petites floretes blau cel, amb una estrella de cinc puntes d'encès groc al seu interior concèntric. Seguint l'estela de la prèvia època victoriana la gent del Modernisme va incidir en l'enteniment de l'experiència amorosa com un dels bens suprems a cercar i a preservar. L'amor era

quelcom innegociable i se l'havia de lloar. Més enllà de les relacions personals, el concepte d'amor es feia extensiu a altres esferes de la vida i hom buscava aquell motor interior que era fer les coses amb passió. En això el Modernisme va ser fill del Romanticisme que ja mostrava una clara inclinació a escoltar-se el cantó sensible més que no pas la raó. Si acceptem que les flors estimulen els sentits, ja tenim el perquè de l'entusiasme floral de l'època i la popularitat de la representació de flors en les diferents Arts Aplicades.

La Vergissmeinnicht o *Myosotis* diguem-ne que és simbòlicament explícita, ja que manifesta amb el seu mateix nom el seu missatge. Entre amants o promesos que millor que regalar-se un pom d'aquestes floretes en forma de joia per afermar la voluntat d'amor indestructible.

La joieria i orfebreria modernista catalana tenen un cognom ineludible, Masriera. Les joies modernistes són, junt amb l'arquitectura, la quintaessència del Modernisme. Entendrem aquesta afirmació per oposició a com són l'escultura i la pintura. Aquestes són autosuficients, amb elles soles tenen prou, si volen poden prescindir d'incloure dins d'elles altres manifestacions artístiques. Exceptuant el "colós de Rodas" una escultura difícilment pot ser alhora arquitectura. En la pintura passa el mateix. La tela fins a mitjans del Segle XX amb l'informalisme estava emmarcada en les dues dimensions i escultures o architectures no tenien cabuda excepte com a il·lusió pictòrica.

Per contra, l'orfebreria era *per se* mestissa, punt de trobada d'altres arts per constituir-se en una de nova. Hom muntava una estructura bàsica fent en diminut la feina d'un arquitecte o d'un vitraller. La joia acostumava a incorporar una libèl·lula, una fada, flors, fulles o una lluna, representades tal com ho faria un pintor o un escultor. L'orfebre emprava ferro, petits panells de vidre emplomat, or, plata, pedres precioses, es pintava a l'esmalt... les mil i una Arts Aplicades. D'una forma més reduïda l'orfebreria emulava els treballs d'Art Total tan característics de l'arquitectura modernista. A petita o a gran escala l'Art Total va ser un dels trets d'identitat fonamentals del Modernisme. Per això diem que l'orfebreria d'aquella època va ser la quintaessència del Modernisme.

La joieria modernista és especialment representativa de l'estètica de l'època ja que aconsegueix materialitzar la pura delicadesa. Les joies de l'època són doblement delicades. Per una banda són filles d'una artesanía fina, que requereix de dits curosos. Però alhora els motius que es representaven per a penjolls, arracades o braçalets eren criatures, plantes, superfícies tan bells com gràcils, les dues parts fonamentals de la delicadesa.

Per rememorar aquelles petites obres d'art ens podem apropar a un bon grapat de museus repartits per tota la geografia europea que ens ajudaran a comparar les fines peces que trobaríem a l'MNAC. Un d'aquests museus seria sens dubte el que es troba a la ciutat de Nancy, on treballaren mestres de l'orfebreria que marcarien tendència a tot el continent. A pocs

quilòmetres, a la holandesa Doesburg, es troba el Musée Lalique, que juntament amb el Gulbenkian de Lisboa, el de les arts decoratives de París i el museu Lalique a la japonesa Hakone ofereix un ampli recorregut per les creacions del gran mestre de mestres de l'orfebreria modernista. René Lalique fou un renovador no només per incorporar les gases, cops de fuet i colors modernistes, sinó per la inclusió de materials abans menystinguts en la joieria.

Amb Lalique la joieria s'esculturalitza. Sense renunciar a la noblesa de l'or, la plata i els diamants, les noves joies modernistes centren el protagonisme en la gràcia del motiu representat. L'esmaltat, la incorporació de vidres mats finament gravats, l'ús freqüent de fons de vidre emplomat combinant colors i transparències, combinacions àuries opalines, la secreta màgia del bosc, un bizantinisme depurat foren característiques que en pocs anys es feren populars arreu d'Europa entre els orfèvres més reputats. Una de les firmes més prestigioses llavors fou la catalana Masrera, que obtingué premis a diverses Exposicions Universals.

Per resseguir les passes d'aquella delicada forja tenim a Barcelona un triangle entre: la Mançana de la Discòrdia on es troba la joieria Bagués; el C/ Bailen amb Consell de Cent on el sobri temple clàssic ara habitat per unes monges fou el taller dels Germans Masrera; i a la Rambla a l'altura de la Boqueria l'hotel Bagués on hi ha unes vitrines on s'exhibeix l'exquísida producció de les famílies Masrera, Carreres i Bagués al llarg de 200 anys.

BIBLIOGRAFIA

- A handbook of ornament – Franz Sales Meyer – Architectural Book Publishing Company NY 1849 – archive.org
- A Rebours – J.K. Huysmans – Paris, libraire des amateurs 1920 – archive.org
- Adrià Gual – Enric Ciurans – Gent Nostra, Infesta Editor 2001
- Alexandre de Riquer – The British connection in Catalan Modernisme – Eliseu Trenc Ballester & Alan Yates - (www.anglo-catalan.org)
- Alfonsjuyol.com
- Antoni Gaudí – Gijs van Hensbergen (traducció Patricia Anton) – Plaza & Janés Editores S.A
- Antoni Gaudí, l'home i l'obra – Joan Bergós i Massó – Ariel 1954 Bcn
- Árboles de Europa-Arbres de France – Losange - Tikal
- Arquitectura Modernista, fi de segle a Barcelona – Ignasi de Solà Morales / Fotos: Eugeni Bofill, Francesc Morera, Roser Puigdefàbregas – Ed. Gustavo Gili 1992
- Artnouveau-net.eu
- Art Nouveau floral Designs – Eugene Grasset – Bracken Books 1988 // reedició de: La plante et ses applications ornementales – Eugene Grasset – E. Lyon-Claessen Bxl 1897
- artnouveaugrupo9.blogspot.com
- Artes decorativas del S. XX (Modernismo) El mundo de las antigüedades - Autores varios – Planeta d'Agostini
- AulaFacil.com
- Barcelofilia.blogspot.com (Inventari de la Barcelona desapareguda) – Sebastià Gasch; Sempronio; Huertas Clavería; Lluís Permanyer
- Barcelona Modernista i Singular – Joan Palau – sites.google.com/site/barcelonamodernistaisingular
- Exposició virtual d'Ex-libris de la Biblioteca Nacional de Catalunya – Francesc Orenes, Francesc Fontbona, Joan-Lluís de Yebra - bnc.cat/expos/exlibris
- Biografia de la Plaça Catalunya – Lluís Permanyer – Ed. La Campana 1995
- Botanical-online.com
- Breu història de la ceràmica catalana – Maria Antònia Casanovas – Els llibres de la Frontera 2002
- Budapest Art Nouveau – Dániel Kovács; Zsolt Batár (translated Michael Kando) – Andron Könyv – Budapest 2012
- Cant Espiritual – Joan Maragall – Ed. La Magrana 1998 Bcn
- Cases modernistes de Catalunya – Oriol Pi de Cabanyes / Foto: Toni Catany – Ed. 62; 3era edició 2002
- Crisantemes – Alexandre de Riquer – A. Verdager Barcelona 1899 / Cervantesvirtual.com
- Classicsalaromana.blogspot.com – Diversos autors
- Cuarenta años de Barcelona, recuerdos de la vida literaria, artística, teatral, mundana y pintoresca de la ciudad – Luis Cabañas Guevara – Ed. Memphis 1944 Bcn
- Culture.gouv.fr/public/mistral/merimee
- Das Abendland der Romantik – Eugene de Keyser – Trad. Francés Karl Georg Hemmerich – Skira, Geneve 1965
- DelModernismo.wordpress.com – Vicente de la Fuente
- Diccionari català-valencià-balear – Institut d'estudis catalans / dcvb.iecat.net/
- Diccionari de la Llengua Catalana - Institut d'estudis catalans / iec.cat
- Diccionari de Sinònims. Albert Jané – Institut d'estudis catalans / sinònims.iec.cat
- Dictionnaire des symboles, emblemes & attributs - M.P Verneuil – Libraire Renouard-Henry Laurens Éditeur – Paris (Archive.org)
- Documents et matériaux d'architecture – A. Raguenet – Andre Daly Fils 1888 Paris

- Du vrai, du beau, du bien – Victor Cousin
- Ecole-de-Nancy.com
- El almacén de pianos Cassadó & Moreu: fusión de las artes en el Modernismo - Clara Beltrán Catalán – UB - raco.cat
- El arte modernista en Barcelona – Josep F. Ràfols
- El Cartellisme a Catalunya – Enric Jardí; Ramon Manent – Ed. Destino 1983
- El Gran Gaudí – Joan Bassegoda Nonell – Ed. AUSA, 1989 Bcn
- El jardí abandonat – Santiago Rusiñol
- El Jardí dels Àngels – Miquel Àngel Diez i Besora – TheHangingBook.com – Bcn 2007
- El món editorial de les lletres catalanes (des de finals del S. XIX fins al final de la Guerra Civil) – Sílvia Caballeria i Ferrer, Carme Codina i Contijoch – Patronat d'Estudis osonencs
- El mueble del S. XIX. Inglaterra – varios autores – Planeta d'Agostini 1989
elperiodic.ad/opinio/article/37105/roselles-
- El postimpressionismo – Bernard Denvir – Destino, el mundo del arte
- El simbolismo en la pintura francesa; Museu d'Art Modern, Parc de la Ciutadella. Bcn Dec-Gen 1972-1973 – Comisario General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes. Luis Gonzalez Robles
- Els jardins del laberint d'Horta – Maria Rosa Montero – Quaderns de l'arxiu; Ajuntament de Barcelona 1996
- Els portals modernistes – Manuel García Martín – Catalana de Gas y Electricidad S.A Bcn
- Els sots feréstecs – Raïmon Caselles – Edicions 62
- Els vitrallers de la Barcelona modernista – Joan Vila-Grau; Francesc Rodon – Edicions Polígrafa S.A
- Emile Gallé and Nature: types and influences in his glass – Valérie Thomas Conservateur Musée de l'Ecole de Nancy a Pdf Art on the line 2007
- En busca d'una arquitectura nacional – Lluís Domènech i Muntaner
- Enciclopèdia catalana / Enciclopèdia.cat
- EnricSagnier.com
- Entretiens sur architecture – Viollet-le-duc – Ed. Morel 1863 Paris
- Essai sur la composition de l'ornement – Victor Marie Ruprich Robert NO TROBAT
- Etude de la Plante, son application aux industries d'art – M.P. Verneuil – 1900
- Exhibició Picasso Vs Rusiñol (28-5 al 5-9 de 2010) – Museu Picasso – Eduard Vallès curador
- Flora Symbolica; or, The language and sentiment of flowers– John Henry Ingram's – Frederick Warne, London, 1869
- Floracatalana.net
- Flors de Maria – Jacint Verdaguer – Estampa de la Casa Provincial de Caritat, Bcn
- Flower Lore. The teaching of flowers, historical, legendary, poetical & symbolical – Miss Carruthers - McCaw, Stevenson & Orr, Belfast, 1879
- Flowers – Thomas Hood
- Flowers and their associations – Anna Pratt – 1840
- Fundicion Tipografica RICHARD GANS Historia y Actividad 1881-1975
Comunicación presentada al Primer Congreso de Tipografía. Valencia 2004 José Ramón Penela Rodríguez y Dimas García Moreno - unostiposduros.com
- Gaudi2002.bcn.cat
- Gaudiiallgaudi.com – Xavier Figueres i Munte
- Gaudí i la Sagrada Família, comentada per ell mateix – Cèsar Martinell – Cossetània Edicions Valls, 1951 / 1999
- Good Families of Barcelona: A social history of power in the industrial era. – Gary Wray McDonogh – Princeton University Press 1986.
- Gòtic i neogòtic a la Casa de la Ciutat – Pere Beseran i Ramon
(raco.cat)

- Guapos per sempre – Botigues i locals de Barcelona – Maria Favà; Carme Amoròs; Fotos: Rosina Ramirez; Pere Pascual; Xavier Bolao – Institut del Paisatge Urbà – 2007
- Gustave Moreau – Hans H. Hofstätter / Trad: Luis Carroggio de Molina - Ed. Labor 1980 Barcelona
- Herejías. Estudios de crítica inductiva sobre asuntos espanyoles – Pompeu Gener
- Hierroyfuego.mforos.com
- Història de la Sala Parés – J. A. Maragall – Ed. Selecta 1975 Bcn
- Historia de las Artes Aplicadas e industriales en España – Maria Paz Aguiló / Coor. Antonio Bonet Correa – Ed. Cátedra 1994
- Institució catalana d'història natural / ichn.iec.cat
- Japonisme, la fascinació per l'art japonès – Ricard Bru – Caixa Forum 2013
- Jardins, jardineria i botànica, Barcelona 1700 – Autors varis – Museu d'Història de la ciutat 7 Aj. Bcn 2008
- Joanacabot.wordpress.com
- Jugendstil et Art Nouveau, Oeuvres Graphiques - Hans H. Hofstätter (avec la collaboration de W. Jaworska et S. Hofstätter) – Albin Michel Ed. 1985 – de l'original alemany “ Jugendstil, Graphik und Druckkunst, Holle Verlag GmbH, Baden-Baden 1983
- La bogeria – Narcís Oller -
- La burgesia emprenedora – Francesc Cabana – Proa
- La Casa Lleó Morera – Manuel García Martín – Catalana de Gas 1988
- La ciutat del perdó – Joan Maragall - 1909
- La dama del mar – Henrik Ibsen – 1888
- La decoration monumentale – Charles Lameire NO TROBAT
- La escultura, la aventura de la escultura moderna en los S. XIX i XX – Antoinette Le-Normand-Romain, Anne Pingeot, Reinhold Hohl, Barbara Rose, Jean-Luc Daval – Skira Carroggio S.A Ediciones
- La encuadernación artística catalana, 1840-1929 - Carlos Aitor Quiney Urbieta - (openaccess.uoc.edu)
- La febre d'or – Narcís Oller
- La influencia del arte japonés en els disseny de vidrieras modernistas – Núria Gil - Arte e identidades culturales : actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, CEHA : Oviedo 1998
- La intrusa; Los ciegos; Pelléas y Mélisande; El pájaro azul – Maurice Maeterlinck - 1890 (trad. M^a Jesús Pacheco) – Cátedra. Letras universales
- La llum ve del nord. Joan Maragall i la cultura alemanya – Enric Bou – Quaderns de la - Fundació Maragall. Ed. Claret – Bcn 1997
- La plante et ses applications ornementales, M. Eugène Grasset – Librairie Centrale des Beaux Arts / E. Levy Editeur – Paris 1896
- La punyalada – Marià Vayreda – 1904 / Proa 2004 Bcn
- L'arquitectura rural i l'exorcització de sortilegis – Jaume Lladó i Font – Fulls del museu arxiu de Santa Maria (raco.cat)
- LaSiniaTorredembarra.blogspot.com.es/2008/06/flora-del-nostre-entorn.html
- L'Auca del Senyor Esteve – Santiago Rusiñol – 1907
- L'Ève Future – Villiers de l'Isle-Adam
- Les Chants de Maldoror – Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont – Bruxelles, Lacroix et Verboeckhoven et cie. 1869 – ebooksgratuits.com
- Les Fleurs animmées – J.J. Grandville; textes Ishtar Kettaneh – Editions Vilo-Paris 1981 (1er edition 1847)
- Les Fleurs du mal – Charles Baudelaire - Poulet-Malassis et de Broise 1857 Paris
- Les metamorfosis – Ovidi - La Magrana 1994
- L'herbari modernista – Abellan, Sergi; Navés; Viñas, Francesc – Terrassa Cente de documentació i Museu Tèxtil
- Liliàna, el mundo fantástico de Apel·les Mestres – Exposició MNAC 2005 (museunacional.cat/es/liliana-el-mundo-fantastico-de-apelles-mestres)

- Llista de Monuments de l'Eixample de Barcelona – Wikipedia
- L'ornamentació vegetal de les farmàcies modernistes de Barcelona – Fàtima López Pérez – (ArtNouveau-net.eu)
- Los Jardines de Gaudí – Joan Bassegoda Nonell – Ed. UPC 2001
- Los poetas malditos – Paul Verlaine (edición de Rafael Sender) – Icaria Literaria 1980
- Los talleres de ebanistería de Barcelona (1875-1914) - Leire Rodríguez Fernández raco.cat
- Los trabajos de la belleza modernista, 1848 -1948 – Esteban Tollinchi
- Los viejos cafés de Barcelona – Tomàs Caballé i Clos – Ed. Albon 1946
- Magpoesia.MallorcaWeb.com
- Metmuseum.org
- Mirall Trenca – Mercè Rodoreda -
- Modernisme a Catalunya – Josep M. Garrut, Jaume Socías, Josep Casanovas, J. M. Infesta (Dir.) – Ed. Nou Art Thor Bcn 1976
- Modernisme: arts, tallers, indústries (Exposició) – Fundació Catalunya La Pedrera (8 oct-7 feb.) -
- Modernisme i modernistes – J. F. Ràfols – Edicions Destino
- museudeldisseny.cat
- Ornamentació vegetal i arquitectures de l'oci a la Barcelona del 1900 - Fàtima López Pérez – Universitat de Barcelona – 2012 – (tdx.cbuc.es)
- paseodegracia.com
- PasejadesMusicals.cat
- Plantas con flor – José A. Vidal; Aurelio Martins; María Pomés – Guías visuales océano
- Plantes i animals del nostre entorn – Ferran Turmo i Gort - www.xtec.cat/~fturmo
- PoblesdeCatalunya.cat
- Poesia simbolista francesa. Antología – Selección Lluís Antonio de Villena – Gredos, Madrid 2005
- Principios de botànica funerària – Celestino Barallat – Tipolitografia Celestino Verdaguer – Bcn 1885
- Raimon Casellas i el Modernisme (Vol. I, II) - Jordi Castellanos – Curial Edicions Catalanes, PAM 1983
- Retrats de Ramon Casas – Semporio – Ed. Polígrafa Bcn 3era ed. 1997
- Rutadelmodernisme.com
- Santiago Rusiñol, el pintor, l'home – Josep de C. Laplana – Publicacions Abadia de Montserrat
- Semillas, la vida en cápsulas de tiempo – Rob Kessler y Wolfgang Stuppy (trad. Ricardo Riina; Alexandra Papadakis – CLH 2012
- Simbolismo – Gerard Georges Lemaire
- simbolosysignos.blogspot.com - Carolina
- Sol·litud – Víctor Català – Edicions 62 i La Caixa
- Stilfragen, grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik – Alois Rieg – Berlin – G. Siemens 1893 – archive.org
- The Architecture Guide – Chris van Uffelen; Markus Golser – Braun 2013 Berlin
- The Language of Flowers – Kate Greenaway (il·lustracions) Edmund Evans (text) – George Routledge & Sons – London
- The Pre-reaphaelite Language of Flowers – Debra N. Mancoff - Prestel 2012
- The seven lamps of architecture – John Ruskin – Dana Estes & cia. Boston 1849 - Gutenberg.org
- Tratado de carpintería moderna – Andreu Audet i Puig
- Turismevalles.com
- Verdaguer.cat
- Verdaguer al Claustre de les Hueres – Universitat de Lleida – udl.es
- Vidrio emplomado – Lynette Wrigley (trad. Martí Mas) – Parramon Ed. S.A 2000
- exhibició Vital Art Nouveau 1900, Praga, Casa Municipal, 2015

- voz-castellana.blogspot.com
- Xavier Gosé (1876-1915) – Autors varis – Fundació Caixa de Pensions
- Xavier Gosé, il·lustrador de la modernitat – Exposició MNAC / Dec 2015-Mar 2016
- whc.unesco.org
- William-morris.co.uk
- Youtube.com

FLOR

d' un

La

TEMPS

Ω

Angel
Venezuela

Diez
i

Besora

La Flor d'un Temps

Simbologia floral del Modernisme

Amb breu exposició de les artesanies de l'Art Total així
com comparativa general amb el Modernisme pan-
europeu.

Volum VI

Text i fotografies de Miquel Àngel Diez i Besora
excepte les indicades al dors o al peu de la fotografia

TheHangingBook.com

Primera edició, abril del 2019
© l'autor, 2019
La propietat d'aquesta publicació és de
TheHangingBook.com

Impressió: Barcino Solucions Gràfiques S.L

Imprès a Catalunya – Printed in Catalonia (EU)

ÍNDEXS

MOTIUS VEGETALS

Acant	3
Algues.....	15
Ametller.....	34
Arbre de la Vida.....	96
Camèlia.....	138
Campanetes	143
Card	209
Carxofa	217
Castanyer.....	224
Crisantem	227
Figuera.....	236
Flor Imaginada	244
Fullatge.....	254
Funeràries.....	256
Girasol	266
Heura	273
Hortènsia	278
Iris.....	281
Lilà.....	285
Lliri	292
Lliri d'aigua.....	294
Llorer	299
Magrana.....	305
Margarida	309
Narcís	310
Noguera	315
Olivera.....	320

Panera de fruita	327
Pi.....	334
Plantes menors	338
- Bambú	338
- Blat de moro.....	343
- Bolets.....	344
- Cacau.....	347
- Calèndula (amb foto)	348
- Carbassa (amb foto)	350
- Cirerer	351
- Clavell (amb foto)	352
- Dàlia	357
- Falguera.....	360
- Gessamí.....	364
- Llúpol	366
- Margalló	367
- Morera	370
- Planta del tabac	380
- Pomera	385
- Til·ler.....	386
- Umbel·la.....	387
- Vergiss mein nicht	388
<i>Plataner.....</i>	<i>393</i>
<i>Pom de flors, combinació de plantes</i>	<i>395</i>
<i>Rosa.....</i>	<i>397</i>
<i>Rosella.....</i>	<i>403</i>
<i>Roure.....</i>	<i>413</i>
<i>Taronger</i>	<i>436</i>

<i>Trèvol</i>	439
<i>Tulipa</i>	446
<i>Vinya</i>	454
<i>Violeta</i>	464
<i>Xicoia</i>	469

ARTS I ARTESANIES

Arquitectura	101
<i>Cartells</i>	473
Ceràmica	373
Cloissoné (foto a Crisantem)	278
Dibuix	13
<i>Ebenisteria</i> (foto a Vol. 5)	324 / 447
Enquadernació..... (foto a Lliri)	230
<i>Escultura</i>	423
Esgrafiats	335
Ex-Libris	331
<i>Ferro colat</i>	440
<i>Ferro forjat</i>	441
Gravat.....	212
Joieria (sense foto)	389
Marqueteria	138
Mosaic	245
<i>Paper pintat</i> (foto a Magrana)	455
Pintura	50
Piro-vidre (sense foto)	381
Rajoles hidràuliques.....	301
<i>Rètols-Lletres d'or</i>	408
Talla daurada.....	17
Teixits.....	219

Tipografia	236
Trencadís	464
Vidre a l'àcid.....	215
Vitrall	268

SUB-ESTILS ARQUITECTÒRICS MODERNISTES I POST-MODERNISTES

- Cop de fuet.....	101
- Floral de Domènech i Muntaner	104
- Gaudinià.....	106
- Hipertrofiat	113
- Jugendstil	115
- Medievalista.....	116
- Mecanicista (Domènech i Estapè)	120
- Orientalisme.....	122
- Post-eclèctic acadèmic	123
- Rococòtitzant	128
- Trobadoresc	133

- <i>Jujolià pairal</i>	483
- <i>Para-racionalista</i>	484
- <i>Secession català</i>	484
- <i>Para-expressionista</i>	486

ÍNDEX CIUTATS EUROPEES

- Berlin.....	146
- Brussel·les.....	149
- Budapest.....	159
- Darmstadt.....	163
- Glasgow	165
- Munich	167
- Nancy	173
- Paris.....	183
- Praga	186
- Viena	188





PLATANER

El plataner, aquest arbre tan quotidià del paisatge urbà barceloní fou testimoni de primera hora del Modernisme, arrenclant-se al llarg les voreres dels carrers va veure l'albada d'aquell estil. Per les mènsules dels balcons, esculpits en pedra tova als capitells de les columnes que separen la porta principal dels vianants de la de les botigues, veiem les boletes dels fruits del plataner aparellades, suspeses en peduncles. A l'abric sempre protector de les amples fulles palmades, als fruits recoberts d'encesa pelussa tan sols els molesta perdre la lluentor a causa de l'oblit, pel pas del temps, sempre carregat de pols.

El plataner mostrà als modernistes com d'agosarada pot ser l'harmonia que neix de la diversitat dels elements que componen el tot, com el mosaic cromàtic que configura l'escorça del plataner, que va a to amb les fulles de les branques, de tons grocs, marrons, blancs, que van canviant amb el pas de les estacions.

