LA PROSA POETICA DE SANTIAGO RUSIÑOL

EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

Tesis Doctoral presentada por

Lourdes Sánchez Rodrigo y dirigida

por el Dr. Enric Bou i Maqueda,

Profesor Titular de la Universitat

Central de Barcelona

Universidad de Granada

Septiembre de 1990

UNIVERSIDAD DE GRANADA

ACTA DEL GRADO DE DOCTOR EN FILOLOGÍA ROMÁNICA

Curso de 1989 a 1990 **Folio** **Número 536**

Reunido en el día de la fecha el Tribunal nombrado para el Grado de Doctor de D. Lourdes Sánchez Rodrigo, el aspirante leyó un discurso sobre el siguiente tema, que libremente había elegido: La prosa poética de Santiago Ramón en la literatura española

Terminada la lectura y contestadas las objecciones formuladas por los Jueces del Tribunal, éste le calificó de Apto cum laude.

Granada 27 de Septiembre de 1990.

El Secretario del Tribunal,

EL PRESIDENTE,

El Vocal,

El Vocal,

El Vocal,

Firma del Graduando,

INVESTIDURA . . { En el día de la fecha se ha conferido a D. ..... el Grado de Doctor en la Facultad de ....., conforme a lo prevenido en las disposiciones vigentes.

Granada ..... de ..... de 19 .....

EL DECANO,

CERTIFICO: Que el Acta que antecede concuerda con la del expediente del interesado remitida a la Secretaría de la Universidad.

Granada ..... de ..... de 19 .....

El Catedrático Secretario,

V.º B.º
EL DECANO,

A mi padre

Potser, algun dia, ens trobarem
a l'atzur

INDICE:

PRESENTACION

CAPITULO I: Las relaciones castellano-catalanas durante la Restauración española

A) Introducción

B) Documentación literaria de unas relaciones intelectuales contradictorias

C) La repercusión de las exposiciones catalanas en la cultura oficial española

-Notas

CAPITULO II: La actitud de los intelectuales catalanes en España a finales del siglo XIX

A) El regeneracionismo catalán frente al castellano

B) Las actitudes bohemias de los artistas catalanes

C) El evasionismo estético

D) Por una literatura moderna. Las relaciones de Santiago Rusiñol con Rubén Darío

-Notas

CAPITULO III: La prosa poética de Santiago Rusiñol en la literatura española: "Oracions"

A) La Naturaleza modernista

B) "La música ante todo"

a) La música como lenguaje de lo artístico

b) La música y el nacionalismo catalán

C) El viaje modernista, vía de encuentro con la Naturaleza

D) La decadencia del paisaje modernista

a) Granada: génesis de una obra

b) "El jardí abandonat"

-Notas

CAPITULO IV: "Oracions" o el arte como una nueva religión

A) Estética frente a metafísica

B) El Greco como modelo estético

C) La trascendentalización estética

D) La muerte, una aproximación estética a la esencia de la Naturaleza

E) El distanciamiento irónico o la inversión de la estética

CONCLUSIONES: La prosa poética de Santiago Rusiñol como creación de un espacio artístico

BIBLIOGRAFIA

PRESENTACION:

Al comenzar nuestra Tesis Doctoral nos propusimos estudiar las relaciones culturales que se establecieron entre Cataluña y el resto de España en un período histórico definitivo para la historia contemporánea como fue el final del siglo XIX y principios del XX.

La historia catalana muestra que la evolución del siglo XIX no podía tener otras consecuencias que las que se estaban dando. El fenómeno romántico que había puesto al día, de nuevo, los nacionalismos, y que había tenido en Cataluña, por una serie de acontecimientos diversos, (históricos, lingüísticos, culturales), un desarrollo particular, derivaba, en este final de siglo (crítico para todo el occidente europeo y mucho más para España) en una determinada actitud ideológica catalanista que estaba en la base de todo los acontecimientos, y no sólo culturales, que, a partir de ese momento de la historia, se iban a producir en Cataluña.

Se produce, entonces, un enfrentamiento, sobre todo ideológico, -todavía no se daban las circunstancias para una pugna política-, de los grupos intelectuales catalanes hacia la situación española. La historia parecía conceder a Cataluña un destino diferente al del resto del país y, ahora, en este final de siglo, ese destino se fuerza ideológicamente, ante la dificultad de conseguirlo por vía natural. El argumento diferenciador que mejor podían esgrimir los intelectuales catalanes, en esos momentos, era el cultural, y así lo

hicieron.

Nace así una actitud cultural que, desde una base tradicional romántica, enfrentándose, coyunturalmente, a lo que se producía en el resto del país, y buscando su supervivencia en un espíritu universalista, reafirma su validez en su propia identidad y en todo aquello que se identifique con modernidad, como oposición a lo que se creía anclado en el pasado. Este argumento acabará proyectándose sobre todo aquello que alimente el desarrollo diferenciador que estaba llevando a cabo Cataluña: la política, la economía, y, claro está, el hecho cultural. Tendencia ésta que acabará también enfrentándose a todo fenómeno de oposición al mismo.

Pero en la abundante bibliografía existente para el estudio de la historia española de esta época y para la propia comprensión de la historia de Cataluña, observamos que muchas veces se olvida y otras se analiza sólo superficialmente un aspecto fundamental: que Cataluña era parte de España y que su propia historia y el propio arte moderno que sus artistas e intelectuales estaban creando se hacía muchas veces, precisamente, desde esa pertenencia al Estado español, o a pesar de ella.