Per a tot un geni com Gaudí aquest arbre en un mestre es convertí. Visualitzin un plataner adult. Parin atenció en el seu robust tronc, lleugerament inclinat. A certa altura es troba un nus. D'allà sorgeixen en torsió branques robustes que alhora es multipliquen en branquillons aixecant-se al cel per sustentar el fullam. I ara prestin atenció a les columnes arbòries inventades pel cada vegada més adjectivat com a arquitecte de Déu. Hi ha una clara analogia entre aquest arbre, com amb el lledoner, i les columnes de Gaudí

La columna de doble torsió, la columna arbòria, és alhora una síntesi del que ha estat la columna al llarg de la història. En especial venen a sumar-se les virtuts de la columna dòrica (sòlida i estriada), la coríntia (esvelta i monumental) i la salomònica (d'helicoïdal torsió). La generació d'aquesta columna arbòria així com d'altres noves fórmules arquitectòniques gaudinians com la volta hiperbòlica o els panells de paraboloides hiperbòlics s'expliquen en diferents models al Museu de la Sagrada Família.

No una època o una civilització sinó un sol home fou capaç de concebre un nou tipus d'element arquitectònic tan cabdal com és una columna. Però modest ell, en Gaudí, quan un dia li preguntaren quina era la seva font d'inspiració per a concebre aquella virtuosa columna tant des del punt de vista mecànic com estètic, l'arquitecte ja ancià, es quedà mirant a fora a la finestra i contestà: – Veu aquell arbre allà al carrer, aquell plataner. Ell és el meu mestre.

I es que “la naturalesa és un gran llibre obert que tan sols em de saber llegir-ho” afirmà Gaudí en una altra ocasió. És allò que també deia de que “l'originalitat consisteix en tornar a l'origen. I l'origen és la naturalesa”. Si les muntanyes, els prats, les coves, les arrels, branques i troncs tenen formes guerxes serà per que és la millor fórmula per a la seva sustentació. Al llarg dels segles l'arquitectura s'ha anat allunyant del que ens ensenya la naturalesa, desenvolupant formes que tan sols es troben al món mineral, com semiesferes, piràmides o superfícies planes.





POW DE FLORS, COMBINACIÓ DE PLANTES

El desvetllament d'un nou món floral per part de la pintura va precedir a l'ampli desplegament floral obrat en pedra, estuc, porcellana, morters per a l'esgrafiats i tants d'altres materials de que es valgueren les Arts Aplicades. Des del Regne Unit a l'època victoriana els Pre-Rafaelites comencen a interessar-se per plantes abans poc considerades o circumscrites a l'àmbit religiós. Oblidant-se gairebé de la perspectiva, amb les plantes fan autèntics fons on situen a les seves dissortades ànimes en pena. Les làngüides donzelles dels quadres de Dante Gabriel Rosseti o Burne-Jones estan mudes, víctimes de la malenconia, però parlen a través de les flors, el que els hi passa o l'entrellat de tota l'escena està veladament indicat per tot el repertori floral de l'escena.

Debra N. Mancoff ens desvetlla el possible significat d'algunes de les flors més representades pels Pre-Rafaelites. "Spring flowers, such as crocus, the primrose, and the lilae, and wild flowers, such as the violet, the pansy, and the daisy, were identified with modesty and first love. Compared to the rich colours and fragrances of more sumptuous summer blooms, the pale tints and delicate contours of these flowers of innocence evoked the first flush of womanly beauty and precious stage of life when a girl passes into womanhood" (Pag. 8 The Pre-raphaelite Language of Flowers – Debra N. Mancoff)

L'autora fa una dissecció d'una de les pintures més aclamades dels Pre-Rafaelites, l'Ophelia de John Everett Millais: "Every plant Gertrude mentioned – the willow, the nettle, the daisy – is clearly rendered, and their meanings – mourning, pain and innocence – express a chorus of lament [...] Millais scattered pansies on Ophelia's dress and gave her a necklace of violets (Pag. 18 – Idem anterior)". L'enamorada de Hamlet en el drama de Shakespeare fou l'anti-heroïna d'aquells artistes tan sensibles, que la pintaren en molts quadres, com en un altre de John William Waterhouse. Resseguint a Shakespeare, "Ophelia interrupted their meeting, singing childish songs and distributing her flowers. She handed out rosemary for remembrance, fennel for flatterers, columbine for fools and pansies for thought. She expressed regret that she had no more violets – a symbol of modesty [...] With her eyes closed, she sits near the river on a fallen tree trunk, fastening a garland of poppies and daisies in her hair..." (Pag. 20 – Idem anterior)

Amb els seus missatges xifrats els Pre-Rafaelites van ser pioners en una revifalla floral de subtils emanacions simbòliques que va ser recollida i amplificada per artistes i artesans de l'era modernista, singularitzant les flors o agrupant-les en poms de flors.





ROSA

La rosa, flor amarada de sang, vigorosa i perillosa, estendard de bellesa, portadora d'amor! Com en cap altra època s'engalanaren moltes cases i portals amb aquesta flor, regant de fragància la ciutat. La ufana rosa, reina de les flors, era el refugi de la capa benestant, delectant-se en els plaers de la vida, en la comoditat de les llars, amb l'oci que oferien les regates del nàutic o les carreres de cavalls a l'hipòdrom. Però l'època certament fou espinosa com la tija de les roses, amb les mortíferes bombes del Liceu, una altra sonada massacre al carrer de Canvis Nous en una Processó de Corpus, pistolerisme, vagues generals que duraven dies i setmanes, càrregues policials, execucions al Castell de Montjuïc, explotació infantil, pobresa extrema, tifus, colera, barris degradats com els de St. Pere i el Born.

Parlant de càrregues militars constatem que una imatge val més que mil paraules, visualitzant un dels quadres més famosos de la pintura catalana, La Càrrega de Ramon Casas. Es troba a Olot, al Museu de la Garrotxa, on també es podem admirar un bon nombre d'obres de l'olotí Miquel Blay. Aquest escultor aconseguí tant en les seves obres exemptes com en d'altres adreçades a embellir edificis una versemblant fusió de les diferents corrents estètiques de l'època. Per una banda fa unes posicions, carnacions, musculacions i expressions molt a la manera de Rodin, que fou el gran mestre dels escultors modernistes. Però Miquel Blay també imprimia aquell toc de sua-

vitat i malenconia a les cares i expressions de les figures. Aquestes també sabien dotar-se de quelcom amagadament transcendental, que exsuda simbolisme. Però lluny de l'evasió d'aquest món, les representacions fetes per l'olotí residenciat a Madrid toquen de peus a terra, parteixen del Realisme, com en "Els primers Freds". Miquel Blay per tant, tot i que menys reconegut que Josep Llimona, és sens dubte una de les grans figures de l'escultura catalana de tots els temps.

Tornant a La Càrrega, la visió d'aquesta escena de considerables dimensions (3 m x 4,70m) il·lustra a la perfecció la dura repressió que patia la Classe Obrera a l'època del Modernisme. L'habilitat del pintor per transmetre el moviment, la tensió, inclús el soroll del galop dels cavalls i la massa arraulida dels manifestants, ajuda a apropar-nos al que foren les lluites socials. Ramon Casas no es prodigà en aquesta mena de denúncia social tot i que té un altre potent quadre que més enllà de descriure un fet, també sembla una crítica política. És "El Garrote Vil", que es pot veure al Reina Sofia de Madrid.

La fórmula modernista de Ramon Casas consistí en reeditar la perspectiva atmosfèrica de Velazquez, modernitzada amb el millor de l'impressionisme per lligar-lo amb un Realisme depurat. Són quadres plens de moviment, instant, profunditat psicològica, el *Zeitgeist* en una tela.

Però com dèiem el conjunt de l'obra de Ramon Casas no destaca pel seu compromís ideològic. Ell fou de la primera generació de pintors modernistes, que com Santiago Rusiñol o Joan Brull preferiren escenes burgeses, bucòliques. La difícil

tasca d'encarar-se descarnadament a un món ple de violència, lletjor, misèria i mort la portaren a terme la segona generació. Uns joves Picasso, Nonell o Anglada Camarasa sí que representaren amb tota cruesa la pobresa infantil, els pidolaires i marginals, malats mentals, prostitutes, soldats mutilats que tornaven de la guerra (malats o dins un fèretre) cretins i altres desheretats... Gràcies al coratge d'aquella nova generació l'Art català continuà evolucionant. Però per a aquells intrèpids pintors l'empresa que endegaren fou poc grata ja que aquells quadres es venien amb molta dificultat. Allò no agradava, era rebutjat per la societat benestant.

Si l'artista volia fer carrera en aquella Catalunya modernista havia de seduir a l'espectador ensenyant un món sense punxes. El burgès volia decorar casa seva amb escenes indolents, amb roses de vius colors als vidres emplomats de les tribunes per a que filtressin més amable la dura realitat que es vivia a l'exterior. Molts artistes acceptaren aquella demanda d'escapisme social i desplegaren per als seus clients una catifa de roses, tot i que la vida dels mateixos artistes en moltes ocasions discorria per un mar de dificultats.

Com la rosa, que és portadora de valors antitètics, com amor i dolor, l'època que ens ocupa visqué en un volcà de contradiccions. A Barcelona llavors se la començava a conèixer a l'estranger com a la ciutat de les bombes, i algú la va anomenar la Rosa de Foc. En un mateix entorn urbà convivia dos mons. A tocar de tot el luxe i etiqueta del Liceu, s'estenia la pobresa i el vici que precisament servia als decorosos burgesos que assis-

tien a les sessions d'òpera. Els quadres de Romà Ribera, com “Sortida del Liceu” o “Dona amb antifaç” semblen finestres obertes a aquell temps, una autèntica *Belle Epoque* per a una reservada minoria.

La rosa de l'era modernista corporitza tot aquell món d'opulència i alhora sofriment que es vivia en les grans capitals europees que avançaven un tant desbocades a cavall del rampant capitalisme. Però a Catalunya la rosa també tingué una connotació nacional que lligava amb la tradició medieval. “St. Jordi, sant patró de Catalunya, torneu-nos la llibertat” resa un plafó ceràmic a la Casa de les Punxes de Barcelona. La figura de Sant Jordi i el Drac, junt amb un seguit d'animalons com rat-penats són la fauna que habita en l'abundant jardí que dona vida a les obres modernistes.

Representar una rosa com la que creixé de la sang del drac era una via d'autoafirmació de país. St. Jordi expressa la plena consciència de la Nació catalana. – Ai d'aquell que gosi fer mal a la pàtria! Serà occit com St. Jordi féu amb el drac. L'entusiasme nacional fou un motor que dotà al Modernisme català d'una empenta excepcional. Aquest fer les coses a més de per “amor a l'art”, al benestar i al delectar-se amb el gaudi estètic, per “amor a la pàtria”, serví per a donar un motllo específicament català a les manifestacions artístiques. És per això que les produccions catalanes s'allunyaren de l'Art Nouveau francès, que fou l'standard internacional. Fenomen similar veiem a Praga i a Budapest. Allà, l'Art Nouveau que es desenvolupa

lupà també perfilà trets propis degut al moment de nacionalisme que vivien Txèquia i Hongria.

A Catalunya, el sentiment nacional venia bressolant les arts des de feia temps. Ja en aquell inicial impuls de la Renaixença, l'antecessora silvestre de la rosa, l'englantina, va estar present jugant un paper cabdal. La rosa silvestre, la rosa canina, blanca de pètals i de capítol floral menys clos que la rosa vermella (que és obra de creuaments) fou una de les espècies que van obrir la marxa de la fantàstica era floral que va viure el Modernisme.

Va ser a rel dels Jocs Florals, certamen literari dels trobadors del nou temps que cantaven a l'amor. Després de segles d'oblit, el 1859, els Jocs Florals es reinstauraven. Els seus premis eren una Flor Natural, una Viola d'Or i Argent i una Englantina d'Or. Tot i que en ple Modernisme els Jocs Florals tenien cert regust carrincló, ningú oblidà la contribució que havien fet al desvetllament cultural i nacional del Principat, així com a la presa de consciència de comunitat lingüística entre tots els territoris dels Països Catalans.

L'englantina, la rosa silvestre, la rosa canina, creixé per molts edificis, modesta i bella, embellint de salvatgia el nostre paisatge urbà. Aquesta rosa silvestre com la comuna que es regala per Sant Jordi es manifestà mitjançant les diferents arts aplicades, per omplir de vida portals amb excepcionals passamans de marbre o en gerros monumentals, d'una manera fidedigna, mostrant les formes reals de la flor. A Catalunya foren més rares les representacions de natura geometritzada. Aquesta

tendència va ser més pròpia de l'àrea vienesa, teutònica així com de Glasgow amb artistes com MacKintosh o Baillie Scott que feren una reducció geomètrica de la rosa. Aquesta simplificació de la reina de les flors començà a fer-se més present a Catalunya a les darreries del Modernisme.





ROSELLA

La rosella va ser una de les grans dominadores en la florida de l'art català. En un ranking elaborat per "L'herbari modernista" d'Abellan, Sergi; Navés; Viñas, Francesc – Terrassa Centre de documentació i Museu Tèxtil" es situa aquesta flor en la quarta posició com a planta més representada en els teixits modernistes. Segons el recompte fet en aquella recerca la llista, amb les plantes-flors de més a menys representades, seria la següent:

Rosa

Tulipa

Iris

Cascall

Clavell

Narcís

Vinya

Crisantem

Nenúfar

Falguera

Alfàbrega

Trèvol

Violeta

Ciclamen

Card

Olivera

Recordem que això només fa referència al tèxtil modernista (vestits, catifes, cortines, paravents...). Però sens dubte aquesta llista ens dóna una bona idea orientativa de les plantes afavorides pel Modernisme en altres disciplines com l'arquitectura, l'escultura o el mobiliari.

En aquesta llista no apareix la rosella sinó el cascall. Rosella i cascall no són exactament el mateix. Ambdues plantes s'assemblen car són del mateix gènere*, essent però dues espècies diferents.

El cascall (*adormidera*), d'on s'obté l'opi és la “*Papaver somnifera*”, té la flor de blanca a rosada i és una assídua en la decoració funerària (veure entrada de plantes funeràries). La rosella (*amapola*) és la “*Papaver rhoeas*”. Apart del vermell de la seva flor difereix de l'anterior en que la càpsula de les llavors és més allargassada que la pilota amb la que es fa l'opi del cascall.

En moltes ocasions en que la representació floral està mancada de color i no apareix el fruit és gairebé missió impossible saber si es tracta d'una o altre espècie. Per les seves connotacions la rosella s'avindria millor amb el caràcter urbà així que a la ciutat les belles flors del papaver serien més aviat roses i no pas cascalls, més adreçats aquests últims als cementiris. Però recordem que a l'era modernista va estar molt de moda el consum d'opiacis, com la morfina. Hi ha un famós quadre de

* Recordem la classificació de regne; divisió; classe; ordre; família; subfamília; gènere; espècie; subespècie; varietat.

Rusiñol de 1894 on es representa amb cru realisme una morfinòmana estirada al llit. El mateix pintor va ser un gran morfinòman, raó per la qual féu més d'una estada curativa en algun balneari de l'estranger.

Sigui com sigui, cascall o rosella, la flor s'obre generosa a la primavera, conformant amb els seus pètals un calze d'on emergeix un prominent feix d'estams. L'aparença exuberant de la flor, com una d'aquelles vistoses faldes de ball que tant s'estilaven llavors, captivà com un remolí xuclador als estetes del moment. Les formes extremes, fins i tot informes, del Modernisme requerien de l'espectador un abandó irreflexiu, un deixar-se portar per la sensibilitat. El Modernisme necessità d'aquella indolent *voragine* ja que altrament, si els contemporanis s'haguessin parat a pensar el que estaven fent ho haguessin descartat per esbojarrat. Això és el que succeí al cap de pocs anys quan aterrà el Noucentisme, amb la seva demolidora crítica a l'irracionalisme sense sentit del Modernisme.

Però la dictadura de l'ordre i el seny encara trigaria uns anys a arribar. Mentrestant Catalunya fruïa d'una vigorosa adolescència estètica. La rosella, amb la seva pronunciada convexitat era una invitació a endinsar-se en aquell món, on tot és ple de suau naturalesa i art. Però per a obrir les portes als sentits i deixar-se encisar per aquella nova estètica era menester cert grau d'inconsciència, sobretot per a la mentalitat petitburgesa del botiguer pragmàtic i estalviador. En més d'una novel·la de l'època com l'Auca del Senyor Esteve de Santiago Rusiñol o La Bogeria de Narcís Oller apareixen ben contraposats els tipus

socials pragmàtic, impermeable a l'art, versus l'idealista, tocat per l'art. L'època que ens ocupa ajudà a consolidar la figura de l'artista però llavors encara era una cosa que no s'entenia. Acostumats de feia segles a la figura de l'artesà-productor, arrengherats en un gremi, l'evolució envers l'artista-creador individualista, era una novetat que causava estranyesa. Aquest trànsit i dissociació de la figura de l'artista respecte la precedent identitat d'artesà explica la incomprensió de que foren objecte molts artistes i els drames familiars que es visqueren.

Els que trencaren amb l'*status quo* bascularen entre l'estímul del conflicte alliberador i el repòs després de la batalla. Per això la rosella els captivà. Diuen que per calmar-se no hi ha res millor que una infusió de rosella. També recomanada contra l'asma i la tos, la rosella, esculpida posem per cas a les mènsules de les tribunes de la planta principal comunicava doncs sensacions apaivagadores de tranquil respir a la llar.

Apart de la sedació nerviosa que provoca la rosella també brollen d'aquesta flor idees de sensualitat. Plegats es troben a la rosella els atributs femenins i masculins emergint el darrer de dins d'una adornada trompeta vellutada. En ocasions la rosella està tan exageradament dimensionada, que més aviat sembla un gramòfon. Com el remei abans esmentat, en èpoques pretèrites es creia que tirant unes llavors de rosella al plat d'una altra persona aquesta s'enamoraria bojament del perpetrador. Com en tantes i altres ocasions les supersticions tenen la seva base científica. La Trini Mir Hernández ens informa al seu blog que "la rosella funciona com a estimulador de l'apetència sexual, ja

que produeix una acció descongestiva pelviana i afavoreix el drenatge limfàtic”. (<http://lasiniatorredembarra.blogspot.com>)

La rosella ofereix altres propietats curatives conegudes des de l'antiguitat, raó per la qual és freqüent torbar-la com a motiu ornamental a les farmàcies. En aquests establiments la primorosa planta d'encés vermell sanguini anava acompanyada d'un reguitzell d'altres plantes. El repertori d'aquestes estan recollides en un detallat estudi de la Fàtima López Pérez a “L'ornamentació vegetal de les farmàcies modernistes de Barcelona”, la qual enumera en una taula fins a 77 espècies. La selecció d'aquestes per part de l'apotecari que encarregava la decoració de la seva farmàcia obeïa és clar a les propietats curatives d'aquestes plantes.

Els baixos de les finques tenen l'avantatge pel que fa al gaudi de l'art de ser de totes les plantes, la més accessible, no només físicament per al vianant sinó també visualment per a l'automobilista. Això ho saben molt bé els botiguers, sempre esforçant-se en fer atractius els seus aparadors. Una centúria i escaig enrere un capitalisme que començava a fer l'estirada configurava els nous eixamples, transformava els centres urbans i els comerços es multiplicaven. Aquests darrers, amb tota la seva tipologia que anava des de tallers fins a magatzems, abraçaren les noves línies modernistes probablement per que les consideraren bones aliades per al seu objectiu d'atreure clientela.

El *shopping* de l'època encara era un afer relativament elitista. La Classe Burgesa, que es trobava en el zenit de la seva

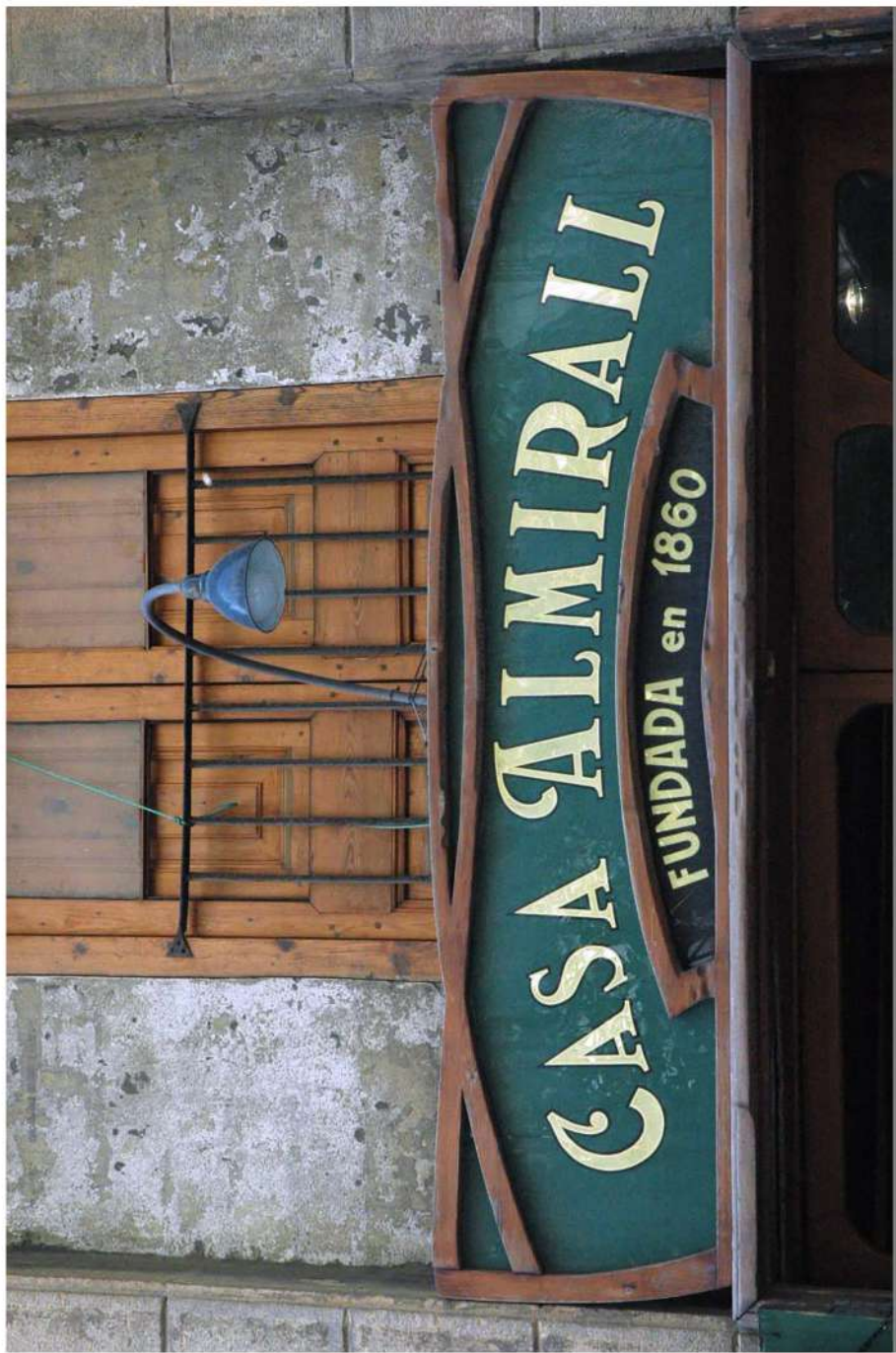
hegemonia social volia entorns que reforcessin els seus valors de riquesa i modernitat. En conseqüència, els exteriors i interiors dels comerços feren tot un desplegament captivador de luxe i novetat estilística. A Catalunya encara hi ha un bon nombre de botigues que es conserven en un estat força íntegre i que fins i tot continuen venent el mateix gènere. D'altres, sobretot a Barcelona, han canviat de propietat i dedicació. En aquests casos la magnitud de la destrossa ha estat major i va des de reformes parcials fins a un desmantellament total. El grau d'afectació ha estat dictat en part per la catalogació de la botiga per part de l'administració municipal, que a priori li atorga més o menys nivell de protecció. Això a permès a moltes botigues on ara es venen souvenirs o es despatxen hamburgueses preservar els seus rètols originaris.

Estem parlant d'aquells característics rètols de vidre negre sobre el que destaquen unes lletres daurades amb la característica tipografia cop de fuet, tot emmarcat en fusta, part d'un revestiment amb brancals i predel·la, mostrant també les formes modernistes. Aquest rètols, encara que llavors no foren concebuts com a grans obres d'art, són avui en dia una de les manifestacions més populars del Modernisme. Els rètols modernistes són el testimoni vivent més proper i assequible per a propis i estranys, una invitació a descobrir l'inesgotable patrimoni del Modernisme català sense tenir que creuar la respectuosa frontera de galeries i museus.

La recentment desapareguda Filatèlia Monge al C/ Bo-
ters o els Queviures Murria a carrer Roger de Llúria 85 són dos

CASA ALMIRALL

FUNDADA en 1860



Tot i l'extraordinari desenvolupament
del Modernisme en l'esfera de l'Art
Sumptuari aquell també deixà grans
mostres en manifestacions més populars
a peu de carrer. L'irresistible poder
d'atracció de les línies modernistes
queda palès en com el món del comerç,
bars, restaurants, farmàcies... va
recórrer a ell per a atreure i retenir
als clients.

bons exemples d'aquesta emblemàtica tècnica dels rètols de lletres d'or. Ambdós comerços estan recollits a Ruta del Modernisme.com. Aquesta iniciativa de l'Institut del Paisatge urbà de Barcelona, ultra totes les dades que aporta d'autors i dates, és una gran eina per a fer-se una idea de conjunt del que fou el Modernisme. Amb els mapes, les publicacions i els llocs que la Ruta del Modernisme habilita per a ésser visitats el Modernisme continua respirant com a quelcom viu i obert a tothom.

I com es feien doncs aquests rètols que després de tant de temps encara conserven la seva lluentor? La clau és el pa d'or, aquelles finíssimes làmines del preuat metall. Sobre un vidre normalment rectangular per a ésser col·locat a la llinda de l'entrada de la botiga es dibuixaven els contorns de les lletres. Aquestes constaven de bons gruixos. Una i majúscula per exemple, més que un pal vertical seria un rectangle d'empeus. Llavors a l'espai interior de la lletra s'aplicava una mena de pegament. Acte seguit, amb l'extrema cura que requereix la manipulació de les finíssimes fulles d'or es posa una d'aquestes sobre la lletra. Com aquesta darrera tenia el pegament el pa d'or s'hi enganxa. El pa d'or que quedava fora de la lletra (sense pegament) es retirava. D'aquesta manera (amb molts bocins de pa d'or) es cobria tot un nom.

Però obvi, or sobre vidre translúcid no destaca. A fi que les lletres daurades explotessin tot el seu potencial la resta del vidre que fa de fons es pintava de negre per a així contrastar amb el groc de l'or. Aquest or i negre es combinava en ocasions amb detalls platejats, emprant-se llavors "pa de plata". Els

vitrallers-auradors sabien donar relleu a les lletres i en ocasions en comptes de negre per al fons enriqueixen el paisatge dels nostres carrers amb fons verds. Un excel·lent exemple d'això, tot i que ja d'un modernisme tardà, és la Farmàcia Puigoriol als carrers Mallorca amb Girona de Barcelona.

A la ciutat comtal les farmàcies han estat el tipus d'establiment que millor ha resistit la batalla del temps. Ni les guerres, postguerres, canvis d'hàbits de consum i recents pujades en els preus de lloguer (fruit del boom turístic i internacionalització de Barcelona) han pogut vèncer la bellesa dels rètols de lletres d'or. La rentabilitat del negoci de les farmàcies, que per això mateix normalment passa de pares a fills, ha possibilitat la preservació d'aquest patrimoni modernista, no només a l'exterior amb els rètols sinó també a l'interior, esplèndids contenidors d'art total.

El vermell, color encès per excel·lència, transmet passió a les seves víctimes tant en l'amor com en la guerra. Pel 1914 l'Art Nouveau ja havia perdut el seu carisma, però si encara tenia algun predicament pel continent, aquest s'esfumà com la pólvora amb l'esclat de la I Guerra Mundial. Quan als camps de Flandes callaren canons i metralleres en aquella terra xopa de sang, plena de cadàvers, foren les roselles les primeres flors en aparèixer. En el cas de Catalunya, degut a la seva pertinença a l'Estat Espanyol que es mantingué neutral, el Modernisme encara s'estirà uns anys més fins gairebé a tocar els anys vint, tot i que ja havia perdut la seva hegemonia a favor del Noucentisme.

Aquells camps muts de Flandes plens de roselles un cop s'abandonaren les trinxeres de la Gran Guerra són prova de la força d'aquesta flor que sap créixer en terra arrasada. La rosella anuncia fertilitat, és un herald de la mare terra. Rosella en anglès n'hi diuen entre altres Corn Poppy, la rosella del blat. Apareixia aquest brot de sang il·luminant els camps, just abans de l'època de la sega. És per això que els nostres avantpassats la tenien com a auguri de bona collita. A més, els receptacles de les roselles contenen milers de llavors, tot un prodigi de fecunditat entre les plantes.

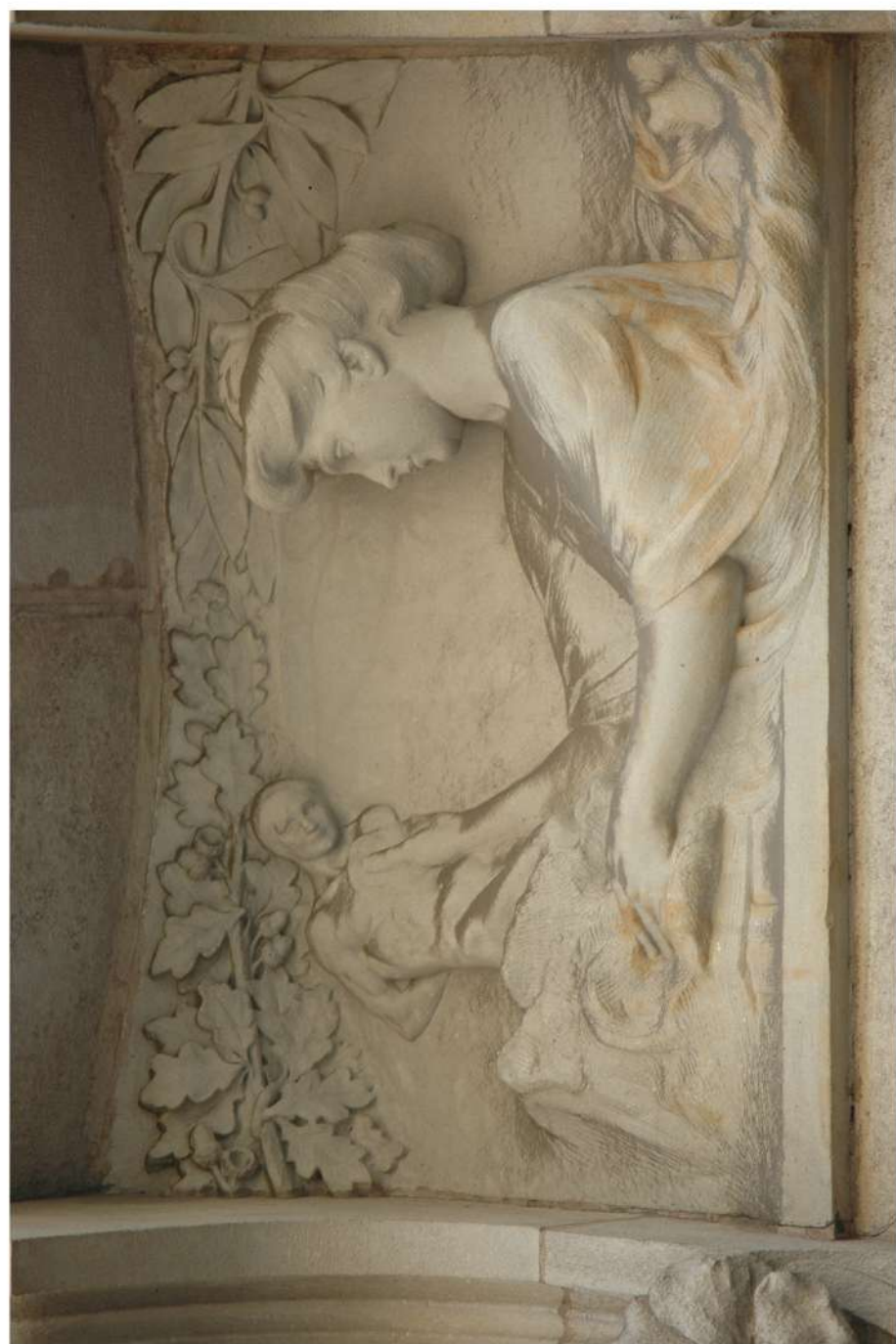
Com hem comentat referint-nos a altres plantes el Modernisme va ser un producte de la nova civilització urbana, allunyada del camp. Però el món rural encara seguia viu en la memòria immediata i en el paisatge proper d'aquelles gents. Decorar els carrers i els interiors de les llars amb roselles era com lloar a la terra que dóna fruit, la joia cíclica que en temps de pau donava sentit a la vida dels nostres avantpassats; i que tots encara portem dins.

La rosella també està present al món mític grec de deus, deesses, herois i mortals, amb totes les seves interrelacions. Com es recull al Periodico d'Andorra, la rosella és flor de consol. “Per calmar els turments de Deméter, gran deessa mare de la Terra fèrtil i de les collites segons els grecs –a la filla de la qual, Perséfone, Hades havia segrestat–, Hipnos li va oferir roselles, que li van permetre tornar a dormir i consolar-se de la seva tristesa. (www.elperiodic.ad/opinio/article/37105/roselles).

Veiem així com la rosella està associada a la fertilitat de la terra des de temps immemorials.

La rosella encara roman entre nosaltres, però mig coberta per la pols de l'abandó, somorta per la indiferència de les gents, marcida de pol·lució. Empetitida de tímidesa continua grim pant però per entre les motlures dels portals, enroscant-se sobre els marcs petris de les finestres. Ara dormita, la salvatge gitana de la flora catalana, a l'espera d'una nova florida que la torni a fer atractiva.





ROURE

Les fulles polilobulades del roure i el seu fruit l'aglà foren durant el Modernisme la manera de portar a la ciutat els boscos més feréstecs de la Catalunya humida. També s'apropà als nostres carrers l'aspecte dels alzinars mediterranis, que són poblats per un altre arbre del gènere *Quercus*, amb el mateix tipus de fruit que el roure, però amb les fulles més asserrades, tota una llaminadura pels porc senglars.

En una època en que s'exhauria la lliçó classicista tan associada a l'Antic Règim i a l'església, els nous elements socials sorgits de l'industrialisme buscaren nous referents, noves fonts d'inspiració. Fou allò anterior al cristianisme i alhora diferent del politeisme de grecs i romans, aquell món de deus i deesses tan amortitzat. Tornava així un primigeni culte al bosc, a la mare terra. Els celtes tenien el secret. El roure, el robust santuari que nodreix amb abundor amb les seves aglans les criatures i homes del bosc, que abraça i fa proliferar la vida al seu voltant, havia de ser una metàfora de la força d'aquella generació. Es mirava amb prestigi al Nord, a Germània i sobretot a la Gran Bretanya. D'allà venien els majors avenços tecnològics, mentre que el món mediterrani, el Sud semblava haver-se quedat adormit en els llorers.

Potser l'exemple més clar d'aquest prestigi exacerbat del nord i menyspreu envers el sud, el trobem en el pensador-assagista Pompeu Gener. Vegem algunes de les seves afirmacions pseudo-antropològiques del seu "Herejías. Estudios de crí-

tica inductiva sobre asuntos espanyoles” que recull (voz-castellana.blogspot.com): “En España, la población puede dividirse en dos razas. La aria (celta, grecolatina, goda) o sea del Ebro al Pirineo; y la que ocupa del Ebro al Estrecho, que, en su mayor parte, no es aria sino semita, presemita y aun mongólica [...] Hay demasiada sangre semítica y bereber esparramada (sic) por la península para que pueda generalizarse en la mayoría de sus pueblos la ciencia moderna, para que adquieran una conducta conforme a las universales relaciones de la Naturaleza, para que abandonen el pensamiento con ideas absolutas, o solo con palabras. [...] España está paralizada por la necrosis producida por la sangre de razas inferiores como la Semítica, la Bereber y la Mongólica, y por espurgo que en sus razas fuertes hizo la Inquisición y el Trono, seleccionando todos los que pensaban, dejando apenas como residuo más que fanáticos, serviles e imbéciles. La comprensión de la inteligencia ha producido aquí una parálisis agitante. Del Sud al Ebro los efectos son terribles; en Madrid la alteración morbosa es tal que casi todo su organismo es un cuerpo extraño al general organismo europeo. [...] El problema está entablado entre la España Lemosina, Aria de origen y por tanto evolutiva, y la España Castellana, cuyos elementos Presemíticos y Semíticos, triunfando sobre los Arios, la han paralizado, haciéndola vivir sólo de cosas que ya pasaron.”

Un germanisme menys imaginat i amb una tremenda influència va ser el dels contes dels Germans Grimm. La cultura oral de la Selva Negra recopilada per aquests insignes literats-

folkloristes ja portava dècades fent-se popular arreu d'Europa entre petits i adults. Al tombant de segle les històries de llops, nans, caputxetes i caçadors comencen a acompanyar als Nibelungs, Parsifal i Sigfried de Wagner. Aquest interès per les coses alemanyes acabà traspasant el paper i la partitura per acabar decorant els salons i les llars de la burgesia. Al Cercle del Liceu hi han uns excepcionals vitralls amb escenes de les òperes de Wagner. A la Casa Burés de Francesc Berenguer trobem una remarcable llar de foc representant una escena de Hensel i Graetel.

Un altra famosa llar de foc, tot i que sense representació de cap conte dels Grimm, és la que es pot contemplar a l'antiga casa del pintor Ramon Casas (la desapareguda Vinçon). Ambdues llars de foc són extraordinaris exponents de la tendència envers a l'Horror Vacui que desenvolupà una branca del Modernisme. Aquesta voluntat d'omplir tots els espais exprimia al màxim la voluntat decorativa dels artistes. L'actitud era la de "contra més bigarrat més narratiu; contra més elements entrelligats més atractiu". Per al client una superfície tan intensament omplerta podria semblar la màxima constatació d'uns cèntims ben esmerçats ja que evidencien moltes hores de "mà d'obra".

A fi de comptes, l'art sumptuari, l'exterior com a mínim, no està fet per ser vist? Si en aquesta època van saber conciliar bon gust amb ostentació ho deixem a criteri del lector. Però sí sembla clar que la voluntat de la Burgesia de mostrar i demostrar el seu poder adquisitiu va ser un dels motors que van possi-

bilitar el brot modernista tot fomentant la seva espectacular florida.

Una altra llar de foc excepcional és la que es troba a la Fonda Espanya, obra d'un joveníssim Pau Gargallo sota el messtratge d'Eusebi Arnau. D'un caire menys carregat que les adalt esmentades llars de foc, en ella es representen Les Edats de l'Home i La Caritat. En el cim de la llar de foc obre les ales una àliga bicèfala ensenyant l'escut de la Casa d'Habsburg hispànica. Degut al nom de la Fonda s'entén l'elecció de motius referents a la monarquia de les diferents províncies de les Espanyes, com les peces de ceràmica que recobreixen les parets del menjador on surten representats els escuts de diverses províncies ibèriques. Però tampoc va ser casualitat anomenar Fonda Espanya a aquell establiment. I és que el pensament polític sobre com organitzar l'Estat espanyol i l'encaix de Catalunya en aquell, va ser una de les qüestions que més ocupà a aquella generació.

Situem-nos al 1898. Finalment s'han perdut les últimes colònies que eren Cuba, Filipines i Puerto Rico. El ranci militarisme espanyol, els cerealistes castellans, el cotó català i la siderúrgia basca han jugat al tot o res rebutjant l'autonomia inicialment demandada per Cuba. I després de moltes vides sacrificades, va ser res per a Espanya i la independència per a Cuba. El somni imperial s'havia clos i amb urgència es requeria la refundació de l'Estat. Vista la situació socio-econòmica endarrerida d'Espanya (apart del problema del Deute Públic) i l'estat més avançat en que es trobava Catalunya, immersa ja de ple en

les formes capitalistes, fabrils, amb un nou patró demogràfic i de classes socials, era el moment propici per part del Principat d'agafar les regnes de l'Estat.

Catalunya, la locomotora d'Espanya en termes productius, podia igualment liderar moral i políticament la maquinària estatal. Però per a assolir això calia acabar amb el mesetarianisme, amb la supèrbia de militars i burocràcia madrilenya, amb el centralisme, tot tornant a aquella unió de Regnes confederats anterior a la fundació de l'Estat Espanyol amb el primer Borbó i els previs intents del Conde Duque de Olivares. Part de la rica decoració de la Fonda Espanya o la sèrie d'al·legories i escuts de províncies espanyoles a l'Arc de Triomf s'entenen en aquest context de fe en una nova Espanya, reformada i millorada amb la recepta catalana.

Els molts plafons en baix relleu, escultures exemptes i elements de ceràmica vidriada de l'Arc de Triomf representaren una gran empenta per a una generació d'escultors que poblaria en els successius anys amb les seves figures la ciutat dels vius i la dels morts. En els treballs escultòrics de l'Arc de Triomf participaren Josep Llimona, Josep Reynes, Torquat Tasso, Antoni Vilanova, Manuel Fuxà i Pere Carbonell. Amb l'Arc de Triomf, així com amb l'Estàtua de Colom i els diferents treballs del recinte de l'Exposició Universal aquells i altres escultors gaudiren de multitud d'encàrrecs la qual cosa els va permetre demostrar la seva vàlua i iniciar un cercle virtuós, incitant a la demanda, en un clima de competència entre creadors. L'Exposició

Universal del 1888 fou per tant el tret de sortida de l'Edat d'Or de l'Art Català que reverberà durant dues bones dècades.

Sens dubte el més gran i emblemàtic dels monuments de la Barcelona de l'Exposició fou l'Estàtua de Colom. El fet de dedicar-la a aquella gran icona de la Hispanitat, al primer conqueridor d'Amèrica, demostra la implicació de bona fé per part dels organismes municipals, almenys els liberals monàrquics, amb el projecte espanyol. L'obra fou una fita de la metal·lúrgia amb els tres fragments de ferro colat que configuren el fust de la gran columna.

El monument dissenyat per Gaietà Buïgas comptà amb la flor i nata de l'art escultòric del moment. En ell es produí una feliç convivència de tendències, entre les més acadèmiques com les d'Eduard Alentorn, Agapit Vallmitjana, Francesc Nobas o Francesc Pagès i Serratosa amb aquelles de més modernistes com les de Manuel Fuxà, Josep Llimona i Rafael Atché. La gran foneria que es necessità per a muntar les diferents peces de la columna, dels lleons i de la colossal figura de Colom demostrà igualment fins a quin punt la indústria podia posar-se al servei de l'Art.

Aquella Exposició fou inaugurada per la reina regent Maria Cristina en plena restauració borbònica. En aquella època, malgrat el caciquisme a l'àmbit rural, el clientelisme a les ciutats, en definitiva, quelcom que no arribava ni a simulacre de democràcia, hi havia certa fe en el progrés i imperava la pau social. Però les coses anaren maldades i la situació política i social s'anà tensionant al llarg del període modernista. Potser la

brillantor del Modernisme català es deu a que fou una via d'escapament per obviar el conflicte que anava *in crescendo*. L'enfrontament era de caràcter interclassista així com entre Catalunya i Espanya, amb constants ingerències del golpisme i la mà dura militar. Però malgrat la asinergia entre les parts hi havia voluntat d'aportar solucions.

El regeneracionisme català envers l'Estat va quallar en un projecte polític concret el 1901 amb la fundació de la Lliga Regionalista que faria realitat la primera pre-autonomia i contribuiria a la governabilitat de l'Estat espanyol. En resposta al pessimisme de la “Generación del 98” després de l'hecatombe de la pèrdua de les colònies el 1898 el Catalanisme polític oferia la seva recepta de modernització econòmica i eficiència administrativa descentralitzadora. La proposta catalana mai va ser acceptada seriosament i malgrat que la Lliga Regionalista perseveraria en l'intent, aquest quedaria frustrat, frenat pels diferents governs espanyols.

Ja amb la innocència perduda, i amb el rerefons de la primera unitat de partits catalans, el “Visca Espanya” de Joan Maragall de 1908 sintetitza aquell sentiment reformador.

“Espanya ja no es un lloc comú de patriotisme encubridor de tota mena de debilitats i concupiscències, sinó que Espanya es això que's mou i s'alça i parla i planta cara als que fins ara han viscut de la seva mort aparent. [...] Però, com ha de viure Espanya? No pas arrossegant-se pels carrerons provincials del caciquisme; no pas agarrotada, com fins ara, en els lligams d'un uniformisme que es contrari a la seva naturalesa; no

pas en la buidor de sentit dels partits vells ni en l'aire corromput d'un centralisme tancat a tota penetració de l'aura popular... sinó que ha de viure als quatre vents dels mars que la volten; ha de viure en la llibertat del seus pobles; cadascú lliure en sí, traient del terror propi l'ànima propia, i de l'ànima propia'l govern propi, pera refer tots junts una Espanya viva, governant-se lliurement per sí meteixa. Així ha de viure Espanya. Visca Espanya! Ja ho sabèu, doncs, are, lo que us vindrà a demanar la Solidaritat catalana: us vindrà a demanar la llibertat del pobles espanyols, la vida nova d'Espanya: la vida. [...] I què farèu? Atiarèu l'exèrcit contra nosaltres, contra Espanya? Visca Espanya! Quin exèrcit espanyol trobarèu contra aquest crit?

Qui alçarèu al davant nostre? El poble dels treballadors? Si ells ne són la entranya viva d'aquesta Espanya nostra! Ells la mouen. Ells vindran tots un dia contra el seu destorb, que sou vosaltres.

Teniu, per ventura, alguna joventut ben vostra pera oposar-nos, en nom d'algun altre ideal nou? No; la joventut, que es la esperança, la joventut meteixa que heu criat en la vostra atmosfera, no s'ha deixat contaminar pel vostre vell prejudici. Ella'ns ha obert els braços acullint generosament el nostre ideal, i el seu amor mai li serà prou ben pagat. Aquesta joventut es ja també germana nostra.

Doncs, si no teniu l'entussiasme de la joventut, si no teniu el brahó popular, si no teniu la noblesa de la espasa, si us manquen les virtuts cardinals de tota empena nacional, què teniu, doncs? què hi queda entre vosaltres? Mes, vosaltres me-

teixos, qui sou que jo no us veig? En veritat que ja ni sé amb qui parlo; i no crec que davant meu, que contra meu, pugui haver-hi res més que ombra i mentida...

—Visca Espanya!!”

La formositat, generosa carnositat de fulles i fruits del roure és igualment conseqüència del redescobriment del gòtic. En el nou sistema de pensament que donà a llum a la criatura modernista qualsevol força anti-classicista era benvinguda. Arribava a la seva fi el monopoli estètic de les formes clàssiques que s’havia imposat des del Renaixement. Amb romàntic arravatament es redescobria l’època tardo-medieval considerada fins llavors bàrbara i inculta. A través de l’art d’aquesta època, el gòtic, hom s’anà forjant una idea d’aquell temps. Així, el Medievalisme es convertí en un dels elements bàsics del nou aliatge que engendrà la nova estètica finisecular. A Catalunya l’entusiasme pel gòtic també s’entén per la posició de que gaudia el Principat a l’Edat Mitjana. En línia amb la voluntat dels diferents països de construir una arquitectura nacional (lluny de l’impersonal universalisme del classicisme greco-romà) què millor per a Catalunya que emmirallar-se en l’època en que el Principat senyorejava tot el Mediterrani!?

Respecte a això, el llibret de Lluís Domènech i Muntaner, “En busca d’una arquitectura nacional” és del tot esclariador. Altres arquitectes, com Gaudí, anaren a la recerca d’una arquitectura natural en les seves essències més profundes. La doctrina de Domènech i Muntaner però va tenir més seguidors.

A més de guiar la carrera arquitectònica del mateix autor d'una manera directa o indirecta exercí una gran influència en molts altres arquitectes i artistes-artesans de l'època. Aquella arquitectura nacional acabaria concretant-se en una versió del medievalisme.

Molts arquitectes modernistes com Puig i Cadafalch o Adolf Ruiz i Casamitjana (La Rotonda a Barcelona) desenvoluparen la seva idea d'Art Total partint d'un patró medieval. Però curiosament el model a fer reviure lluny d'ésser l'auster i minimalista gòtic català fou més aviat el més fotogràfic gòtic flamíger continental. El prestigi del Nord està darrera d'aquell medievalisme tan poc català. En alguns casos com el mateix Puig i Cadafalch o Domènech i Muntaner també es van incorporar elements del plateresc castellà. Les massisses i parques formes de joies medievals com St. Maria del Mar, St. Just o St. Maria del Pi no podien servir, eren poc vistoses per a la nova classe dominant, una Burgesia delerosa d'ornamentalisme. Decorar amb abundància, amb color, i amb un toc pintoresc fou un poderós mitjà que utilitzà la Burgesia per fer ostentació de la seva riquesa.

Aquella burgesia era amant de traceries, pinyons, nombroses escultures com a Notre Dame de París o a la Catedral de Reims. Allò sí que servia al seu propòsit de mostrar la seva posició social a propis i estranys, a totes les Classes Socials. Les riques vestimentes que nobles, mercaders, bisbes i prelats es gastaven a l'Edat Mitjana també lligava amb la vena burgesa per l'ostentació.

Al costat del Sancta Sanctorum dels artistes de l'època, els 4 Gats, separada pel Passatge de St. Josep trobem una altra finca modernista. Encastada a la paret d'aquest edifici trobem un panell ceràmic on un bisbe mostra la fastuositat dels abillaments medievals reinterpretats 500 anys després. El fum que puja sinuós de l'encenser del bisbe, juntament amb aquesta representació medieval, és una de les mostres més clares de la síntesi del *revival*/medievalista amb el cop de fuet.

El que no calgué d'imaginar-se o anar a buscar al nord fou el ric floralisme i desplegament frutal que amb mesura però amb gràcia despleguen les esglésies gòtiques de Catalunya. A les mènsules, a les arquivoltes, als permòdols on descarreguen les motllures de les finestres ogivals, als capitells dels pilars interiors i en d'altres racons, trobem juntament amb figures i caps, motius vegetals en abundància. I d'entre aquests motius, les fulles i aglans del roure són dels més presents.

Com si d'una erupció sobtada es tractés, un colossal roure s'aixeca entre les palmeres i les acàcies de la Plaça Tetuan. Ell forma part del conjunt arquitectònic-escultòric dedicat al Doctor Robert que originàriament fou emplaçat a la Plaça Universitat. Aquest monument, per dimensions i qualitat és un dels cims de l'escultura d'aquell segle arreu d'Europa. El primer que crida l'atenció és el seu colossal pedestal. Contràriament als habituals basaments cúbics, Josep Llimona optà per una massa informe. Per sobre d'aquests carreus arrodonits s'alça un grup de figures aplegades al voltant del magnífic roure com a font de vida.

Punt número 1: En l'escultura modernista les bases es desfan, s'amollen, es fan toves, perdent consistència i així solemnitat.

La similitud dels carreus del Monument al Doctor Robert amb el desbastat rugós de la Pedrera és evident. Gaudí i Josep Llimona eren col·legues i ambdós membres insignes del molt catòlic Cercle Artístic de St. Lluç. Arquitecte i escultor ja havien treballat plegats a Montserrat en una de les capelles obertes en el camí del Rosari monumental. Tot i aquestes connexions i la gran semblança Pedrera-Monument Dr. Robert no hi ha quòrum entre els especialistes a l'hora d'atribuir a Gaudí l'autoria del pedestal. Probablement, d'una manera informal Gaudí va assessorar Josep Llimona. En l'excels grup escultòric, el mestre del cisell combinà pedra i bronze per aconseguir l'habitual contrast blanc i negre del Modernisme.

La munió de figures de diferents sexes, alçària i edats s'eleva cap a les copes dels arbres, com emulant l'impuls floral d'un brot de primavera. Entre elles s'esdevé no només una comunió anímica, d'agraïment i glorificació al Doctor Robert, sinó també una comunió orgànica com si tot el grup naixés de la mateixa terra. Els cossos, com en una pinya, folre i manilles s'eleva gradualment. Resseguint un progressiu esquema piramidal d'enxaneta fa un jove que ofereix una corona de llorer a l'estimat metge i polític català.

Punt número 2: Els conjunts escultòrics brollen del marc arquitectònic. Entre els variats elements escultòrics s'estableix una barreja. Es a dir, que s'entrelliguen les diferents figures.



Ondulades cabelleres amb volum,
com tocases per un cop de vent;
cos i extremitats gens musculosos i
acabat epidèrmic suaument rugós,
fugint de la cristal·lina
estatuària neoclàssica;
roba lleugera, gases mancades de pes;
i figures que interactuen
espontàneament amb el basament
que les suporta, esborrant la
frontera entre l'una i l'altra; aquestes
són algunes de les característiques
de l'escultura Art Nouveau arreu
d'Europa, com aquest exemple
de la capital txeca.

Com a punt bàsic i essencial: la sensibilitat, delicadesa, eteritat i aquella melancolia que alberguen l'ànima de les escultures de la generació modernista. Sens dubte, Josep Llimona excel·lí en la seva capacitat de donar vida a les figures. Semblant sensible emotivitat desperten les obres d'escultors com Eusebi Arnau, Miquel Blay, Enric Clarassó o Lambert Escaler. Aquest darrer destacà en la producció de peces de terra cuita policromades. Junt amb la mal·leabilitat d'aquest material, la pedra (a Barcelona sobretot la dura sorrenca de Montjuïc), el marbre de Carrara i el bronze foren els materials estrella per les fines execucions de l'època. Cada material porta associades les seves eines. Per la pedra hom es serveix del martell i del cisell en un primer estadi.

D'un bloc de pedra amb uns bons cops de maça sobre el punxó o l'escarpa s'extreu la figura en brut. En alemany de fet, escultor es diu *bildhauer* que traduït literalment seria "extractor d'imatge", aquell qui fa aparèixer una imatge. Acte seguit, amb un cisell gruixut es comencen a conformar les diferents parts del cos. A mesura que l'escultor s'aproxima al detall es va canviant de cisell, que varia en la seva dentadura i angle dels fulls tallants. El polit final s'executa mitjançant una escofina i un paper de vidre. Aquest darrer aspecte d'acabat, de textura, és una altra de les característiques més diferencials de l'escultura modernista.

Punt 3: les pells estan tènueament enfarinades i la roba té la consistència de lleugeres gases.

L'altre material apte per a l'exposició d'escultura a la intempèrie és el bronze. El procediment és el de la cera perduda. Com que per explicar certes coses un vídeo al youtube val més que mil paraules, només ens quedarem en el pas inicial. Aquest consisteix en fer la figura amb les mans o petites espàtules, amb cera o argila. D'aquí traiem la conclusió que, malgrat l'evident duresa d'una escultura de bronze i que és filla de la fosa, el seu esperit és de fang. En aquest camp, diferent a la talla de la fusta o la pedra, també situem a la terra cuita. El fet de ser un material més econòmic i menys pesant ha jugat en contra de la posteritat de l'escultura en terracota, com si fossin peces de segona classe.

Però en el Modernisme català un escultor que privilegià aquest material aconseguí fer obres del tot identificatives amb el Modernisme, aquelles que passats cent anys s'ensenyen com a prototípiques, no només d'un estil, sinó d'una època. Per entendre'ns, si necessitéssim una imatge per a una coberta d'un llibre sobre "L'escultura Art Nouveau" o simplement "L'Art Nouveau" una de les obres de Lambert Escaler seria una excel·lent opció. Són aquells bustos de belles noies esllanguides, disposades informalment, sense cap cerimònia ni corona. Cobria el fang cuit una capa de pintura per fer les carnacions així com els tons marronosos clars de cabells i roba. La suau aplicació d'aquesta policromia conferia a aquelles lívides criatures un alè d'anèmica sensualitat.

Les noies de Lambert Escaler foren molt populars ja que les produïa en sèrie, oferint-les a bons preus. Però alhora tenien

el seu punt de funcionalitat, ja que estaven incorporades a miralls, cendrers... Els autors de l'article a Wikipèdia ens expliquen el procés de treball de Lambert Escaler: “El rasgo distintivo que lo hacía original era la policromía individualizada de cada una de las obras sin volverlas a cocer, un procedimiento que les daba un aspecto más artesanal [...] En este sentido es considerado un verdadero maestro en el uso del color [...] especialista en el uso de esta innovadora policromía pintada en la obra directamente, sin esmaltes. [...] las obras eran producidas en serie pero cada pieza recibía un tratamiento individualizado, explicando el excelente acabado de sus terracotas”. Veiem com “indústria” i art es donen la mà, una de les lliçons del Modernisme que mai hauríem d'oblidar.

Sempre amb els cabells voleiant al vent, de nas prim i allargat, de cos fi i sensual, d'expressió estranyament extàtica, caminen entre la trivialitat del benestar burgès i el simbolisme d'un esperit immaterial. Però tot i compartir l'habitual ingredient decadent de l'època, les escultures de Lambert Escaler foren d'allò més apreciades com a element decoratiu que agradava a tothom.

En la mateixa línia d'un Modernisme amable sense extrems intimistes, panteistes o simbolistes trobem a Eusebi Arnau. Al MMCAT s'exposa un excepcional gerro amb una noia abraçada a aquest, amb la faldilla enroscant-se en oberta espiral, rodejada de roses. *La joie de vivre*, anuncia la noia des del gerro, recordant-ho als inquilins cada dia a l'entrar al portal on estava situat aquest marbre animat. Sembla com si les roses es

poguessin olorar. Per alguns va ser la *Belle Epoque*, un miratge és clar, en una època de bombes al Liceu, en processons de Setmana Santa, d'execucions sense judici al Castell de Montjuich, d'allistaments forçosos...

Els historiadors de l'Art escatimen alabances a l'obra d'Eusebi Arnau i Lambert Escaler, menystinguda com efectista i amanerada. Però les seves figures han resistit bé el pas del temps. Les seves escultures, són en el sentit positiu de la paraula d'allò més típiques, un bitllet a la *Belle Epoque*. Probablement sense la col·laboració que Eusebi Arnau prestà a alguns dels arquitectes més reputats de l'època, avui en dia no tindríem una capital d'aspecte tan cofoiament modernista.

Trobem escultura aplicada a l'arquitectura ja sigui en alt o en baix relleu en innumbrables edificacions de l'època, com a la barcelonina Casa Lleó Morera de Domènech i Muntaner, autor també del Palau de la Música Catalana. L'escultura aplicada també apareix, encara que més modestament, a La Casa de la Lactància de Barcelona, de Pere Falqués i Antoni Falguera, o la Casa Costa de Josep Illa a la Plaça Major de Vic. Excepte per l'últim cas, on el treball escultòric anà a càrrec de Pere Puní i Terra, en la resta de les obres, l'escultor principal fou Eusebi Arnau. Aquest, per a l'execució de molts dissenys, acostumava a treballar amb Alfons Juyol, el qual també actuà a les barcelonines cases Thomas, Serra, Quadres, Amatller, Juncosa, Terrades o a la reusenca Navàs. Alfons Juyol, que *stricto sensu* era marbrista també executà la coneguda bústia de Domènech i Muntaner a la Casa de l'Ardiaca, amb la tortuga i les orenetes.

Després de quatre generacions el seu taller encara perviu. Alfons Juyol.com ens informa:

“La seva primera gran obra fou per a Puig i Cadafalch a la casa Amatller, on elaborà el conjunt escultòric, llevat de les peces de figures més destacades que són d'Eusebi Arnau. Aquesta complementarietat amb Arnau en que aquest feia les peces exemptes i Juyol el conjunt de l'escultura decorativa es tornaria a repetir a la Fonda Espanya on els germans Juyol varen fer la xemeneia d'alabastre, a la casa Lleó Morera en la que s'encarregarien de l'escultura decorativa de la façana i algun capitell interior o al Temple del Sagrat Cor del Tibidabo on són obra seva les estàtues de Sant Jordi, Sant Jaume i la Mare de Déu de la Mercè a la façana de la cripta”.

Eusebi Arnau també participà junt amb el seu deixeble Pau Gargallo en l'excel·lent conjunt de l'Hospital de Sant Pau i la Santa Creu on es veu clarament la diferència entre les suaus línies Art Nouveau d'Eusebi Arnau i el més Expressionista o Secessionista biaix de Pau Gargallo. Un grup escultòric exempt dóna la benvinguda a qui s'endinsa en el recinte. La peça escultòrica que s'aixeca sobre un petit estany ens recorda que la cura i la caritat que es desplega a l'hospital s'ha d'agrair a la munificència altruista del senyor Gil.

El mecenatge a través de donacions que exercí l'Alta Burgesia és una de les peces clau que possibilitaren el desplegament del Modernisme. Amb una Administració General de l'Estat absent (i inexistència de qualsevol autogovern) els potentats van ser els encarregats de bastir algunes institucions

bàsiques, com l'esmentat primer gran hospital modern de Barcelona.

Aquest recinte que tan bé lliga els àmbits exteriors, interiors i subterranis (els túnels que connecten els diferents pavellons) desplega un ric mostrari de motius vegetals en un entorn enjardinat. Moltes de les espècies representades, sobretot en els capitells i mènsules, formen part de l'herbari medicinal, plantes que serveixen per guarir enfermetats. A l'Hospital de Sant Pau i la Santa Creu el poder evocador de l'ornamentació floral condueix a tot allò relatiu a la curació. Apart del seu bell aspecte, la suggestió de bon flaire de les flors de pedra, ceràmica vidriada i mosaic incideix positivament en el nostre ànim, ens persuadeix a creure que recobrem la salut i tornarem a estar tan frescos com una rosa.

L'abundant herbari del recinte hospitalari que tan bé es confon amb els arbres i arbustos del jardí fou obrat per escultors "de repartiment", com Francesc Modolell i Francesc Madurell. Aquests darrers, com els germans Juyol, eren experts en executar detalls escultòrics encastats, escultura aplicada a l'arquitectura. Aquesta mena d'escultors considerats de segona fila, experts picapedrers, per la molta feina que feren són en bona part els majors responsables de l'aspecte modernista de molts indrets. Però és clar, la fama se l'han emportada aquells que com Eusebi Arnau feren les principals figures exemptes.

La importància d'aquest darrer, apart de la seva excepcional obra, també rau en que fou mestre d'un dels grans noms de l'escultura de Vanguàrdia, Pau Gargallo. Aquest, juntament

amb Pablo Picasso, Isidre Nonell i altres joveníssims artistes com Joaquim Mir o Anglada Camarasa formaren part de la segona fornada modernista, que *a rebufo* de més madurs i experimentats artistes modernistes acabaren fent el doble salt mortal per participar en la formació dels nous estils de Vanguàrdia. En els primers passos de Pau Gargallo, treballant amb Eusebi Arnau, veiem la seva adscripció a les formes escultòriques del Modernisme. Per contra, a la façana anterior i posterior de l'Hospital Pau Gargallo assaja maneres que s'allunyen del suau modelat de les figures que estava en voga a Catalunya. En comptes d'això disposa unes figures cantelludes i tectòniques, que semblen sortides de les sagues nòrdiques i a certa altura uns sants homes i dones en baix relleu sobre un fons ceràmic d'un marcat caire expressionista, que semblen ressuscitar el patetisme del barroc espanyol.

L'altra font importantíssima de producció escultòrica fou la de l'imaginaria religiosa. Entenem per això les figures que es poden traslladar, admeten ser replicades en gran nombre i van adreçades a les capelles. Aquesta manifestació artesana-artística ha estat sovint menystinguda pel fet de produir peces en sèrie, que no són úniques. Però fora bo recordar que de les obres escultòriques més famoses, com el Pensador de Rodin, també hi ha diverses còpies fetes o autoritzades pel mateix autor, basades en un únic motllo.

El gran centre productor de l'imaginaria de l'època (encara ben actiu als nostres dies) el trobem a Olot. Coincidint amb l'avanç tècnic que suposà la "pasta cartró fusta" s'obrí a la

capital de la Garrotxa un taller anomenat “El Arte Cristiano”. Fou una iniciativa dels germans Vayreda i de Josep Berga i Boix, els quals provenien de la tradició carlina, ergo cristiana-conservadora. No fou pas casualitat que el taller de figures religioses s’obrís a la ciutat dels volcans. La riquesa dels seus boscos havia permès tenir bona fusta de noguera i boix per als reputats esclops, culleres i capçals de llit que es manufacturaven a la Garrotxa, exportant-se des del Segle XVII. A més a més, Olot comptava amb una Escola de Dibuix amb la que la indústria de les indians s’assegurava bons dissenys per als seus estampats. Aquesta terra adobada va fer que arrelés la producció d’imatges religioses.

En l’actual Museu dels Sants, on encara hi ha el taller de “El Arte Cristiano”, s’explica la manera com es manufacturen les devotes figures que avui en dia s’exporten arreu del món. Es comença amb un model original en fusta o fang, el qual es recobreix de gelatina líquida. Aquesta, un cop solidifica en tou ofereix el negatiu (que es divideix en part frontal i posterior). Aquesta mitja representació en gelatina rep un bany al pinzell de la pasta cartró fusta (com guix) i després un segon bany el qual es reforça amb un tros de tela en xarxa anomenat arpillera. Un cop assecada aquesta darrera aplicació ja es pot retirar la gelatina i tan sols queda ajuntar l’altre part de la figura junt amb les extremitats. Després es passa a polir, pintar, posar ulls, corones, llances, palmes, atributs...

La virtut d’aquesta manufactura era el seu cost més econòmic i la lleugeresa de pes respecte a les tradicionals figures

de fusta policromada. Amb aquesta nova font d'art cristià assequible es va poder nodrir amb abundant iconografia la nova onada cristianitzadora que recorregué l'Europa finisecular. Aquesta producció seriada va fer possible reemplaçar amb nous sants, verges, cristos, angelets i demés; els que amb freqüència es cremaven en bullangues i setmanes tràgiques.

El cas és que les figures originals de les primeres dècades d'aquell taller d'El Arte Cristiano sobre les que s'extreien les còpies van ser encarregades a reputats escultors modernistes com Rafel Atché, Venanci Vallmitjana, l'olotí Miquel Blay o Josep Llimona. En el "Arte Cristiano" ens trobem davant d'un taller d'allò més modernista, en el sentit que fa quelcom artístic però amb la tecnologia necessària per fer tirades llargues si l'obra té demanda. Gràcies a aquesta iniciativa l'escultura modernista sobrepassà l'àmbit profà i pogué arribar a un públic més ampli. Podem afirmar doncs que l'escultura modernista es popularitzà a través de les esglésies.

La clau de la seva acceptació rau en la suavització de les rotundes formes natzarenes, estil del qual el modernisme es deutor. Els escultors a dalt esmentats van saber treure pesantor a les seves figures, aportant calor a les escenes. Imprimint d'aquesta manera sensibilitat a les escultures les feren més humanes i accessibles. El Modernisme contribuí per tant a la permanència de la pràctica religiosa entre una societat progressivament secular i fustigada per l'anticlericalisme. Avui en dia, a través de l'amorosa mirada de les Verges que feren aquells escultors o del sofert Jesús a la creu ens podem apropar al senti-

ment religiós d'aquell temps. Passada una centúria, les figures d'aquells grans escultors modernistes catalans encara es segueixen emmotllant per satisfer la devota demanda d'esglésies d'arreu del món.

Però el taller olotí “El Arte Cristiano” evolucionà més enllà de l'estètica modernista. El Modernisme té un doble valor: un d'intrínsec per la gran quantitat d'obres extraordinàries que produí i un altre que consisteix en haver estat bressol dels moviments que el succeïren. El Modernisme nou fou una estació terminal, com el gòtic posem per cas, sinó més aviat el punt de partida a rumbos desconeguts. Que propostes estilístiques posteriors com l'Art Deco, el Mediterranisme, Noucentisme o Cubisme distin tant dels preceptes del Modernisme sembla que no quadri amb l'anterior afirmació segons la qual el Modernisme va facilitar l'aparició de nous estils. Però la gran demanda del mercat i l'entorn de llibertat creativa de que gaudiren els artistes facilità les futures recerques dels que un dia militaren en l'estètica modernista.

El Modernisme preparà amb les millors capacitats als joves artistes per a la seva posterior carrera. Això explica que molts d'ells despuntessin en les troballes artístiques de les Vanguardies. Recordem a Pablo Picasso, que de jove feia dibuixos clarament modernistes, o Peter Behrens, patriarca de l'arquitectura moderna que al 1902 feia un pavelló Jugendstil a l'Exposició universal de Torí. És cert que més endavant molts artistes van renegar del seu passat “adolescent” i que la Història de l'Art dissocià les Vanguardies de la seva antecessora Art

Nouveau; però ja se sap allò de *cria cuervos y te sacarán los ojos*.

Però per a aquell trànsit del Modernisme cap a noves modernitats a un li havia de bullir la sang. Els artistes madurs com Ramon Cases o Santiago Rusiñol, sense esma per noves batalles creatives, continuaren conreant les formes modernistes amb retrats o nostàlgics jardins. Uns altres com l'arquitecte Jujol bascularen entre sorprenents i avançades propostes inclassificables com la Casa Bofarull als Pallaresos (Tarragonès) i encàrrecs retrògrads com la font central de la Plaça Espanya. Quelcom semblant li succeí a Josep Llimona, que tant podia fer una escultura com l'homenatge al treball (Pl. Cat, Escola del Treball, Fira, totes a Bcn) com el més afectat conjunt en bronze d'homenatge als herois conjurats de l'aixecament anti-francès de la Placeta Garriga i Bachs. Pel que fa als joves artistes que mai més retornaren al Modernisme tenim un bon recull al MNAC, on s'exhibeixen obres de Manolo Hugué, Maillol i Julio Gonzalez entre altres.

TARONGER

La sucosa taronja, com un ésser diví, transposa a la terra l'astre solar. El tronc ferm i el verd sincer de les fulles són la viva imatge de l'eterna primavera que sempre voldríem gaudir. Per això, la taronga, amb diverses formes d'artesanía va omplir bells racons de la nostra ciutat. El fruit, emmarcat per les fresques fulles, venia acompanyat de la inefable flor, que olora a les meravelles. El taronger va ser administrat amb carestia, potser degut a la seva enlluernadora prestància, cosa que la feia difícil de combinar amb altres espècies, o potser és que volien reservar a la preuada estrella per moments especials.

Aplicacions artesanes com la ceràmica esmaltada o representacions en capitells vingueren a substituir o a acompanyar als tradicional patis de tarongers o petites avingudes flanquejades per aquest saludable arbre. Atrets com estaven els modernistes per l'Edat Mitjana, no podien deixar de rememorar el món vegetal propi d'aquella època de comtes, reis, trobadors, donzelles i cavallers. L'apreci per la taronja transcendia el mer gust pel suc de taronja. Aquells artistes tenien un bon grapat d'exemples de tarongers a la ciutat. Patis i terraplens, autèntics vergers com els del Palau de la Generalitat, plens de l'aroma de la tarongina, l'*azahar*, com el que emana de l'antic Palau Reial o jardinetes d'encès verd i color taronja com l'antic Hospital de St. Pau i la Santa Creu. Tots aquests llocs mostraven, com continuen fent-ho avui en dia, les excelses virtuts d'aquest arbre fruïter.





Els demiürgs del Modernisme, tan arrelats com estaven en el teixit social i productiu del país prengueren sense esforç el ric fruit que tenien a l'abast. En vitralls com en un que es troba a la Casa Lleó Morera el taronger apareix sencer, de cap a peus. Aquest arbre fou un model sense parió per encarnar un dels *leit motivs* del Modernisme, l'Art Total. Com en les òperes en que l'*Ars Canendi*, l'instrumentació, la dramaturgia, les vestimentes i la pintura decorativa es fusionen per donar quelcom complert, un taronger uneix i ens ofereix igualment diferents virtuts. El taronger mostra una forma equilibrada, té una alçària modesta i uns colors ben contrastats. Sobre un marró ennegrit s'assenta un capçal honestament verd, d'on pengen com en l'arbre de Nadal, unes bombetes ben plenes d'aigua èbria de sol.

La taranga és sinònim de plenitud, font de vida i de sabor. Quanta vida cap en el palmell d'una mà! Quanta frescor es capaç de regalar-nos la naturalesa! No és pas casualitat que molts recobriments ceràmics de menjadors, com el que hi ha al Col·legi Condal de Barcelona, tinguin com a motiu la taronja i les seves fulles i flors. Apart de que la ceràmica és fàcil de netejar, tenir representades taronges inspira netedat i fins i tot fa entrar la gana.

Les flors del taronger, que xiquetetes treuen el cap amb els primers calors, tan plenes de perfum, semblen la cirereta que completa l'exuberant desplegament de virtuts del taronger. Tant com la flaire de la tarongina, va seduir als artistes modernistes els colors d'aquesta, blancs i rosa, amb un pessic de groc. Aquesta combinació cromàtica fou emprada tant a la pintura

sobre tela com en la mural així com en esgrafiats exteriors, ceràmica o composicions de mosaic.

Els verds, grisos i blaus foren igualment colors freqüents en aquella època. Aquest univers cromàtic dotà de gran personalitat al Modernisme diferenciant-lo clarament d'altres estils. Sense estridències, amb un bany de cendra, els esmentats colors acostumaven a aplicar-se plans, sense degradació tonal, és a dir, aplicant a tota l'àrea colorejada el mateix to de color i sense zones més aclarides o ombrejades. Aquestes característiques cromàtiques són de fet les que es troben a les nostres plantes, amb colors diferenciats en els seus components, fulles, branques, fruits i flors, i en la seva interacció amb la terra i el cel. La Naturalesa fou en tot una guia per al Modernisme.





TRÈVOL

Els entremaliats brots de trèvol, que despleguen imprevisibles els seus prims circells tipifiquen com cap altra planta l'actitud juganera del Modernisme, un estil de tant curta durada com la vida de la planta herbàcia. El trèvol, amb la seva gràcil linealitat va alleugerir els balcons, tornant dúctil el dur metall. Per entre les barres s'estén un dinàmic embolic de tiges que pugen i baixen, que s'obren i es tanquen en constant ball centrípet i centrífug. Treu el cap una fulleta i es mostra una floreta, per calmar i centrar la vista entre tot aquell garbull que hipnotitza la mirada.

El trèvol va colonitzar molts racons de les edificacions bastides a l'època de l'Art Nouveau*. La veiem en innombra-

* Llavors les ciutats europees visqueren un moment d'expansió urbana com a conseqüència del creixement demogràfic. Ja des de feia dècades, a les acaballes del S.XVIII la mortandad neonatal i infantil va començar a decreïxer gràcies a millores generals en la higiene pública, la medicina i l'alimentació (aquesta última afavorida per una major productivitat del camp). L'acció combinada d'això junt amb un progressiu allargament de l'esperança de vida va donar com a resultat el creixement vegetatiu. En paral·lel les ciutats van començar a experimentar el fenomen de l'inmigració provinent de l'àmbit rural, excedent de mà d'obra agrícola que veïa en el treball fabril l'única sortida un cop descartada l'emigració ultramarina. Fins a la primera dècada del Segle XIX les ciutats europees van fer lloc a aquest creixement demogràfic al mateix espai urbà que havien ocupat des de feia segles, es a dir, intramuros. Això provocà una creixent densificació del teixit urbà i dels habitatges, la qual cosa anava en detriment dels postulats d'higiene pública d'una ciutat arbrada, ben ventilada i asoleuada.

En el cas de Barcelona ja cap als anys 20 del Segle XIX es va guanyar espai intramuros quan es portaren els cementiris a fora de la ciutat, al nou cementiri del Poble Nou. Uns quinze anys mes tard va haver-hi una nova embranzida en la transformació urbana gràcies a la Desamortització de Mendizábal, que alliberava un gran nombre de solars intramuros fins llavors de propie-

bles racons interiors i exteriors, embolcallant bigues, arrapada a mènsules, cobrint tanques, donant forma als balcons... Llavors, el ferro forjat es disfressava de teixit vegetal. El dur metall, mal·leable al foc, tenia a casa nostra una llarga tradició. A l'època preindustrial, al Ripoll fàbrica d'armes, es va fer un gran avenç tecnològic amb la farga catalana. Aquesta consistia en l'aprofitament de l'aigua tant per fer moure la sínia que accionava el martinet com per insuflar aire al forn a través de la trompa. L'enginy permetia aconseguir un ferro més pur tot separant-lo de la pedra en brut.

Amb l'esclat del Modernisme, Barcelona comptava amb nombrosos tallers dedicats a la forja del ferro per fer sobretot balcons. Les foneries on es feia el ferro colat ja comptaven amb la màquina de vapor, alimentada amb carbó. D'allà sortiren infinitat de pilars i bigues per fer els mercats de Barcelona o per als nous blocs de pisos, sobretot a les plantes baixes. La me-

tat eclesiàstica. Però la demanda de nous solars no s'aturà. La mateixa necessitat de nous habitatges per a una població creixent empenyia a l'administració local a proveir-los dels serveis necessaris, com hospitals, mercats, universitats, o fins i tot presons. Els industrials també tenien sed de solars, ja que les seves fàbriques no cabien a dins de la ciutat.

Tota aquesta pressió va tenir com a conseqüència que les principals ciutats europees, entre els 50 i 70, desmantellessin les seves antigues muralles i planejessin els seus eixamples urbans. En aquells anys encara imperava en les Arts l'anomenat Historicisme o Eclecticisme, amb totes les seves combinacions de neos. Els nous barris al principi van tenir poca acceptació ja que els hi mancaven botigues, pavimentació, serveis públics... Però en poc temps els nous carrers van començar a agafar cara i ulls i la demanda de noves edificacions es va disparar. Això, almenys en el cas de Barcelona, correspon amb el tombant de segle, i per aquell temps l'hegemonia estètica va ser del Modernisme.



Els elaborats treballs en ferro
o ferronneries com s'anomena
a França mostren la comunió de
tècniques diverses. Veiem aquí
ferro colat incloent-hi formes
vegetals, ferro forjat en les fulles
que s'arrapen a la pedra i ferro
ensamblat per confegir les
tibants tijes.

Apreciem igualment un
trompe d'oeil (trampa per a l'ull)
arquitectònic molt en voga llavors.

Consistia en practiar ratlles
a l'arrebossat de la façana per a
que aquesta semblés construïda amb
carreus de pedra
i tot plegat tingués un aspecte
més noble.

tal·lúrgia catalana també s'encarregà de les estructures de ferro amb les que es feren estacions i ponts ferroviaris per a totes les Espanyes. Els principals actors d'aquell important sector econòmic foren la Nueva Vulcano i després la Maquinista Terrestre i Marítima del barri de la Barceloneta, on també treballaven és clar en la construcció de vaixells.

L'existència d'una gran indústria, com a proveïdora de matèria prima excedentària, segur que va facilitar l'aparició de petits tallers. A l'inrevés segur que en un primer estadi industrial, els petits tallers van obrir camí acumulant capitals i coneixements. L'engròs i el menut en una economia sana es retroalimenten en un cercle virtuós.

La forma principal amb que els artesans donaren vida al ferro fou el cop de fuet. Les barres de ferro roent a cops de martell manual o mecànic es deixaven aprimar i amb llargues pinces s'anaven doblegant. El secret fou el treball en equip en els tallers, amb ferrers que sabien com les barres subjectar, quan i quant fer-les girar per a que aplacades al con es deixessin estovar. Aquells artesans obraren el miracle de fer flexible allò que és ferm. Portant al ferro a giragonses impossibles sacsejaren una ciutat que abandonà l'uniformisme. Aquest canvi en el paisatge urbà, l'aparició del Cop de Fuet en els balcons o en fanals com els del Passeig de Gràcia, incidí en l'abandó de les actituds estoiques del vuitcentisme progressista per deixar pas a un món més hedonista.

El Cop de Fuet és l'Alma Mater del Modernisme, línia imprevisible en els seu dibuix que sembla condensar tots els

valors que va propagar aquell moviment artístic. Comença allà on s'amaga i s'allarga per on vol. Vigorosa, tota ella és moviment. Es mostra entremaliada, agosarada, incontenible i vital. Fou nascuda per desplegar-se, per embolicar-se. Les seves formes sinuoses i serpentine es combinaren amb petits tocs d'hèlix i espiral que condueixen el moviment, com el fum que puja, com creixen moltes espècies arbòries, com els remolins d'aigua..... El Cop de Fuet fou la metxa que encengué una caòtica creativitat oberta a multitud de colors i materials, l'Art Total.

Amb un bon cop a la punta roent de les barres de ferro s'aconseguia el final aixafat, prim i arrodonit d'aquelles fantasies herbàcies destinades a les balconades. Però en ocasions aquestes inestables obres de la mà del ferrer necessitaven un xic de recte enquadrament per a ser fixades en tanques o en fanals. En aquí vingué en ajut del ferro forjat la fosa industrial. Feia poc que s'havia popularitzat l'ús del ferro T, aquella barra que vista des del seu tall té forma de T. Això ho veiem als fanals del Passeig de Gràcia, de 1907, de Pere Falqués, que fou arquitecte municipal.

Les fulles i primes tiges que recorren aquests famosos fanals bé podrien ser trèvols, una forma sintètica de representar als centenars d'espècies que hi ha d'aquest gènere de planta. Aquests fanals dissenyats per Pere Falqués i obrats pel taller de Manuel Ballarin mostren els avenços en la manufactura del ferro en aquells anys, com formes més netes de perforar, tallar i estampar així com la soldadura autògena. Aquests fanals per

cert, són una prototípica síntesi de les característiques de l'Art Nouveau, amb la seva combinació de materials, (ferro colat i forjat del gran braç que suporta la bombeta amb la ceràmica de trencadís al banc), formes arrodonides (com en els cantons del banc), combinacions de colors oposats (en aquest cas blanc i negre), motiu vegetal combinat amb d'altres secundaris com un rap penat i una corona, i com no, el típic i dinàmic Cop de Fuet que li dóna unitat a tota la composició.

Troblem en Joan Oños un altre forjador que feu possible els difícils dissenys acrobàtics dels arquitectes. De la seva mà sortiren moltes peces per a les construccions de Gaudí, com el Palau Güell o el gran temible drac dels Pavellons Güell. Segons recull Yahli al seu blog (hierroyfuego.mforos.com) “A este taller solía acudir Gaudí durante su época de estudiante, a familiarizarse con las técnicas del oficio, del que ya tenía buenas nociones, pues había trabajado en la calderería de su padre y la herrería de su tío”. Aquest punt és important ja que denota una actitud diferent de Gaudí envers la seva feina d'arquitecte. Lluny de la idea de professional liberal de fines mans com ja eren llavors els arquitectes, Gaudí estava fet d'una altra pasta, la d'artesà, però amb títol universitari.

També hauriem de citar com a grans artífexs de la forja modernista a Esteve Andorrà, Cadena y Bayó, Salvador Mañach i Artur Santamaria. Junt amb d'altres aquests noms estan recollits a “Les Arts de la Forja a Barcelona durant els primers anys del Modernisme”, de Lluïsa Amenós (raco.cat). Un altre forjador destacat fou Antoni March i Volart. A “Serralleria-

March.com” extraiem un fragment molt informatiu sobre les interaccions que es produïen entre projectista, mestre forjador i aprenent: “Antoni March Volart neix el 1884. Amb només 11 anys entra d’aprenent al taller de ferro forjat del Sr. Esteban Casellas. Als 14 anys s’en va a Barcelona a aprendre l’ofici de la forja al Taller Ballarín, un taller dels més importants i representatius de l’època. Comptava amb diversos socis, i un d’ells era l’arquitecte Puig i Cadafalch, figura destacada del Modernisme català. Entra a treballar a la secció artística i allà hi estarà fins als 20 anys”.

Un altre cas d’aprenents que arribaren a mestres constituint el seu propi taller és el dels Germans Badia i Miarnau, responsables dels magnífics balcons de la Pedrera, que aprofundeixen en l’art del reciclatge, l’acoblat ja assajat 20 anys enrere pel seu mestre Joan Oños als Pavellons Güell.

En una altra de les cases de Gaudí, la Batlló, hom s’asseia en uns bancs de fusta que sintèticament reproduïen les formes lobulades del trèvol. Excepte quan és el de la sort, aquesta planteta presenta tres fulles, i recordem que tres és el nombre de la trinitat. El trèvol per tant era una manera de portar Deu a l’àmbit urbà d’una manera simbòlica. El Modernisme va tenir la seva importància en humanitzar la religió cristiana, tornant-la a reconduir dins la naturalesa, traient-li la fredor o sollemnitat d’altres èpoques. El bosc de columnes que Gaudí planejà per a les naus de la Sagrada Família seria la culminació d’aquesta fita que el Modernisme llegà a la Humanitat.

Amb el trèvol, a més, la ciutat es vestí d'amor. Amb la clivella que s'obre al mig de cada fulleta, aquestes dibuixen un cor. Com si d'uns nous trobadors enmig d'un prat cantant al bell amor es tractés, la Burgesia volia recrear visions de goig en els seus espais. El Modernisme, amb els seus motius vegetals donava forma a l'hedonisme imperant, al menys el de la Classe Dominant, que nedava en l'abundància. L'objectiu era que el capital es multipliqués amb la mateixa facilitat que ho fa el trèvol, que converteix els camps en abundants catifes verdes.

No s'equivocaren pas a la Catalunya finisecular en escollir el trèvol com a símbol de la nova era de progrés. Per que al final resultà que el capitalisme català va ser tan feble i efímer com el trèvol. Falta de mercats, una banca catalana frustrada, el capitalisme monopolista d'Estat radicat a Madrid que va engolir moltes empreses catalanes o el posicionament polític anti-democràtic de l'Alta Burgesia van condemnar a galeres a una economia que prometia molt més.

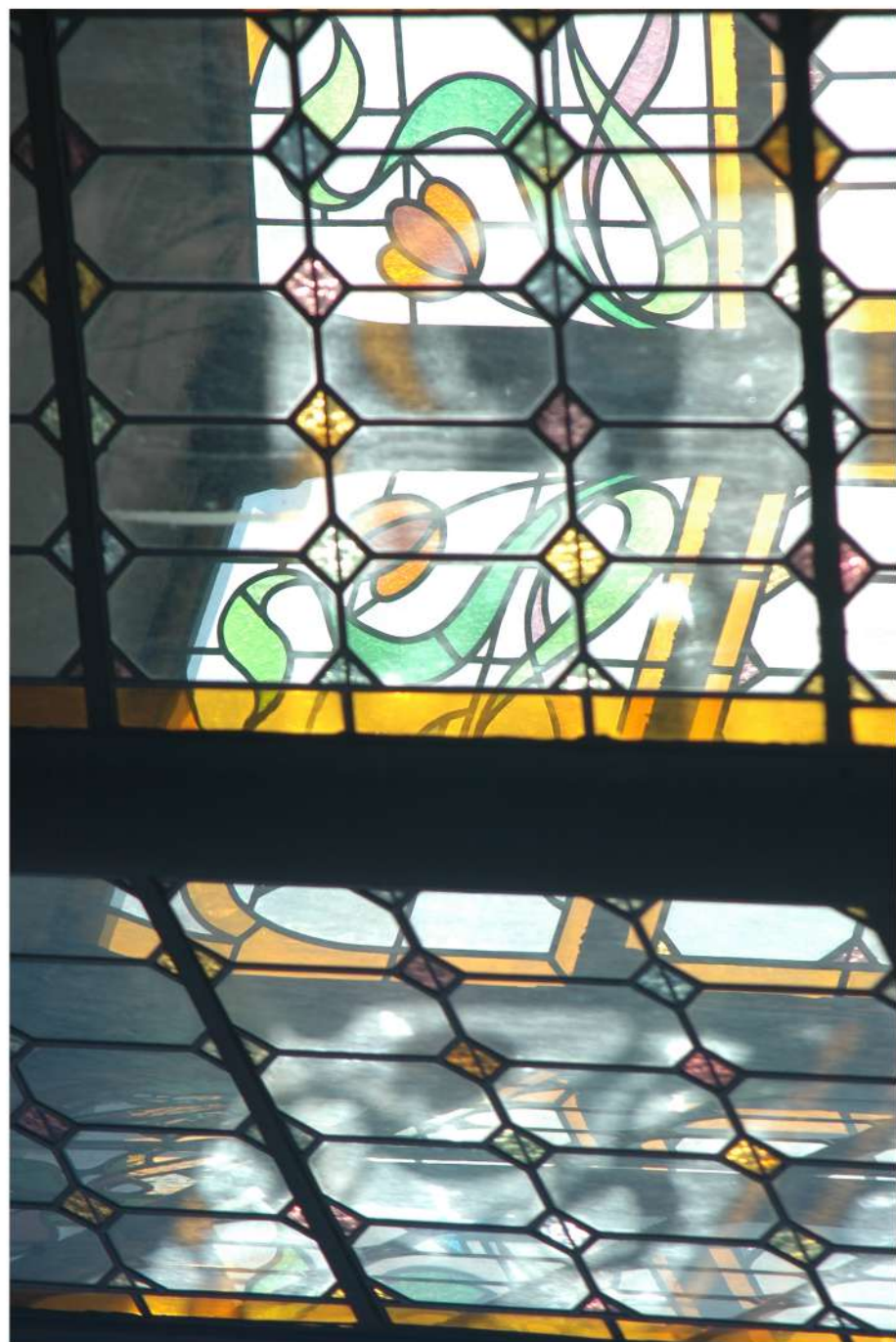
TULIPA

Un dels motius predilectes de l'artista modernista foren les tulipes. És la flor d'humits colors, que s'alça sobre una llarga pica mostrant nua la seva bellesa, reunint amb timidesa els seus pètals en forma de copa. El femení capoll de delicades corbes que dibuixa la tulipa sorgeix d'un impuls centrífug que subtil flueix envers un moviment centrípet. Aquest ritme de quelcom que es bifurca, separant-se cap enfora, per acte seguit a certa altura redirigir-se cap endins, és una de les línies-força de l'estètica modernista.

Partint d'un punt d'origen, les línies que divergeixen simètricament per tornar a convergir i d'aquí tornar-se a separar és quelcom que podem veure en multituds de treballs de ferro forjat als balcons de les finques modernistes. Aquest dibuix simètric engendrat per les forces centrífugues i centrípètes també va ser adoptat a l'hora de fer mobles per l'ebenisteria (com podem veure en alguns exemples de l'MNAC, del MMCAT o d'algunes finques modernistes obertes al públic).

Aquesta moguda linealitat a voltes apareix en els armaris, frontalment, complint una funció merament decorativa. Però en ocasions aquestes característiques línies sortints i entrants que s'entrellacen són part estructural dels mateixos mobles, contribuint a certa aparença d'inestabilitat, flexibilitat i moviment del moble en qüestió. Les talles o els contraxapats dels peus o dels respatl·lers de cadires i canapès compleixen la seva comesa funcional. Alhora, tot el mogut conjunt de parts i





línies constituents del moble sembla recalcar la vida vegetal que encara batega a la fusta.

Mimètic amb la forma del capoll de la tulipa trobem les faldes que abillen a les donzelles que habiten els bucòlics jardins modernistes, o els mateixos àngels* dels quals tenim nombrosa presència a Barcelona.

Els missatgers de Deu mostren amb les seves arrodonides ales, quan les tenen plegades, la mateixa forma del botó de la tulipa però cap per avall. A l'església de St. Pau i la St. Creu de l'hospital del mateix nom podem apreciar de prop els models en guix dels àngels que custodien la torre del rellotge de l'edifici de l'administració de l'hospital. Un d'ells, amb les ales descansant, amb un posat meditatiu, bé podria ser la corporització celestial d'una tulipa que descansa satisfeta mig oberta després d'haver rebut el regal d'uns rajos de sol.

Però tornem al mobiliari. El fet que aquest adoptés de manera tan brillant les formes modernistes dotà de gran entitat a aquell moviment artístic. El Modernisme fou complert, conquerint per igual els exteriors i els interiors, tant els espais públics com els privats. Es va aconseguir una continuïtat estilística entre la façana i el treball d'interiorisme. Això es deu a que molts dels arquitectes d'aquell temps van encarregar-se de dissenyar no només l'edifici, sinó inclús els elements mòbils dels seus interiors. És famós el cas de Gaudí com a creador de mo-

* Sobre la recreació de les celestials criatures a l'època modernista en un entorn funerari veure "El Jardí dels Àngels" (TheHangingBook.com)

biliari ergonòmic. Però molts d'altres arquitectes com fou el cas del medievalista romàntic Puig i Cadafalch també foren autors de mobles.

L'interès dels arquitectes per les Arts Menors no es va circumscriure només a l'ebenisteria. Domènech i Montaner o Antoni Maria Gallisà per exemple també feren sovint dissenys per a peces de ceràmica o per a balcons de ferro. No és que els arquitectes estiguessin pluriempleats, sinó que volien controlar tots els ressorts de la seva obra. Al igual que l'estètica modernista tendeix a fluir, fugint de recons i punts discordants de trencament, en les edificacions tot havia d'estar igualment ben relligat. De cap a peus, des d'una visió general exterior fins al més petit dels detalls interiors, l'obra havia de ser del tot congruent entre les seves parts, estar informada per un mateix esperit.

En la feina com a projectistes (fent el dibuix) de mobles és d'on potser els arquitectes treien més suc. Els mobles, concebuts com a cases o temples en miniatura, servien de provatures per veure la fila que podria fer un projecte futur de construcció, com qui fa una maqueta.

Per a transportar a l'ebenisteria la ductilitat del cop de fuet i la torsió de branques i troncs va ser necessari una revolució tècnica que va venir de la mà de la firma Thonet, el contraxapat, ja comentat sumàriament al parlar de l'olivera. Després és clar se li va haver d'afegir tota la inventiva dels creadors de l'època. Els ebenistes, a través dels seus viatges (sobretot visitant fires i Exposicions universals), amb subscripcions a revis-

tes com l'anglesa The Studio o simplement amb les seves converses amb altres artistes estaven amatents als corrents de l'època, tant en pintura, arquitectura, com és clar mobiliari. La competència i una clientela acomodada també foren factors que possibilitaren l'excel·lència tècnica i la inventiva estilística, anar sempre més enllà, fent quelcom nou, atractiu.

En el cas de Catalunya, el fet de comptar amb ports on es practicava el comerç intercontinental també procurà de fustes exòtiques que els ebenistes saberen aprofitar per a les seves variades produccions. L'article de Wikipedia sobre "Ebanisteria" ens parla de tots aquests aspectes i de les eines i el quefer de l'ebenista:

"Las maderas que emplea el ebanista son las llamadas finas o preciosas, exóticas e indígenas por punto general. Pero, por razones de economía, también se suelen hacer los muebles con maderas ordinarias chapeadas de las maderas antes indicadas. En el primer caso, se dice que los muebles son *macizos* y, en el segundo, *chapeados*. Las maderas indígenas deben buscarse ligeras, que sean fáciles de trabajar con el cepillo, capaces de recibir el regular pulimento y de resistir sin deformarse las influencias atmosféricas, encontrándose en estas condiciones:

- El abeto, acebo, aliso, almendro, boj, castaño, cerezo, ciprés, ciruelo, fresno, haya, chopo, lentisco, manzano, olivo, peral y tejo.

- Otras, que son pesadas, fuertes y de grano fino, que admiten un buen pulimento, como el nogal y el roble.
- Las exóticas, de gran finura y compactibilidad, que se pulimentan perfectamente y presentan colores vivos y un veteado especial, como el amaranto, la caoba, el palo de Cayena, el itaibo, ébano, arce de América, granadillo, limonero, palo santo, palo de rosa, guayaco, tuya de Argelia y sándalo.

Las herramientas que emplea el ebanista son las mismas de que hace uso el carpintero, pero más finas, ya porque así lo exige el grano de la madera, ya porque no debe perder de ésta sino la menor cantidad posible. Además, utiliza cuchillas de alisar, piedra pómez, esmeril y papel de lija.

El ebanista debe saber chapear, barnizar, embutir y teñir las maderas, así como utilizar las vetaduras y lobanillos de aquéllas por el bello aspecto que ofrecen, y hasta debe conocer algo de las artes del tornero y del tallista. Las sierras del ebanista son de dientes finos. Los cepillos, de boca estrecha, y cuando se tiene gran interés en que no se levante astilla alguna, los hierros de cepillar o corroer deben estar estriados en sentido de la longitud del hierro, con lo que su canto se halla erizado de una dentadura sumamente fina y de dientes triangulares cuya punta rae sin levantar astillas”.

Un cas particular en el camp de l'ebenisteria o més aviat de la fusteria l'ofereix els marcs de quadre. Desconeixem els tallers especialitzats en la confecció de marcs de quadre de l'època, així que podem recordar alguns dels més reputats tallers d'ebenisteria on probablement també confeccionaven aquest complement imprescindible de la pintura sobre tela. Destacaríem els tallers de Francesc Vidal, el de Josep Ribas, Esteva Hoyos & cia., la casa Busquets, la de Gaspar Homar, Eudald Puntí i Andreu Aulet. Per una llista més completa remetem al lector a: “Los talleres de ebanistería de Barcelona (1875-1914) de Leire Rodríguez Fernández, *a:* raco.cat)

Probablement els diferents pintors tenien lligams especials amb tallers de marcs de quadre. Deurien ser tallers per tant amagats al públic general, establint-se només una relació artesà-artista. Això no treu que ebenistes reputats com les cases Vidal & Cia., Casa Busquets o la regentada pel mallorquí Gaspar Homar tinguessin algú de la colla especialitzat en producció de marcs de quadre i que en manufacturessin més o menys ocasionalment.

Capítol apart mereixeria el velat negoci d'emmarcar de la gran galeria d'art de l'època a Barcelona, la Sala Parés. En ocasions de manera obligatòria, els quadres que s'exposaven els emmarcava la pròpia Sala Parés. D'aquesta manera en cas de venta l'expositor apart del pessic de la tela en si, també es feia cobrar el marc que posava ell mateix.

A una centúria vista de l'apogeu i ocàs del Modernisme se'ns fa difícil percebre les seves essències. Paradoxalment

captem amb més facilitat la munió d'elements secundaris o d'acompanyament que produí aquella època. Això passa amb els marcs de quadre. A una persona que per primer cop veïés un Vancells, un Baixeres o un Modest Urgell potser no encertaria a identificar els quadres d'aquests amb el període modernista, creient que són pintures d'un anys anteriors a aquell període. Però si s'ensenya el mateix quadre amb un formós marc daurat amb giragonses i voluminosos rínxols llavors si que estaria segur en catalogar aquelles pintures com a modernistes. Els marcs de quadre són per tant, com els fòssils en geologia, guies per situar la pintura en el temps.

Com a artesania del grup de la fusteria i l'ebenisteria els marcs de quadre complien una funció decorativa. El marc de línies corbes i impulsos centrífugs i centrípets havia de cobrir una paret de manera alegre i fastuosa. Quan hi havia convidats a casa o al despatx no calia fixar-se en el contingut d'un quadre. Llavors com ara en moltes ocasions la pintura era un mitjà per presumir i fer ostentació. Contra més ploma millor. Calia sobreactuar per evidenciar la posició social. Aquesta funció "propagandística", de marcar *status* va dotar als marcs de quadre modernistes d'un tarannà extravertit, amb formes lleugeres i sinuoses.

La pintura que contenia el marc, filla de la voluntat creativa de l'artista, ja eren figures d'un altre paner. Aquesta era menys susceptible d'una classificació unívoca. La pintura modernista és més subtil, mostra més matisos que els marcs de quadre que servien per embellir-los o simplement per "omplir"

la paret. Les mans expertes que amb el tall, el modelatge, daurat, vernissatge i acoblament de la fusta obraren els marcs de quadre van aconseguir un difícil equilibri. Normalment un marc de quadre ha de ser discret, excepte quan la pintura és molt dolenta. Llavors millor distreure l'atenció envers el continent despistant la vista del contingut. El Modernisme va generar un marc de quadre equilibrat, que sense ser discret tampoc era exagerat, potenciant d'aquesta manera el contingut de la tela.

VINYA

La vinya, tot i ser una veterana de l'ornamentació, va lligar bé amb el sentiment modernista. Ultra les seves connotacions religioses la vinya era expressió de vitalitat. Del vell cep creixen amb cada primavera trempades les redoltes, de les que penjaran llustrosos i atapeïts gotims carregats de raïm a l'ombra d'unies fulles que frondoses cobriran el rabassut arbust. Com els rajos de sol que banyen el pàmpol, també les finestres de les finques modernistes trencaren amb la rigidesa del rectangle per abraçar el sol, amb grans tribunes de vidre i balcons ben generosos. Els exteriors de les cases modernistes es mostren ufanosos, amb profusió d'ornamentació, volcant-se envers el sol, deixant-se acaronar per ell.

Sobre la influència de la llum natural en l'art, Gaudí tenia una curiosa teoria que si bé sembla sortida de prejudicis deterministes tampoc és cap bajanada. Segons Gaudí, el pare dels dies enlloc dóna el seu bany de llum millor com ho fa a la Mediterrània. Recordem que exceptuant l'especial percepció dels invidents a través del tacte, - hom necessita la llum per conformar l'espai, els volums, els relleus. Això és tant com dir que hom necessita la llum per percebre l'obra d'art. Però en funció de la intensitat i angle en que la llum solar incideix sobre l'objecte, veurem una o altre aparença.

Per tant, segons Gaudí, els pobles del Tròpic no en saben ni en sabran mai d'art degut a que el sol inunda la terra de manera vertical, encegant, desbaratant qualsevol recerca estèti-





ca. Tampoc el Nord és òptim per l'art. A les terres septentrionals la insolació incideix de refiló, deixant-los en penombra. Per aquesta raó els nòrdics serien uns ineptes per a la síntesi, mare de les arts; compensant-ho però amb la potenciació de l'abstracció, que és la mare de les ciències. Per a Gaudí només els pobles mediterranis com el grec, l'italià o el català estan dotats per a les creacions artístiques. En aquestes latituds gaudim d'un frec oblic dels rajos de sol, amb una inclinació de 45°. Estem lluny, equidistants tant de la foscor del nord com de la sobre-il·luminació dels tròpics. Gràcies a això podem veure les coses en la seva justa mesura, amb el just toc de clar-obscur. Sobre els castellans, Gaudí els considerava uns ciclops, dotats només d'un ull.

La vinya desplega a la primavera els seus circells, cargo-lant-se per entre els emparrats. I és que mil anys no bastaran per a fer oblidar a aquesta planta que veritablement és una enfiladissa, com se la troba en estat salvatge, malgrat estar tan domada per centúries, mil·lennis de podes i més podes. Per a una *vitis vinífera* en estat salvatge els circells són l'eina mitjançant la qual les fulles s'enfilen, escalen, pujant amunt a la recerca del màxim de radiació. Els circells dibuixen petites espirals i cops de fuet, una cadència jovial i juganera que fou grata als modernistes i que es projectà en les seves més diverses Arts Aplicades, com fou el cas del paper pintat.

Els dissenys del paper pintat de l'època, amb que moltes cases van empaperar-se les parets interiors, van inspirar-se en la pintura mural del Neogòtic. Aquest *revival* va tenir un impor-

tant impuls a la Gran Bretanya amb August Pugin que s'encarregaria de reedificar a mitjans del Segle XIX el Parlament de Westminster, de clar aspecte goticista. Des de França, com cap altre, il·luminà tota Europa la figura de Viollet-le-Duc. Apart de totes les restauracions, reedificacions i terminacions de castells i esglésies de que es féu càrrec, a Viollet-le-Duc també se li encarregà la restauració de l'emblemàtica catedral de Paris, Notre Dame. En aquell inigualable temple, apart de les noves escultures (com algunes de les gàrgoles) i vitralls que aportà, féu una sèrie de pintures murals a les capelles interiors. Amb vius colors i motius vegetals com els pàmpols de vinya cobrí enterament els murs i els feixos de les columnes que a les voltes es transformen en nervis.

Aquest estil de pintura mural neogòtica eclesial va ser un dels patrons bàsics en que es basaren els dissenys de paper pintat al llarg del Modernisme. L'altre patró bàsic recuperava les vestimentes medievals, amb els seus rics brodats de fil d'or i estampats florals. En aquest cas Catalunya comptava amb una rica matèria prima, una font autèntica en la que inspirar-se o directament copiar. Estem parlant dels retaules del Gòtic Internacional, com els de Bernat Martorell o Jaume Huguet, que llavors com avui en dia es podien veure en les catedrals i esglésies de les nostres diòcesis. Aquest predicament medieval es manifesta no només en l'elecció dels motius florals sinó també i sobretot en les dimensions, proporcions i aparença dels elements vegetals representats, amb primers plans, tons suaus, colors plans i falta de profunditat entre el fons i el contingut.

Anglaterra va ser qui va marcar la pauta, perfilant l'estètica de que parlàvem. Foren uns joves idealistes que com Pugin trobaven poc britànic el classicisme imperant. Conformaren el moviment Arts & Crafts i entre ells destacà la figura de William Morris. Encara avui en dia es reproduïxen els mateixos patrons que dissenyà William Morris fa més d'un segle i mig. Els hereus del taller on treballà aquest artista tan influent s'expliquen: "William Morris began designing wallpapers in the 1860s which were hand printed by Jeffrey & Co. in London using wood blocks and mineral based natural pigments. Along with other designers, most notably John Henry Dearle, Morris created stunningly beautiful wallpapers with complex rhythms and movement which seemed to capture the randomness and symmetry of nature" (william-morris.co.uk).

És una sort que tallers com el de William Morris facin facsímils dels dissenys que van veure la llum ja fa més d'un segle i quart. Altrament, degut a la vulnerabilitat del paper, avui en dia es fa difícil trobar exemples de paper pintat modernista. Qui no ha arrencat paper pintat algun cop... redecorant una habitació en un pis de propietat o a l'entrar en un pis de lloguer? Quelcom semblant, davant l'auge dels parquets, ha passat en les darreres dècades amb les rajoles de paviment hidràulic. El paper pintat va ser un dels primers sacrificats un cop passada la fal·lera del Modernisme. Degut al fum del tabac que fàcilment embruta el paper, per la relativa facilitat d'arrencar-lo, per la perillositat de que cremi, per diferents raons sobreviuen pocs

exemples de paper pintat. Inclús en aquelles cases que conserven mobiliari o llums de l'època el paper pintat fou sacrificat.

Al Museu Hub de Barcelona, que ha heretat la col·lecció d'Arts Aplicades que estigué molts anys al Palau de Pedralbes, hi ha una bona mostra de diferents tipus de paper pintat modernista. Segons expliquen: “Majoritàriament de fabricació europea, alguns de barcelonins, presenten les diferents tipologies – peça tirada, sanefa, tancament, fris, volant, etc. –, les tècniques d'estampació i els acabats – gofrat, daurat, argentat, etc. – “ (vitrina Museu Hub: museudeldisseny.cat). Una de les exhibicions permanents d'aquest museu té una bona selecció representativa d'altres Arts Aplicades com mobiliari, ceràmica, “ferros” i guardes de llibre. Aquest últim element és aquell paper de l'interior dels llibre, al revers de la tapa i contratapa.

Part del poder d'atracció d'un llibre està en la gràcia d'aquestes guardes. El Modernisme participà de la creixent producció i distribució de llibres que per aquella època estava donant passes de gegant en els seus processos d'impressió. S'elaboraren exquisides enquadernacions i Ex-libris a cases com la de Josep Thomas. Lluís Domènech i Muntaner fou el responsable de bastir la Casa-Taller, el que es coneix com a la Casa Thomas, al barceloní C/Mallorca amb Llúria. El que ara és una exclusiva botiga de llums s'erigeix com un magnífic exemple de desplegament de diferents arts decoratives.

Els afegits de més pisos als originàriament projectats ha desfigurat l'aparença de moltes de les cases modernistes. A la Casa Thomas, l'habilitat de Francesc Guàrdia i Vial al 1912 per

a fer una remunta és una bella excepció. En la gran majoria dels casos, arquitectes sobretot a l'època Porcioles van afegir despietadament i barroerament àtic i sobreàtic sense cap mena de connexió estètica amb els pisos inferiors. Fins i tot, en dècades a venir (ja que aquests afegits que a fi de comptes representen més pes) poden incidir negativament en la fermesa estructural de la finca.

Però tornant als dissenys de les guardes dels llibres, tot i que són un sub-producte del paper pintat de les parets, estilísticament estan més a prop dels cartells. Respecte a aquests, les guardes de llibre, pel fet d'estar adreçades a l'atenta i pausada mirada del lector són més detallistes, alliberades com estan de la funció publicitària dels cartells, transmissors d'un missatge ràpid i sintètic. En algunes guardes de llibre, entre l'enramada i les fulles de la fantasia vegetal acostumen a aparèixer fauna de la fauna modernista.

Tornant al raïm, els seus grans agrupats en els formosos gotims apareixen abastament en moltes obres modernistes. Del raïm se'n fa most i deixant-ho fermentar se n'obté vi, el gran llegat de Bacus als pobles mediterranis. El déu de la bona vida segur que s'hagués sentit còmode en alguns dels exuberants salons modernistes plens de vida i de color. Pàmpols, gotims o el cep sencer en ocasions, mostrant fins i tot l'arrel, van ser motius freqüents en moltes façanes, obrant-ho amb freqüència amb la tècnica de l'esgrafiàt. Apart de l'obra civil, en algunes esglésies de l'època decorades a l'estil modernista com la dels

Pompeians (Diagonal amb Riera de St. Miquel) d'Enric Sagner, també trobem gotims de raïm negre.

Recordin el Sant Sopar, la comunió en la que el fill de déu es reuní amb els seus apòstols. Fou llavors quan Jesús agafant la copa de vi els hi digué: - “Beveu-ne tots, que això és la meva sang, la sang de l'aliança, vessada per tothom en perdó dels pecats”. El fet de que el vi es faci amb raïm explica per que aquest fruit, des de l'Antiguitat, hagi estat un dels motius vegetals predilectes en la decoració d'esglésies. En un principi el Modernisme va ser un Art exclusivament profà i molts dels seus artistes jutjaven el món catòlic com a carrincló. Però tot i la rèmora del Carlisme, l'església catòlica catalana demostrà voluntat de modernitzar-se. En això, tant com a teòric així com a home d'acció el bisbe Torres i Bages jugà un paper clau. A finals de segle doncs l'església catalana, a fi de fer arribar millor el seu missatge, no dubtà en incorporar en l'art religiós l'estètica modernista que ja triomfava en els àmbits profans.

Molts dels artífexs que feren possible aquell Modernisme religiós s'agruparen en un col·lectiu que s'anomenà Cercle Artístic de St. Lluc, del qual ja hem parlat en les pàgines dedicades a l'ametller. Aquest fenomen d'agrupacions artístiques guiades per la voluntat de contribuir al revifament cristià no va ser exclusiu de Catalunya. A França un grup de pintors fundaren els “Rose-Croix” envoltats en un aura d'esoterisme i secretisme. A la Gran Bretanya, com a pioners trobem els Pre-raphaelites, alguns membres del qual havien estudiat teologia a

Oxford. Els seus dissenys en les diferents Arts aplicades marcaren una pauta de gran influència en l'art religiós a tot Europa.

Jennifer Meagher del Departament de pintura europea del Metropolitan Museum of Art ens fa quatre cèntims de la gènesi i motivacions d'aquell grup: "In 1861, Burne-Jones and Rossetti joined Morris' new design firm of Morris, Marshall, Faulkner & Co. (reorganized as Morris & Co. in 1875), producing murals, stained glass, furniture, textiles, jewelry, and wall coverings inspired by botanical motifs. The firm responded to the rift between fine and applied arts caused by the Industrial Revolution and mass production by reviving the workshop practices of medieval Europe, considered a paragon of spirituality and artistic integrity". (metmuseum.org)

El Modernisme religiós tot i la renovació estètica en escultura, pintura i altres Arts menors va tenir que lluitar en arquitectura contra el prestigi i la forta institucionalització del neo-medievalisme. Ja fos neoromànic, neogòtic, neobizantí o una barreja més o menys fantasiosa de tot plegat, les esglésies de l'època no semblen gens modernes i fins i tot pretenen passar per antigues. Això va ser un gran *handicap* que frenà un major progrés del Modernisme religiós. A fi de comptes una església és el contenidor de totes les altres arts com pintura, escultura, ebenisteria per als bancs, etc... Ella marcava la pauta i el contingut tenia que concordar amb el continent. Per tant si l'església en el seu conjunt prenia una forma neomedieval els seus elements interiors tendiren a seguir aquell estil, sense aportar res de nou en l'horitzó de les Arts.

Malgrat això, el panorama artístic europeu pel que fa al Modernisme religiós va ser prou ric. Prengué especial força en l'art funerari, potser per que depenia de la iniciativa i el gust privat. Tenim mostres excepcionals amb multitud de panteons i figures als cementiris generals de Barcelona i de Viena. En aquella ciutat, l'església Steinhof d'Otto Wagner es desmarca de l'habitual neomedievalisme imperant de l'època. Quelcom semblant succeí amb la Sagrada Família o amb la Cripta de la Colònia Güell aprop de St. Coloma de Cervelló. En un altre obra de Gaudí, el baldaquí de la Catedral de Mallorca, trobem pàmpols, sorgint de les mateixes redoltes, símbol del sacrifici de Jesús.

Pel que fa a la representació profana de la vinya, en ocasions s'escaïa com a referència directa a algun negoci vitivinícola. Fou la proliferació de les vinyes des del segle XVII, la creixent producció de vi i aiguardent de Reus, després també vermut, la fabricació de botes de castanyer a l'àrea de Tarragona des d'on també s'exportava a través del seu port el valuós producte, una de les fonts d'acumulació de capital que feren possible la gran celebració burgesa que fou el Modernisme.

Parlant de la vinya no podem estar-nos d'esmentar les catedrals del vi, cellers tardo-modernistes de les comarques de la Terra Alta, la Conca de Barberà, l'Alt Camp i el Priorat. Moltes d'aquestes cooperatives foren projectades per Cesar Martinell. El seu tret d'identitat és la totxana i l'arc parabòlic. Amb el primer recurs reduïa costos i mantenia l'espai fresc, mentre que mitjançant el segon aconseguia espais diàfans i ben

ventilats on encabir els tancs de fermentació de formigó. Un bon exemple d'això és el Celler d'El Pinell de Brai. En el fris ceràmic de Xavier Nogués que recorre tot el seu exterior abunda, com no, el raïm.

Cèsar Martinell també té la seva importància com a un dels pocs biografs de Gaudí que el conegué personalment. Martinell, de ben jove, quan encara estudiava arquitectura es sentí atret per la magna obra de la Sagrada Família. Això féu que visités al mestre al seu taller i que acabessin forjant una bona amistat. De totes les converses entre ells o de Gaudí amb tercers que Martinell escoltà i anotà en el seu dietari, després en féu algun llibre, com “Gaudí i la Sagrada Família, comentada per ell mateix”, dels anys 50. Aquesta informació de primera mà que Cèsar Martinell deixà per a la posteritat ha estat de gran utilitat per a la Junta Constructora a l'hora de confirmar de que anaven pel bon camí en les diferents fases constructives.

VIOLETA

Amb la modèstia que la caracteritza, la violeta o viola d'olor tricolor va participar, tímidament, en el desplegament floral del Modernisme. Xiqueta la floreta, mig amagada, la violeta passa desapercebuda entre altres plantes més grans. També es cert, que molts dels motius florals, com ha passat al llarg de la Història de l'Art són de difícil observació. Només accedint als pisos superiors o amb un bon zoom hom pot veure el que resulta difícil de definir a peu de carrer. Això passa al Castell dels Tres Dragons, on en un dels plafons ceràmics de perfil heràldic es representa una violeta, precisament en color violeta.

Aquest també va ser un color emprat per Gaudí en alguna ocasió, com a la gran coberta ceràmica de la Casa Batlló. Al de sota d'aquesta gran coberta que protegeix les golfes és desplega un fenomenal trencadís que apart de les habituals peces irregulars de ceràmica també compta amb uns discs amb unes veladures opalescents estil Louis Tiffany.

Del trencadís es pot afirmar que es una invenció catalana. Totes les corrents emparentades al Modernisme com l'Art Nouveau o el Jugendstil van emprar les mateixes arts aplicades, donant a aquestes però, el seu toc especial i particular. Però enlloc apart de Catalunya va desenvolupar-se el Trencadís. Aquest es pot considerar com fill del mosaic. De fet, els romans feien servir quelcom semblant en el que s'anomena Opus Segmentatum, l'Opus scutulatum, l'opus signinum i fins i tot en algunes excavacions s'han trobat pavimentacions amb trosse-





jats de vidre. Consistia en disposar ben compactades sobre morter aglutinant peces i trossos irregulars de diferents colors de ceràmica, marbre i pedra.

La voluntat renovadora del Modernisme va fer necessari la recerca de referents històrics oblidats o minoritaris, que amb la seva redescoberta esdevindrien nous i moderns. És de suposar que els primers arquitectes que es decantaren per aquest revestiment ornamental coneixien aquells exemples de l'antiguitat.

S'atribueix a Gaudí la paternitat del trencadís amb l'obra dels pavellons Güell, com a recobriment dels cupulins, llanternes i xemeneies. Per aquella època Europa vivia un temps de certa islamofília. La creixent industrialització i urbanització d'Europa trobava en les medines i els basars del Marroc i Algèria una autenticitat, un misticisme perdut, desaparegut a l'Occident. L'exotisme d'escenes morisques de Marià Fortuny o Josep Tapiró eren d'allò més apreciades i cotitzades als mercats europeus. En arquitectura, les façanes amb elements andalusís com els arcs de ferradura o polilobulats, motius decoratius geomètrics i l'ús intensiu de totxana i rajoles van ser emprats des de l'època romàntica (Laberints d'Horta) fins ben entrat el segle XX. Aquest gust per l'arabisme arribà fins al 1914, data de la plaça de braus de La Monumental, extraordinària fusió d'elements neo-sarracens amb Arc Deco i Expressionisme.

En els anys en que el Modernisme escalfava motors, d'una manera subtil el llavors molt jove Antoni Gaudí incorporà als Pavellons Güell de 1884 la lluminositat i immaterialitat

de l'arquitectura àrab. A la mateixa època Gaudí bastia la Casa Vicens, on l'empremta islàmica és manifesta en finestres, balconets en voladís, torretes i fins i tot un *fumoir* amb un recarregat sostre de mocàrabs. Ens atreviríem a dir que el trencadís és el producte sorgit dins la inquieta ment de Gaudí de la fosa combinada del mosaic romà amb l'art del *azulejo* nazarí, mudèjar i persa.

Inicialment, al llarg de la segona meitat dels anys 80 i primers 90 el trencadís té un paper menor, gairebé reservat a les xemeneies, com les del Palau Güell. Sembla com si hom no goses cobrir altres superfícies amb un *tutifrutí* informe tan trencador. Però en pocs anys el trencadís guanyaria adeptes i amb el nou segle el fan servir molts més arquitectes, com els tres tenors, Gaudí, Puig i Cadafalch i Domènech i Muntaner. Només els arquitectes més acadèmics com Enric Sagnier sempre es van resistir a una decoració tan heterodoxa com el trencadís. Diem decoració però recordem que en moltes ocasions el que és aparentment només ornamental també compleix una funció supletòria.

Que el trencadís comencés a conquerir façanes, bancs (com els de les faroles del Passeig de Gràcia o el banc continu del Park Güell) i sobretot cúpules era quelcom més que un caprici estètic. Revestir una superfície amb peces de ceràmica refractària sobre una capa de morter suposava protecció contra la pluja, un abríc contra el fred, igualment foragitant la calor i per més virtuts, donant un brillant efecte lumínic quan és acariciat pels rajos de sol.



A la Torre Bellesguard,
característica creu gaudiniana de cinc
braços patats, forma que recorda la
llavor seca del xiprer.

Aquest cim de simbologia cristiana
s'aixeca sobre un tronc cònic cobert de
trencadís enfilant-se cap adalt helicoidalment,
comunicant moviment ascensional.

Per sobre i just a sota de la creu trobem
una corona. Lluny de ser un caprici decoratiu
de Gaudí, aquest atribut reial ens recorda
que en aquest indret d'es d'on es divisava
la ciutat comtal l'últim rei de la Casa de
Barcelona tingué un dels seus palaus.

Les obres de Gaudí estan farcides
de simbologia nacional. Els atípics
campanars de la Sagrada Família, quatre
per a cada portal ens recorden la Senyera.

La tècnica del trencadís demostrà una gran capacitat d'innovació endinsant-se en el que avui catalogaríem com Trash Art. Una excepcional mostra d'això la trobem al terrat de la Pedrera, on una amalgama de trossos de vidre verd d'ampolla recobreixen les testes d'un parell de xemeneies helicoidals. La imaginació proto-abstracta-surrealista que Gaudí desplega en els cossos sobresortints del terrat de la Pedrera demostra fins a quin punt el genial arquitecte s'avança uns anys a l'eclosió de les més sonades Vanguàrdies pictòriques. El catolicisme del geni català però, el condemnà a un anatema per part dels historiadors de l'art, que mai reconegueren la seva contribució al naixement de les Vanguàrdies.

Per a la casa Calvet de Gaudí, aquest també s'encarregà de dissenyar una cadira i un banc que en els seus contorns tenen certa semblança amb la violeta o amb una altre flor del mateix gènere, la Viola tricolor o Pensament. Precisament tenir seny i una continguda vitalitat són atributs que s'atorguen a la viola o que destil·la el seu color. Potser per això i per la bellesa de la seva figura van posar el nom de La Violeta a la Societat Coral de Centelles fundada en ple Modernisme.

Recordem la importància del moviment coral a la Catalunya del moment. El gran promotor fou Josep Anselm Clavé, al qual se li retrià homenatge un cop mort amb multitud de bustos com el de Manresa o el de l'interior del Palau de la Música, monuments com el del Passeig de St. Joan a Barcelona o amb el magnífic panteó del cementiri del Poble Nou. Ultra la seva contribució a l'evolució de la música catalana, els anomenats

Cors de Clavé jugaren un paper fonamental en refermar els llaços de fraternitat entre obrers i menestrals i mantenir la pau social. La creixent conflictivitat laboral, el pistolerisme de la patronal, el terrorisme d'elements lliures nihilistes farien progressivament cada cop més difícil la feina d'integració social i de dignificació de la Classe Treballadora.

La violeta també és una flor netament femenina, com va ser el Modernisme en el seu conjunt. L'Art, ens atrevirem a dir, és una successió de cicles que basculen entre allò masculí i allò femení. El Romànic seria masculí, mentre que el gòtic femení, el Classicisme molt *hombrón* i hermafrodita el Rococó. Que el Modernisme fos un estil governat per l'*elan* femení explicaria la presència de les violetes en l'ornamentació d'aquell període. La també anomenada viola de bosc “prepara a les noies per a les primeres emocions amoroses” segons el llenguatge de les flors victorians, com recull Debra N. Mancoff a la pag. 28 del seu “The Pre-raphaelite Language of Flowers”. La violeta a més, pel suau decaïment dels seus pètals, que pengen delicats de la corbada tija s'adia i acompanyava el sentiment melancòlic que afligia les ànimes més sensibles del tombant de segle.



Caza Mayor

El terreno es muy quebrado.
El cazador necesita
ser andarín.

—¿Quién lo duda?

Y ¿está lejos Peña-Ruda?

—Tres leguas.

—[Virgen bendita!]

Y ¿hay comida?

—Es de cajón.

Cada cual, en su bobillo,
que se lleve un panecillo
y un poco de salchichón.
[Será un día delicioso!
A dormir quien tenga gana,
y a Peña-Ruda mañana,
que allí nos espera el oso.

Di mi palabra formal.
Fui a mi casa y me acosté.
Aquella noche soñé
con un oso colosal.

[Fué una pesadilla horrible!

La fiera me perseguía.
Fui a gritar... y no podía.
Quise huir... pero imposible.

Ya iba el animal feroz
a matarme de un zarpazo.
Entonces, me pegué un trazo
contra la mesa de noche.

Me desperté, me vestí.
Ya empezaba a clarear.
No quise hacerme esperar
y al punto de cita fui.

Mis compañeros, valientes,
a la lucha preparados,
iban todos muy armados,
armados hasta los dientes.

pues llevaba cada cual
su canana muy repleta,
su revólver, su escopeta,
su cochillo y su puñal.

Yo, como iba de mirón,
salí casi desarmado:
sólo me había cuidado
del pan y del salchichón.

Juntos echamos a andar.
[Qué cuatro horas, Virgen mil!
La mañana estaba fría,
pero sudamos a la par.

[Qué fatigosa ascensión!
Por fin, sudá que te sudá,
llegamos a Peña-Ruda
y allí encontramos a Antón.

—[¡Pronto! Ese oso ¿dónde está?
le preguntó el Presidente.

—Pues... mire usted... francamente,
no sé por dónde andará.

Aquí cerca estuvo ayer:

en el robledal entró;

le siguió, se escabulló

¡y ya no le he visto a ver!

Para mí que debe estar

allá abajo, junto al río.

—Dices bien. Pues ¡al avío!

No debemos descansar.

Y ¡vuelta a andar! ¡Qué trabajo!

Y ¡vuelta a tragar saliva!

Me cansé en la cuesta arriba

menos que en la cuesta abajo.

Llegamos al río, y ¡nada!

el oso no pareció.

—Señores, —les dije yo—

comamos aquí.

—[¡Bobada!

¿Quién piensa en comer buscando

en los montes a una fiera?

A ver si en esta ladera...

Mucha paciencia... y andando.

De pronto, en un matorral,

vimos algo sospechoso.

Todos dijeron: —[El oso! —

Yo sentí un frío glacial.

—Aquí está. Calma, valor,

y silencio: ¡os lo suplico!

Asomó el oso el hocico:

¡y era el perro de un pastor!

[Y vuelta a andar otra vez!

Yo les dije: —[Por Dios, Señores,

no andemos tanto!

[Esto es una insensatez!

—[Cómo demuestras en eso

que tú no eres cazador!

—¿Qué he de serlo? ¡No, señores!

Pero soy de carne y hueso.

Dadme un respiro siquiera.

—¿Descansar? No puede ser!

[O poco hemos de poder

o ha de parecer la fiera!

[Andando!]

Y dijo el borracho

de Antón, dándose en la frente:

—El oso seguramente

está arriba, en aquel pico.

Fuimos, del montero en pos,
subiendo, y al fin llegamos
al pico, y no reventamos
por un milagro de Dios.

Tampoco el oso maldito
por allí se dejó ver;
como que llegó a creer
que lo del oso era un mito.

[Vuelta de nuevo a bajar!

[Vuelta otra vez a subir!

Y ellos, nada, sin sentir

deseos de descansar.

Con andar tan fatigoso,

¡cuál mi cansancio sería

que ya al ciclo le pedía

que se presentara el oso!

—Nos es contraria la suerte,

—dijo el Presidente— pero

Antón vió al oso y espero

que al fin le daremos muerte.

Dentro de cuatro ó seis días

volvemos, y se acabó.

—Volveréis vosotros: yo

no quiero más cacerías.

—No es cazador (lo repito),

quien las fatigas no afronte.

—Y seguimos por el monte:

sin descansar ni un ratito!

Quando ya su luz escasa
enviaba el sol poniente,
dijo, al fin, el Presidente:

—[Señores, vamos a casa! —

Y hacia el pueblo nos volvimos
con un cansancio horrible,
sin haber visto más oso
que el que nosotros hicimos!

VITAL AZA.

Madrid, Noviembre de 1907

XICOIA - DENT DE LLEÓ

Qui no ha bufat de petit aquell globus eteri, aquell esquitx de cotó, en que es converteix la daurada flor que creix espontània en els prats abandonats. Semblant artefacte de la naturalesa, el plomall esfèric mitjançant el qual la planta escampa les seves llavors, per força havia de cridar l'atenció dels artistes modernistes. L'exemple del dent de lleó, on la bellesa emana d'una extrema fragilitat, actuava com un símil del prototip de feminitat de l'època. L'ideal femení del Modernisme estava lluny de les ben alimentades muses de Rubens o de les brunes, ben plantades dones noucentistes. En temps del Decadentisme es portava el defalliment, s'estilava la languidesa de noies preses per l'anèmia, de nimfes en un món de somni.

La bellesa femenina modernista reeditava les Venus, Primaveres i Verges Maries dels florentins Botticelli o Filippo Lippi. Primes, rosses, pàl·lides noies, gairebé adolescents, començaren a poblar els quadres sobretot dels pintors simbolistes. Poc després començaren a posar-se en moviment, a enfilarse per pilastres i balcons, mesclant les seves melenes amb les fulles, creant un sinuós aiguabarreig d'embriagadora sensualitat. Trobem aquest prototip de feminitat als quadres de Joan Brull, amb títols com "les nimfes de l'ocàs" o "ensueño", o les dames que representava Alexandre de Riquer que desenvolupà a casa nostra la vena melancòlica dels pre-rafaelites. En pedra, una prototípica noia modernista, una inconscient musa, la trobem al grup escultòric de la proa del Palau de la Música.

I com en un sobtat cop de vent, que fa volar enlaire les llavors alades del lletsó, deixant eixuta en un instant el que era una boleta encesa de llum; així mateix, en una exhalació les noies es convertiran en dones. El dent de lleó és doncs símbol de la fugaç bellesa adolescent. En pintura, quan es representa una donzella a punt de bufar el blanc papus d'angelets, s'al·ludeix a la pèrdua de la virginitat.

El Modernisme va ser una carrera irreflexiva contra el temps, sense mirar a l'endemà que sabien s'emportaria per davant aquella fràgil il·lusió estètica. Els mateixos artistes sabien que la seva pròpia evolució i la de la societat els conduiria cap a posicions més prosaiques. Amb la fi de la innocència s'acabava la poesia. Però mentre no arribaren les solemnes campanades, els esperits sensibles de l'època van jaure anestesiats en el seu melancòlic conte de fades. Podríem adjudicar al Modernisme l'epítet d'irracional. I no només fou entre els artistes que dominà la irracionalitat, a fi d'atènyer la creativitat. També els pragmàtics burgesos es deixaren emportar durant un temps per la corrent hedonista-irracional. Qui fent un càlcul de durabilitat hagués invertit els seus diners en unes obres d'una moda passatgera, tan denostada després del seu efímer èxit?

Aquella generació d'artistes fou la primera que creava allò que volia i no pas allò que li demanaven. Enrere quedava la gairebé total dependència d'artistes i artesans envers els patrons, que havien estat l'aristocràcia, jerarques de l'església i membres dels estaments. Aquella assumpció d'independència per part dels artistes els conduí a l'art per l'art. Imbuïts per

aquell nou esperit es deixaren portar pels impulsos de llibertat. Que importa si a la xicoira li manca solidesa si a canvi ens regala poesia quan bufem aquell pom de seda. Qualsevol cop de vent, una simple sacsejada a la corona de la xicoia pot deixar-la despullada, orfe de l'embolcall que l'embelleix. Però qui es resisteix a l'espectacle de veure saltar pels aires aquelles fades vestides d'agulles de cotó?

Fou aquella actitud irreflexiva de gaudir de la delicadesa i la bellesa el que aprengueren d'aquella flor. Les sedes, les gases, la immaterialitat de la que semblen dotades moltes obres modernistes trobaren en el dent de lleó un mestre inspirador. El tacte pubescent del trofeu de la xicoia fou model per al tractament de superfícies en ebenisteria i escultura, donant-lis un acabament d'*sfumatto*. Lluny de setinar en excés la caoba, marbre o pedra, els artistes s'estimaren més acabar les superfícies amb una finíssima rugositat, aconseguint així més calidesa per a la peça.

Noies un tant irreals sostenint flors, jugant amb les papallones, envoltades d'ocells, jugant despreocupades o preses per l'ensomni, els seus cabells lliscant, cavalcant amb les onades del vent. Pàl·lides donzelles, tristes sirenes, nimfes guardianes de l'art més delicat, impossible de conservar car la bellesa més sublim és un miratge fugisser, un estat de gràcia temporal. Abillades van aquestes joves amb vestits d'un cert aire bizantí, com mostren les donzelles que dibuixà Alexandre de Riquer.

Comença el poemari floral “Crisantemes” d’Alexandre de Riquer,

“A tu, regalim murmurador d'aygua puríssima que reflexas les celisties á l'ombra del boscatge: clar mirall de nereydes, filles d'un raig de lluna y un petó de les boyres; á tu dedico aquest ram de Crisantemes.

Jo vinch com un pelegrí de la ciutat populosa y á l'ombra atapahida de l'alzina gegant depono mon present de pàlides flors sense perfum ni aroma.

Fés que les poncelles boscanes se capvinclen fins á besarlo, fins á encomanar-li'l perfum de la flor ignorada feta tan sols per adornar les selves.

Préstam la flayra sanitosa de la pineda oscura y'l murmurí eloqüent que xarrotejas escorrente per entremig de murri-torts y créxems”.

Més endavant, parlant concretament del dent de lleó,

“El marge quedava enriquit per les càpsules llavorades de les xicoyres.

Se destacavan com á nebuloses sobre'l fons obscur de la montanya, y aquell manat de llevors lleuger y fonedís, era una joia frágil de bellesa infinita.

Lo bosch se va somoure, al buf lleuger de la marinada, l'estol de volianes va enlayrarse dextant les tiges despallades; y l'infant endormisquejat al pit de la mare, alsant les manetes va seguir una estona ab la mirada embadalida les llevors que s'es-

ABSINTHE ROBETTE



des Presses
Goffart
LITHOGRAPHIE
BRUXELLES

1895
Privat-Livemont

Henri Privat-Livemont
USA Library of Congress

[Commons.wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org/) / Public Domain

campavan per la terra, gèrmen de xicoyres novelles qu'al seu día donarían flor y grana”.

(Cervantesvirtual.com)

A través d'Alexandre de Riquer arribà a Catalunya la saba anglesa dels Pre-Rafaelites i del Moviment Arts & Crafts. Els dibuixos i pintures de l'artista català estan en la mateixa línia d'Alphonse Mucha, que com ell també participà en l'art del cartellisme. El que avui anomenem pòster començava llavors a ser emprat pels fabricants de productes de consum i espectacles com a eina publicitària. Malgrat que en aquells estadis de la societat capitalista el benestar i el poder adquisitiu eren gairebé un luxe reservat a la Burgesia, el consumisme s'anava obrint pas. Sabons, tabac, cava, anís, espectacles, balnearis, etc... aprofitaren el nou llenguatge expressiu que els oferia el cartell per a connectar amb un públic creixent.

Per a portar al format del cartell un dibuix a color a fi de poder-ho repetir com si fos un gravat, era necessari subdividir la composició en els diferents colors que la componen. Primer es marcaven els contorns de les figures i objectes en negre; es passava doncs un rodet d'aquell color deixant la resta en blanc. Es procedia llavors a passar els següents rodets dels altres colors per al fons i el farciment cromàtic fins a tenir la composició complerta amb totes les tintes, tots els colors del dibuix original traslladats al cartell.

Una de les mostres més famoses sobre aquest art gràfic vingué de la mà del prolífic i reconegut pintor Ramón Casas, que en col·laboració amb Miquel Utrillo executà un cartell per a Codorniu que aconseguí el premi del concurs que convocà la degana dels Caves de Sant Sadurní d'Anoia. En una època en que el disseny gràfic encara no havia adoptat personalitat pròpia, gairebé tots els pintors de l'època participaren en aquesta mena de concursos. De Picasso, per exemple se'n coneix la seva participació al concurs de cartells del Carnaval de Barcelona de 1900. Un altre jove que també participà en algun d'aquells concursos fou Xavier Gosé, que de seguida se n'anà a París en busca de reconeixement.

L'artista lleidatà va captar, caricaturitzar magistralment el món de la Belle Epoque, fent un retrat psicològic del selecte grup de *bon vivants* burgesos. Eliseu Trenc ens fa un esbós de l'Art de Xavier Gosé: "Per comprendre i valorar l'art refinat de Gosé, cal notar primer que el seu art és el de l'estampa i no el de la pintura a l'oli. La seva obra és purament decorativa, no hi cap la imitació de la natura, de l'atmosfera, de la llum, del modelat i del volum; és una obra arbitrària, tant en les formes com en els colors, la justificació dels quals obeeix a una harmonia interna" (Pag. 28 - Xavier Gosé (1876-1915) – Eliseu Trenc i Ballester + Autors varis – Fundació Caixa de Pensions).

"Xavier Gosé, il·lustrador de la modernitat" va ser objecte d'una Exposició al MNAC sota aquest mateix títol. L'artista lleidatà ha passat a la posteritat com un dels més conspicus dibuixants de l'Art Decó. Però abans de que això arribés,

en els seus primers anys executà uns dibuixos d'una esbalaïdora factura modernista. A més, els temes d'aqueixos mostraven amb descarnada cruesa com de dura era l'existència per a moltes capes de la societat, que vivia en el món de brutícia i malaltia característic de les grans ciutats europees. Sembla mentida que després acabés pintant el món de la moda i l'elit parisenca!

Evidentment, com qualsevol persona, Gosé s'havia de guanyar la vida. I la bellesa sempre ha cotitzat més que la pobresa. També ens atrevíem a dir que a mesura que un artista envelleix li resulta més feixuc enfrontar-se a coses desagradables i per això acaben derivant cap a paisatges, el món íntim, retrats.... temes menys punyents. La temàtica miserable de quan Xavier Gosé encara residia a Barcelona i es relacionava amb la colla dels 4 Gats, exposant a la Sala Parés, i dels primers anys de París, ens recorda el compromís social de molts artistes i de com aquests participaren a la seva manera en les ideologies i tendències polítiques esquerranes del seu temps.

Com Xavier Gosé, qui més qui menys, tots els artistes tingueren la seva experiència vital a París, lloc de peregrinatge ineludible per als artistes. La majoria dels creadors catalans com Rusiñol, Casas, Nonell o Pablo Gargallo feren estades a la capital francesa més o menys llargues però sempre acabaven tornant. Picasso fou dels pocs que s'instal·là definitivament a París. Després, amb la victòria feixista a la Guerra Civil espanyola el geni malagueny es convertí en un exiliat.

Molts d'aquests que en una edat més jove vivien a Barcelona havien participat en aquells concursos de cartells dels

que parlàvem. Un cop coneguts els premis, en moltes ocasions les marques que els havien convocat exposaven a la Sala Parés totes les obres que havien pres part o els cartells més destacats. Aquestes exhibicions i la mateixa publicitat dels cartells complí la funció d'apropar el modernisme al públic general. A la Sala Parés no només es feien exposicions de cartellisme català sinó també internacional. Referint-se a l'any 1896, en la seva "Història de la Sala Parés" de J. A. Maragall llegim:

"També el mes de novembre el senyor Parés va organitzar una exposició que devia ser molt interessant: era un conjunt de cartells originals de pintors estrangers, entre els quals sobresurten els noms Cheret, Léfèvre, Grosset, Toulouse-Lautrec, Puvis de Chavannes, Forain, Dudley, Hardy, Bradley, Hiland Ellis, Price, Hassall, Robertson, Fischer, Bauer, Grèfen Hûgen..." (Pag. 68).

Els cartells, tant d'autors nacionals com internacionals, continuaren fluint a l'haver del Modernisme català. Succeí en gran mesura el 1897, amb motiu del Concurs convocat per Anís del Mono. Resultà guanyador Ramón Casas. El gran crític d'art Raimon Casellas deia comparant l'obra premiada amb la presentada per la d'altres:

"Allí todo es propio, todo es Casas; el Casas sencillo y espontaneo y natural de siempre. Sin virutas ni fideus a lo Mucha, sin gimnasias ni cabrioles a lo Cheret, sin heráldicas ni numismáticas a la alemana, sin florecillas ni nubecillas a la inglesa, la figura de Casas, sòbria y sencilla, enseña con el ejemplo que no son las caligrafías ni los bordados el camino para

llegar a la decoración” (Raimon Casellas i el Modernisme – Jordi Castellanos - Pag. 260)

Veiem com l’acusació d’art amanerat que ha patit l’Art Nouveau en el seu conjunt va ser quelcom del que els contemporanis també n’eren conscients.

Seguint amb els cartells, segons recull Eliseu Trenc i Ballester en un llibre sobre Xavier Gosé, aquest participà en el concurs convocat per la marca de cigarrets Paris de Buenos Aires, propietat de Malagrida. Fou aquest últim un dels grans noms del comerç català, controlant la importació del tabac americà. D’aquesta època i de l’alta burgesia s’acostuma a reiterar la importància de la fabricació de derivats del cotó. I certament aquest sector fou un motor clau en el creixement de la Catalunya del Segle XIX. Però per res s’ha d’oblidar la importància d’altres sectors en una economia progressivament diversificada.

Fins a les acaballes de l’època modernista el capital català era absolutament dominant en el panorama de l’Estat espanyol. Les grans fortunes catalanes o assentades al Principat controlaven tota la cadena de producció i distribució de la majoria dels productes manufacturats de l’època. Hem parlat del tabac americà. Però també hi havia el procedent de Filipinas, on el magnat Antonio Lopez apart de tenir extenses plantacions en aquelles illes també posseïa la seva pròpia flota mercant per transportar el preuat producte fins a Catalunya. En plantació, tractament i comerç d’altres productes colonials, com el sucre i el cafè destacà en Josep Guardiola i Grau. Part de la fortuna que

heretà la seva dona Roser Segimon s'emprà en finançar la construcció de la Pedrera al casar-se la vídua amb el Sr. Milà.

Veiem doncs que en molts dels productes de l'època consumits a l'Estat espanyol, l'extracció de matèria prima, l'elaboració, el transport i posterior distribució als mercats estava controlat per grans famílies de la Burgesia catalana. I aquests comerciants en alguns casos decidiren fer una marca pròpia del producte final a fi d'aconseguir la màxima rendibilitat. Fou el cas de la ja comentada marca de cigarrets Paris del comerciant de tabac Malagrida. Però per arribar a les creixents masses de consumidors és necessitava publicitat. Concursos de cartells com el dels "Cigarrillos Paris" o el que convocà "Anís del Mono" el 1897 i que guanyà Ramón Casas sota el títol de "mono y mona", no es feien per pur amor a l'art, sinó que tenien un clar objectiu comercial (tant per a l'empresa com per a l'artista pel premi en metàl·lic que rebia i el reconeixement que significava).

Aquest interès comercial però, no treu que amb aquells concursos també es contribuís al foment de les arts. Per als artistes presentar un cartell era un repte. Havien d'afrontar la difícil tasca de conciliar satisfacció personal amb acceptació popular, tot, mediatitzat per les urgències de l'èxit i de poder-se guanyar la vida. Aquests concursos també fomentaren la competitivitat, que seguint la teoria capitalista aplicada a l'art condueix a l'eficàcia creativa. El tema de la competitivitat a l'època del Modernisme català és de difícil aprehendre, car en

bona mesura pertany al món personal e intransferible, interior, inconfessable o fins i tot a l'inconscient de l'artista.

Pocs artistes van deixar escrit el seu parer respecte als seus companys de professió, si es van esforçar per superar l'obra d'algun contrincant o si l'obra d'aquest o aquell altre els va influenciar. La majoria de les coses que s'han escrit sobre els elogis o enveges entre artistes és d'oïdes, “que aquell va dir que aquell pensava això d'aquell altre”. El que si està clar és que a través de les seves obres els artistes interactuaven. És famós el cas de la Mansana de la Discòrdia, sobretot entre la Casa Batlló i la veïna Amatller, on una balconada de la primera s'aparella amb el gablet escalonat de la segona.

Sabem del cert per les dates de construcció que l'ordre d'edificació fou Casa Amatller, Casa Lleó Morera i Casa Batlló. Curiosament aquest ordre correspon amb el de l'altura de les finques. Així que la primera és la més baixa i la darrera la més alta. Part de l'altura de les finques es guanyava gràcies a elements decoratius o parts que no complien una funció d'habitatge, com templets (Casa Lleó Morera), gran gablet escalonat (Casa Amatller) o esbombades golfes (Casa Batlló).

Entre la Sagrada Família i el veí Hospital de St. Pau i la Santa Creu també s'estableix un diàleg, reforçat per l'obliqua Avinguda Gaudí, que connecta les dues obres patrimoni de la Humanitat. Fins i tot ens podem aventurar a afirmar que les cúpules apuntades dels pavellons ideats per Domènech i Mun-taner podrien haver influït en Gaudí a l'hora de dissenyar unes sagristies amb cúpula també apuntada. En pintura fa uns anys

es va poder aprofundir en la influència que exercí Santiago Rusiñol sobre un jove Picasso. (Exhibició Picasso Vs Rusiñol – Museu Picasso – Eduard Vallès curador). La llista d'influències unilaterals o creuades seria llarga i s'exercí des de la mateixa gran acadèmia de les arts catalanes, La Llotja (sobretot de mestre a alumne), així com a través de llocs de trobada com la rebotiga de Can Pitarrà o els 4 Gats, amb els viatges que els artistes feien plegats... L'extensió relativament petita del país i la mida abastable de la seva capital segur que també foren factors que afavoriren aquell equilibri virtuós, el d'un lloc prou petit on “tothom es coneixia” però que era prou gran per a que hi hagués feina per a tothom.

A Barcelona, la competència entre arquitectes i la voluntat dels propietaris d'ostentar més que el veí va comportar una bona sacsejada al pla inicial de l'Eixample barceloní. Així, en altura, amb aquestes corones, diademes i barrets dels edificis se superaven les restriccions de les ordenances municipals que prohibien excedir els quatre pisos, que de fet ja eren 6 per que s'acostumava a afegir les plantes Entresol i Principal (abans de començar a comptar la Primera Planta que és una tercera real). Contra l'estricta alineació pensada per Ildefons Cerdà per a les façanes de les finques, en l'època modernista la majoria de les cases la trencaren incorporant fastuoses tribunes. Això produí entrants i sortints, voladissos al llarg del carrer, sobre els caps dels vianants, zones d'ombra i d'insolació.

Entre tots acabaren desfigurant el molt regular i homogeni pla d'Ildefons Cerdà per a l'Eixample. Altrament, de no

haver-se donat l'esclat modernista, l'Eixample sencer hagués tingut l'aspecte que ofereixen les Cases Cerdà, als xamfrans dels carrers Consell de Cent amb Roger de Llúria. Aquestes finques són de 1863 i destaquen per que són força semblants entre elles i en cadascuna les diferents plantes i habitatges són gairebé iguals. Si la nova Barcelona en expansió hagués continuat aquella pauta ideada per Cerdà ara l'immens barri de l'Eixample seria força més homogeni, sortit del mateix motllo.

Ildefons Cerdà estava imbuït de les idees del Socialisme utòpic que propugnaven el millorament de la societat mitjançant el progrés, l'aplicació dels avenços de la ciència i la tecnologia per a tothom. Fer carrers prou amples, sostres prou alts, espais ben ventilats, totes elles eren mesures filles d'aquell progrés l'objectiu del qual era proveir d'un habitatge i entorn urbà igual de bo per a tothom (i el més econòmic possible). Cerdà pensava en tot el cos social i no pas en l'individu. Per això, si s'hagués executat fil per randa el Pla Cerdà, tots els pisos haguessin estat força semblants. Un quart de centúria després de les primeres cases de l'Eixample ja no es portava la *liberté, égalité et fraternité*, sinó la jerarquització social i l'ostentació.

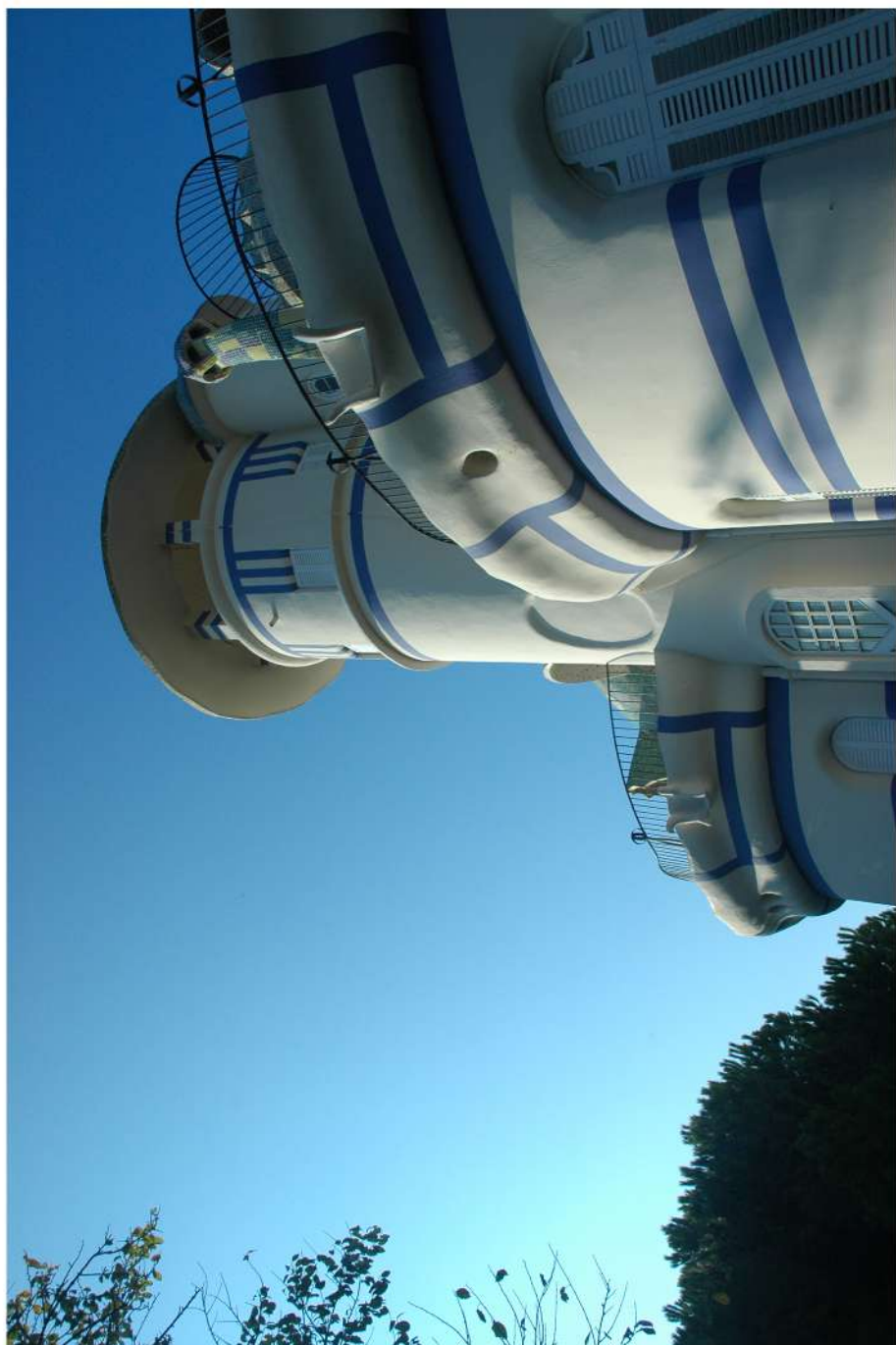
Més enllà de consideracions socials, va ser una sort que després del temps de l'urbanisme arribés el moment dels arquitectes, després d'ordenar tocava abillar. L'alternança o una amistosa cohabitació entre urbanisme i arquitectura acostuma a donar bons fruits per a la funcionalitat i atractiu de les ciutats.

Amb la tardor, quan arribaren els primers freds, constants ràfegues de vent s'endugueren les fulles, les flors i molts fruits del Modernisme. Impetuós, gèlid, incontestable s'instal·là un nou ordre de perfecció. Es congelaren les innocents, estilitzades, juganeres, irreflexives tiges de l'Art Nouveau. La imperial elegància de l'Art Deco, l'anacrònic classicisme del Noucentisme deixaren mudes a les nimfes de l'estil floral, l'estil desenfadat. Cap al Nord, un Expressionisme cridaner deixà sordes a les sensibles campanetes, a les criatures del Jugendstil.

Però la fi del Modernisme no va ser pas sobtada, més aviat fou com el marciment d'una flor, progressiu; i deixà llavors. És el que coneixem com a Post-modernisme, el qual, com el seu propi progenitor també sorprèn per la seva diversitat. En alguns casos, com en algunes propostes de Josep Maria Jujol va ser una estació terminal. En altres casos, com en les obres de Pericas o Domènech i Roura el Post-modernisme contribuï a la formació del Noucentisme i l'arquitectura racional. Pot semblar paradoxal que l'arxi-enemic del Modernisme, el Noucentisme, es nodrís d'aquell. Però el cert és que tot i les discontinuïtats que es donen entre períodes consecutius en l'Art, sempre queda un petit marge per a la continuïtat.

Els elaborats esgrafiats del Noucentisme, amb les figuracions, flors i colors que aporten a la simple concepció de la construcció, haguessin estat impossibles sense un estil anterior tan colorista i floral com el Modernisme.

Sense ànim de fer cap categorització rigorosa, citariem els següents tipus de Post-modernisme:





- Jujolià pairal
- Para-racionalista
- Secession català
- Para-expressionista

L'estil *jujolià-pairal* és el que trobem a Esplugues de Llobregat o al poble dels Pallaresos al Tarragonès. El gran col·laborador de Gaudí evolucionà envers una autèntica arquitectura d'autor. Va saber espremer les possibilitats estètiques dels estris i materials més humils del món rural donant-los més volada i un nou ús en la construcció. Jujol sempre fou un mestre de l'Art del Reciclatge. L'arquitecte va excel·lir combinant diferents materials, textures i formes en les seves façanes i interiors. Però el cas és que aquestes combinacions sorgides d'un aparent desordre conformen un conjunt harmoniós. Veiem doncs com el Jujol arquitecte independent dels anys 20 va saber ultrapassar la clàssica asimetria i cop de fuet modernista.

L'estil pairal de Jujol mostra en ocasions un aspecte tècnic de roca mare, d'un cert trogloditisme com a la Cripta de la Colònia Güell i al Park Güell de Gaudí. Aquest aspecte es combina amb un moderat rococó marià. I el que a priori sembla antitètic aconsegueix amalgamar-se gràcies al càlid sol mediterrani i al saber seleccionar l'aspecte escaient tant per l'interior com per l'exterior, per a aquest o aquell altre racó. En definiti-

va, Jujol allargà la vida del Modernisme amb quelcom ben viu i creatiu.

El mateix Jujol va saber fer el salt mortal a l'arquitectura *para-racionalista* incorporant allò del Modernisme que casés bé amb la nova estètica. El millor exemple d'això ho trobem a la barcelonina Casa Planells, de Diagonal amb Sicília. Veiem herències del Modernisme en les finestres atrompetades per a afavorir l'entrada de llum, generosos balcons ondulants en voladís, la tribuna principal i una columna monolítica rústica al portal. Alhora, el disseny singular i un cert desordre en la distribució de les obertures emparenta la Casa Planells de 1924 amb l'Expressionisme d'Erich Mendelsohn.

Les lliçons de Jujol pogueren ser apreciades pel Gatpac, per arquitectes com Josep Maria Sert, però l'imperi tradicionalista del Noucentisme deixà en via morta la proposta modernitzadora i singular de Jujol. Aquesta significava la voluntat de l'arquitecte d'estar sempre a la vanguardia, creant, innovant, fugint de patrons seriat i repetitius.

El que encabim dins el grup Post-modernisme *Secession català* són aquelles edificacions bastides ja cap al 1915. Per aquella època encara hi havia un buit de poder en el camp estètic. El Modernisme s'havia quedat reduït a un bulb incapaç de donar nous rebrots. Però les ínfules de predomini de la ideologia Noucentista encara no s'havien concretat en una proposta arquitectònica. Això va permetre que es seguís l'estela del Mo-





ernisme, però decantant-se envers els postulats de la Secession vienesa (Hoffmann, Josef Maria Olbrich...) que estava més en línia amb la idea de seny i ordre. Es substituí la moguda festa colorista d'Art Total modernista per una més greu serenor rectilínia. Aquesta mena de Post-modernisme, com a bon hereu, continuà amb el desplegament floral per les seves façanes però d'una manera més continguda. Les superfícies tendiren cap a la simplificació geomètrica, la simetria i la sòbria monumentalitat.

Aquest darrer i últim alè del Modernisme, junt amb l'Expressionisme que ara passarem a comentar, posava en línia l'arquitectura catalana amb el que es feia al Continent. Adscriu-riem a aquest Post-modernisme Secession obres com la Biblioteca de la Barceloneta de Francesc Guàrdia i Vial (antiga cooperativa obrera La Fraternitat), la Casa Fuster de Domènech i Muntaner als Jardinetes de Gràcia de Barcelona, la Casa Ferrer-Vidal d'Eduard Ferrés i Puig a la part baixa dels mateixos jardinetes o la Casa Xina al barceloní carrer Muntaner amb Consell de Cent, obra de Joan F. Guardiola. Aquesta finca de reminiscències babilòniques sembla Gotham a Barcelona, un sorprenent immoble, que juntament amb els altres referits adoptaren els postulats Art Decó que s'obrien pas als emporis del capitalisme com Paris, New York, Miami o Tel-aviv. Però a Catalunya, el Noucentisme triomfant impedí el normal desenrotllament de l'Art Decó, fent-lo passar pel seu sedàs classicista mediterrani.

Paral·lel al Post-modernisme aparegué a Barcelona la proposta *para-expressionista*. Aquest estil va saber marcar-se un perfil propi, força diferenciat de l'estètica modernista. L'ús intensiu de la totxana i el predomini del ple sobre el buit el distingeixen netament del seu predecessor. Trobem alguns exemples d'aquest para-Expressionisme de curta vida a l'església del Carme al carrer del Carme de Barcelona, obra de Josep Maria Pericas així com al Grup Escolar Collasso i Gil de Josep Goday del carrer de St. Pau, o a el campanar de l'església de Santa Madrona del Poble Sec al carrer Tapioles, d'aires de Metropolis de Fritz Lang. L'aire ombrívol i tancat d'aquestes edificacions, quelcom aliè a la lluminositat mediterrània limità el recorregut de l'Expressionisme a Catalunya.

En tota aquesta relació sobre el Postmodernisme, en el transcurs dels anys 10s i 20s la flama del Modernisme ja s'havia apagat, només en quedava el fum que progressivament s'esvaï. Com despertats de cop d'un embriagador ensomni es començà a recuperar el seny. Avergonyits de tant plaer viscut, no se'n volgueren recordar del que havien experimentat. Fins i tot alguns dels seus representants en parlaren en pretèrit, enfrontant-se als pecats de joventut amb una estranya mescla d'oblit i malenconia. En el seu "Discurs davant la Reial Acadèmia de les Belles Arts de Barcelona", ja a les acaballes del Modernisme l'any 1912, Lluís Masriera i Rosés, de la gran nissaga de fonedors, pintors i joiers deia sever: "L'art modern, al qual s'havia batejat amb el nom de Modernisme, està en plena

decadència o, com vulgarment es diu, ha passat de moda. I han passat amb ell els taciturns genis de llargues melenes, ample barret i pipa a la boca, els símbols creadors de nimfes cloròtiques, i els que van tenir com a emblema el liri, els adoradors del cadmi i el violeta, els que pintaren amb punts brillants i contornejaren llurs figures amb amples franges negres, els qui van pintar amb els colors purs de l'arc iris, els èmuls de les arts primitives i els que van imitar la cànida factura gràfica dels infants. Passaren també els artífexs que van retorçar el ferro i la fusta en corbes histèriques, els que tractaren la pedra com pasta i el ferro com tela, i en fi, tots aquells que fa deu anys admiràvem amb el nom de modernistes”.

Per força el Modernisme havia de ser limitat en el temps. Per que tot el que és sublim és passatger. Com quan despertem d'aquells anys de joventut en que bull la sang i hom té la certesa de que els desitjos més agosarats es faran realitat; fins que la innocència claudica davant la dura realitat i els somnis s'esvaeixen.

D'aquesta manera el Modernisme quedà oblidat, arraconat, tapat per dècades a venir. I curiosament, han sigut els trivials, massificadors, parc-tematitzadors, ridiculitzats turistes qui en gran part han tornat a posar les coses al seu lloc, a revaloritzar el tresor modernista durant tants anys menystingut pels autòctons.

En la llarga travessia del desert, en que els arquitectes del moment i els comentaristes d'art ridiculitzaven el Modernisme, durant les dècades en que amb facilitat es tapaven i

s'amagaven les filigranes d'ebenisteria o estuc del Modernisme o directament es demolien finques modernistes senceres (és famós el cas de la Casa Trinxet), mentre s'anaven embrutant les façanes que ara tant llueixen, llavors pocs van reivindicar el valor del que feren els artistes del tombant de segle. Un d'ells fou Salvador Dalí. El mestre del deliri crític paranoic ja declamava en favor de l'irresistible "bellesa atterradora i comestible" del Modernisme, en especial de les obres de Gaudí com La Pedrera. El geni de l'Empordà qualificaria al Modern Style pan-europeu com el fenomen més original i extraordinari de la Història de l'Art.

De Salvador Dalí és coneguda l'acció de rescat d'unes escultures que es trobaven a l'actual Casa Lleó Morera. Els bustos d'aquelles exquisides dames que abraçaven uns testos de la planta baixa ara habiten al seu teatre-museu de Figueres, convivint en la seva original fusió surrealista de pop art, elements naturals, art pompier i classicisme.

Ara, a la Barcelona del 2017, el Modernisme mostra tota la seva esplendor, sens dubte ajudat per l'adulta monumentalitat de plataners i altres arbres que llavors començaven a alçar-se, quan tot just s'aixecaven molts dels edificis que ara admirem. Torna a resplendir brillant tot aquest tresor, amb la natura que batega, amb l'altre recreada, insuflant vida a l'emotiva proposta modernista, tan desenfadada i indolent, a voltes esbojarrada o a les antípodes íntima i tancada en la malenconia, però sempre amb emoció, el fruit que donà la flor d'un temps únic, d'evanescents intensos sentiments.

BIBLIOGRAFIA

- A handbook of ornament – Franz Sales Meyer – Architectural Book Publishing Company NY 1849 – archive.org
- A Rebours – J.K. Huysmans – Paris, libraire des amateurs 1920 – archive.org
- Adrià Gual – Enric Ciurans – Gent Nostra, Infesta Editor 2001
- Alexandre de Riquer – The British connection in Catalan Modernisme – Eliseu Trenc Ballester & Alan Yates - (www.anglo-catalan.org)
- Alfonsjuyol.com
- Antoni Gaudí – Gijs van Hensbergen (traducció Patricia Anton) – Plaza & Janés Editores S.A
- Antoni Gaudí, l'home i l'obra – Joan Bergós i Massó – Ariel 1954 Bcn
- Árboles de Europa-Arbres de France – Losange - Tikal
- Arquitectura Modernista, fi de segle a Barcelona – Ignasi de Solà Morales / Fotos: Eugeni Bofill, Francesc Morera, Roser Puigdefàbregas – Ed. Gustavo Gili 1992
- Artnouveau-net.eu
- Art Nouveau floral Designs – Eugene Grasset – Bracken Books 1988 // reedició de: La plante et ses applications ornementales – Eugene Grasset – E. Lyon-Claessen Bxl 1897
- artnouveaugrupo9.blogspot.com
- Artes decorativas del S. XX (Modernismo) El mundo de las antigüedades - Autores varios – Planeta d'Agostini
- AulaFacil.com
- Barcelofilia.blogspot.com (Inventari de la Barcelona desapareguda) – Sebastià Gasch; Sempronio; Huertas Clavería; Lluís Permanyer
- Barcelona Modernista i Singular – Joan Palau – sites.google.com/site/barcelonamodernistaisingular
- Exposició virtual d'Ex-libris de la Biblioteca Nacional de Catalunya – Francesc Orenes, Francesc Fontbona, Joan-Lluís de Yebra - bnc.cat/expos/exlibris
- Biografia de la Plaça Catalunya – Lluís Permanyer – Ed. La Campana 1995
- Botanical-online.com
- Breu història de la ceràmica catalana – Maria Antònia Casanovas – Els llibres de la Frontera 2002
- Budapest Art Nouveau – Dániel Kovács; Zsolt Batár (translated Michael Kando) – Andron Könyv – Budapest 2012
- Cant Espiritual – Joan Maragall – Ed. La Magrana 1998 Bcn
- Cases modernistes de Catalunya – Oriol Pi de Cabanyes / Foto: Toni Catany – Ed. 62; 3era edició 2002
- Crisantemes – Alexandre de Riquer – A. Verdager Barcelona 1899 / Cervantesvirtual.com
- Classicsalaromana.blogspot.com – Diversos autors
- Cuarenta años de Barcelona, recuerdos de la vida literaria, artística, teatral, mundana y pintoresca de la ciudad – Luis Cabañas Guevara – Ed. Memphis 1944 Bcn
- Culture.gouv.fr/public/mistral/merimee
- Das Abendland der Romantik – Eugene de Keyser – Trad. Francés Karl Georg Hemmerich – Skira, Geneve 1965
- DelModernismo.wordpress.com – Vicente de la Fuente
- Diccionari català-valencià-balear – Institut d'estudis catalans / dcvb.iecat.net/
- Diccionari de la Llengua Catalana - Institut d'estudis catalans / iec.cat
- Diccionari de Sinònims. Albert Jané – Institut d'estudis catalans / sinònims.iec.cat
- Dictionnaire des symboles, emblemes & attributs - M.P Verneuil – Libraire Renouard-Henry Laurens Éditeur – Paris (Archive.org)
- Documents et matériaux d'architecture – A. Raguenet – Andre Daly Fils 1888 Paris

- Du vrai, du beau, du bien – Victor Cousin
- Ecole-de-Nancy.com
- El almacén de pianos Cassadó & Moreu: fusión de las artes en el Modernismo - Clara Beltrán Catalán – UB - raco.cat
- El arte modernista en Barcelona – Josep F. Ràfols
- El Cartellisme a Catalunya – Enric Jardí; Ramon Manent – Ed. Destino 1983
- El Gran Gaudí – Joan Bassegoda Nonell – Ed. AUSA, 1989 Bcn
- El jardí abandonat – Santiago Rusiñol
- El Jardí dels Àngels – Miquel Àngel Diez i Besora – TheHangingBook.com – Bcn 2007
- El món editorial de les lletres catalanes (des de finals del S. XIX fins al final de la Guerra Civil) – Sílvia Caballeria i Ferrer, Carme Codina i Contijoch – Patronat d'Estudis osonencs
- El mueble del S. XIX. Inglaterra – varios autores – Planeta d'Agostini 1989
elperiodic.ad/opinio/article/37105/roselles-
- El postimpressionismo – Bernard Denvir – Destino, el mundo del arte
- El simbolismo en la pintura francesa; Museu d'Art Modern, Parc de la Ciutadella. Bcn Dec-Gen 1972-1973 – Comisario General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes. Luis Gonzalez Robles
- Els jardins del laberint d'Horta – Maria Rosa Montero – Quaderns de l'arxiu; Ajuntament de Barcelona 1996
- Els portals modernistes – Manuel García Martín – Catalana de Gas y Electricidad S.A Bcn
- Els sots ferèstecs – Raïmon Caselles – Edicions 62
- Els vitrallers de la Barcelona modernista – Joan Vila-Grau; Francesc Rodon – Edicions Polígrafa S.A
- Emile Gallé and Nature: types and influences in his glass – Valérie Thomas Conservateur Musée de l'Ecole de Nancy a Pdf Art on the line 2007
- En busca d'una arquitectura nacional – Lluís Domènech i Muntaner
- Enciclopèdia catalana / Enciclopèdia.cat
- EnricSagnier.com
- Entretiens sur architecture – Viollet-le-duc – Ed. Morel 1863 Paris
- Essai sur la composition de l'ornement – Victor Marie Ruprich Robert NO TROBAT
- Etude de la Plante, son application aux industries d'art – M.P. Verneuil – 1900
- Exhibició Picasso Vs Rusiñol (28-5 al 5-9 de 2010) – Museu Picasso – Eduard Vallès curador
- Flora Symbolica; or, The language and sentiment of flowers– John Henry Ingram's – Frederick Warne, London, 1869
- Floracatalana.net
- Flors de Maria – Jacint Verdaguer – Estampa de la Casa Provincial de Caritat, Bcn
- Flower Lore. The teaching of flowers, historical, legendary, poetical & symbolical – Miss Carruthers - McCaw, Stevenson & Orr, Belfast, 1879
- Flowers – Thomas Hood
- Flowers and their associations – Anna Pratt – 1840
- Fundicion Tipografica RICHARD GANS Historia y Actividad 1881-1975
Comunicación presentada al Primer Congreso de Tipografía. Valencia 2004 José Ramón Penela Rodríguez y Dimas García Moreno - unostiposduros.com
- Gaudi2002.bcn.cat
- Gaudiiallgaudi.com – Xavier Figueres i Munte
- Gaudí i la Sagrada Família, comentada per ell mateix – Cèsar Martinell – Cossetània Edicions Valls, 1951 / 1999
- Good Families of Barcelona: A social history of power in the industrial era. – Gary Wray McDonogh – Princeton University Press 1986.
- Gòtic i neogòtic a la Casa de la Ciutat – Pere Beseran i Ramon
(raco.cat)

- Guapos per sempre – Botigues i locals de Barcelona – Maria Favà; Carme Amoròs; Fotos: Rosina Ramirez; Pere Pascual; Xavier Bolao – Institut del Paisatge Urbà – 2007
- Gustave Moreau – Hans H. Hofstätter / Trad: Luis Carroggio de Molina - Ed. Labor 1980 Barcelona
- Herejías. Estudios de crítica inductiva sobre asuntos espanyoles – Pompeu Gener
- Hierroyfuego.mforos.com
- Història de la Sala Parés – J. A. Maragall – Ed. Selecta 1975 Bcn
- Historia de las Artes Aplicadas e industriales en España – Maria Paz Aguiló / Coor. Antonio Bonet Correa – Ed. Cátedra 1994
- Institució catalana d'història natural / ichn.iec.cat
- Japonisme, la fascinació per l'art japonès – Ricard Bru – Caixa Forum 2013
- Jardins, jardineria i botànica, Barcelona 1700 – Autors varis – Museu d'Història de la ciutat 7 Aj. Bcn 2008
- Joanacabot.wordpress.com
- Jugendstil et Art Nouveau, Oeuvres Graphiques - Hans H. Hofstätter (avec la collaboration de W. Jaworska et S. Hofstätter) – Albin Michel Ed. 1985 – de l'original alemany “ Jugendstil, Graphik und Druckkunst, Holle Verlag GmbH, Baden-Baden 1983
- La bogeria – Narcís Oller -
- La burgesia emprendedora – Francesc Cabana – Proa
- La Casa Lleó Morera – Manuel García Martín – Catalana de Gas 1988
- La ciutat del perdó – Joan Maragall - 1909
- La dama del mar – Henrik Ibsen – 1888
- La decoration monumentale – Charles Lameire NO TROBAT
- La escultura, la aventura de la escultura moderna en los S. XIX i XX – Antoinette Le-Normand-Romain, Anne Pingeot, Reinhold Hohl, Barbara Rose, Jean-Luc Daval – Skira Carroggio S.A Ediciones
- La encuadernación artística catalana, 1840-1929 - Carlos Aitor Quiney Urbieta - (openaccess.uoc.edu)
- La febre d'or – Narcís Oller
- La influencia del arte japonés en els disseny de vidrieras modernistas – Núria Gil - Arte e identidades culturales : actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte, CEHA : Oviedo 1998
- La intrusa; Los ciegos; Pelléas y Mélisande; El pájaro azul – Maurice Maeterlinck - 1890 (trad. M^a Jesús Pacheco) – Cátedra. Letras universales
- La llum ve del nord. Joan Maragall i la cultura alemanya – Enric Bou – Quaderns de la - Fundació Maragall. Ed. Claret – Bcn 1997
- La plante et ses applications ornementales, M. Eugène Grasset – Librairie Centrale des Beaux Arts / E. Levy Editeur – Paris 1896
- La punyalada – Marià Vayreda – 1904 / Proa 2004 Bcn
- L'arquitectura rural i l'exorcització de sortilegis – Jaume Lladó i Font – Fulls del museu arxiu de Santa Maria (raco.cat)
- LaSiniaTorredembarra.blogspot.com.es/2008/06/flora-del-nostre-entorn.html
- L'Auca del Senyor Esteve – Santiago Rusiñol – 1907
- L'Ève Future – Villiers de l'Isle-Adam
- Les Chants de Maldoror – Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont – Bruxelles, Lacroix et Verboeckhoven et cie. 1869 – ebooksgratuits.com
- Les Fleurs animmées – J.J. Grandville; textes Ishtar Kettaneh – Editions Vilo-Paris 1981 (1er edition 1847)
- Les Fleurs du mal – Charles Baudelaire - Poulet-Malassis et de Broise 1857 Paris
- Les metamorfosis – Ovidi - La Magrana 1994
- L'herbari modernista – Abellan, Sergi; Navés; Viñas, Francesc – Terrassa Cente de documentació i Museu Tèxtil
- Liliàna, el mundo fantástico de Apel·les Mestres – Exposició MNAC 2005 (museunacional.cat/es/liliana-el-mundo-fantastico-de-apelles-mestres)

- Llista de Monuments de l'Eixample de Barcelona – Wikipedia
- L'ornamentació vegetal de les farmàcies modernistes de Barcelona – Fàtima López Pérez – (ArtNouveau-net.eu)
- Los Jardines de Gaudí – Joan Bassegoda Nonell – Ed. UPC 2001
- Los poetas malditos – Paul Verlaine (edición de Rafael Sender) – Icaria Literaria 1980
- Los talleres de ebanistería de Barcelona (1875-1914) - Leire Rodríguez Fernández raco.cat
- Los trabajos de la belleza modernista, 1848 -1948 – Esteban Tollinchi
- Los viejos cafés de Barcelona – Tomàs Caballé i Clos – Ed. Albon 1946
- Magpoesia.MallorcaWeb.com
- Metmuseum.org
- Mirall Trenca – Mercè Rodoreda -
- Modernisme a Catalunya – Josep M. Garrut, Jaume Socías, Josep Casanovas, J. M. Infesta (Dir.) – Ed. Nou Art Thor Bcn 1976
- Modernisme: arts, tallers, indústries (Exposició) – Fundació Catalunya La Pedrera (8 oct-7 feb.) -
- Modernisme i modernistes – J. F. Ràfols – Edicions Destino
- museudeldisseny.cat
- Ornamentació vegetal i arquitectures de l'oci a la Barcelona del 1900 - Fàtima López Pérez – Universitat de Barcelona – 2012 – (tdx.cbuc.es)
- paseodegracia.com
- PassejadesMusicals.cat
- Plantas con flor – José A. Vidal; Aurelio Martins; María Pomés – Guías visuales océano
- Plantes i animals del nostre entorn – Ferran Turmo i Gort - www.xtec.cat/~fturmo
- PoblesdeCatalunya.cat
- Poesia simbolista francesa. Antología – Selección Lluís Antonio de Villena – Gredos, Madrid 2005
- Principios de botànica funerària – Celestino Barallat – Tipolitografia Celestino Verdaguier – Bcn 1885
- Raimon Casellas i el Modernisme (Vol. I, II) - Jordi Castellanos – Curial Edicions Catalanes, PAM 1983
- Retrats de Ramon Casas – Semporio – Ed. Polígrafa Bcn 3era ed. 1997
- Rutadelmodernisme.com
- Santiago Rusiñol, el pintor, l'home – Josep de C. Laplana – Publicacions Abadia de Montserrat
- Semillas, la vida en cápsulas de tiempo – Rob Kessler y Wolfgang Stuppy (trad. Ricardo Riina; Alexandra Papadakis – CLH 2012
- Simbolismo – Gerard Georges Lemaire
- simbolosysignos.blogspot.com - Carolina
- Sol·litud – Víctor Català – Edicions 62 i La Caixa
- Stilfragen, grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik – Alois Rieg – Berlin – G. Siemens 1893 – archive.org
- The Architecture Guide – Chris van Uffelen; Markus Golser – Braun 2013 Berlin
- The Language of Flowers – Kate Greenaway (il·lustracions) Edmund Evans (text) – George Routledge & Sons – London
- The Pre-reaphaelite Language of Flowers – Debra N. Mancoff - Prestel 2012
- The seven lamps of architecture – John Ruskin – Dana Estes & cia. Boston 1849 - Gutenberg.org
- Tratado de carpintería moderna – Andreu Audet i Puig
- Turismevalles.com
- Verdaguier.cat
- Verdaguier al Claustre de les Hueres – Universitat de Lleida – udl.es
- Vidrio emplomado – Lynette Wrigley (trad. Martí Mas) – Parramon Ed. S.A 2000
- exhibició Vital Art Nouveau 1900, Praga, Casa Municipal, 2015

- voz-castellana.blogspot.com
- Xavier Gosé (1876-1915) – Autors varis – Fundació Caixa de Pensions
- Xavier Gosé, il·lustrador de la modernitat – Exposició MNAC / Dec 2015-Mar 2016
- whc.unesco.org
- William-morris.co.uk
- Youtube.com