Se nos imponía, ante estas primeras apreciaciones, comprobar cómo se encontraban, en esos años de entresiglos, las relaciones entre los escritores españoles de la época. Era necesario analizar el universo intelectual peninsular y, así, ante nuestros ojos se nos presentaron documentos de la época, - revistas, obras literarias, periódicos, catálogos de

exposiciones, etc.-, que nos demostraban que las relaciones intelectuales y artísticas entre los españoles de Cataluña y de fuera de ella no eran tan opuestas ni tan desconocidas la una de la otra, como en un principio, nos había parecido. Los comentarios diversos, las críticas, constructivas o no, las opiniones puntuales o generales, las amistades interpersonales, que recorrían un amplio espectro ideológico, entre catalanes y el resto de los escritores españoles, eran tantas, que nos preguntamos dónde estaban las semejanzas y dónde las divergencias para que se hubiera ido formando la situación diversa que empezábamos a conocer.

En primer lugar, nos propusimos recoger tantas informaciones como pudiéramos, en las que se reflejaran esas relaciones entre catalanes y "castellanos". Las obras de nuestros escritores estaban llenas de alusiones al fenómeno catalán, los periódicos y revistas de la época nos daban una amplia información de lo que social, política o culturalmente se estaba produciendo en Cataluña. Asimismo, estudiando la propia y particular situación histórica catalana, leyendo las obras de sus escritores, veíamos que algo nuevo y que nacía, además, como oposición a lo que se estaba dando en el resto del país, crecía y se desarrollaba aquí.

Así, y ante las variadas circunstancias que lo favorecieron, los catalanes se propusieron hacer algo diferente y, en ocasiones, opuesto al propio desarrollo de la historia española. Mientras, el resto de los españoles, que no se encontraban en las mismas condiciones coyunturales, viven la

crisis española y observan el fenómeno catalán con admiración y recelo, al no entenderse el porqué de un fenómeno nacionalista catalán cuando estaban pidiendo el reforzamiento del nacionalismo español.

En esta situación, en tanto que los catalanes se ponen a construir, lo que ellos creerán, un nuevo país, los intelectuales españoles, en una difícil situación histórica, se dedican a observar, a comentar y a estudiar el "fet català"; y los datos, que hemos ido recogiendo para nuestro trabajo, así nos lo confirman. Por su parte, algunos catalanes, como Joan Maragall, se proponen explicar al resto de España, algunas veces en un último intento de concialición histórica, los acontecimientos que se están produciendo en Cataluña y lo presentan como un modelo a seguir. Las explicaciones, sin embargo, no fueron sólo consciente y directamente teóricas, sino que, en otras ocasiones, el fenómeno artístico catalán explicará por sí mismo todo lo que estaba ocurriendo en Cataluña.

Este será el caso de uno de los artistas pertenecientes a esta nueva generación de catalanes, Santiago Rusiñol, que representaba a la perfección el fenómeno modernista, momento en el que Cataluña elige, conscientemente, iniciar un camino europeísta y diferente al del resto del país. Pero la teoría estética de S.Rusiñol estaba, sobre todo, en su propia obra artística, que se convierte, así, en la mejor demostración de la renovación que se estaba produciendo cultural y artísticamente en Cataluña. Además, la producción artística de

Rusiñol traspasaba los límites de conocimiento de las propias fronteras catalanas, convirtiéndose en uno de los mejores expositores y transmisores de todo aquello a lo que aspiraba la región, así como de la evolución del arte catalán por el resto del país.

Poco a poco, a medida que nos íbamos adentrando en el estudio de la vida y de la obra de Santiago Rusiñol, así como participando de todas las informaciones que, sobre él, nos ofrecía una amplia bibliografía de la época, constatamos la importancia que había tenido no sólo en Cataluña, sino también en el resto de España. Ahora bien, sobre este último aspecto, nos dimos cuenta de que la bibliografía que estudiaba la repercusión española de su obra, como siempre había ocurrido en todos estos temas, consistía en simples esbozos, cuando no, la mayoría de las veces, se quedaba en la pura anécdota; y de éstas se pueden contar bastantes en la vida de Rusiñol.

Cuando Rusiñol viaja fuera de Cataluña, -París, Florencia, Roma, Madrid, Granada, Buenos Aires, Aranjuez, Mallorca, etc.-, va a ir formándose en él una personalidad y actitud artística en contacto con la tradición y con la innovación que todos estos paisajes le ofrecían y que se unía, así, a las aspiraciones europeístas y de modernidad por las que Cataluña, como hemos dicho, apostaba. Cataluña se engancha al tren europeo llevada por sus aspiraciones y por su oposición española, y Rusiñol es uno de los mejores representantes en este proceso de europeidad. Pero, al mismo tiempo, Rusiñol con su personalidad y su actitud artística universalista,

aprovechaba, por encima de fenómenos inmediatos, todo aquello que le ponía en contacto con lo que él creía la esencia del arte moderno.

La obra artística de Rusiñol nacía, por lo tanto, en otras circunstancias y bajo otros imperativos, y se va a convertir, por enlace con las innovaciones europeas, en un fenómeno nuevo, que produjo una inmediata reacción en el país, por la pronta difusión y rápido conocimiento de su obra entre todos los sectores intelectuales. Reconocimiento de una obra literaria y pictórica apartada de todos los lenguajes artísticos anteriores, que se va a concretar en un estilo diferente, y a materializar en un género nuevo para la propia historia artística de Cataluña: la prosa poética. Un estilo y un género que, en principio, se distanciaban de lo que estaban realizando, en esos momentos, el resto de artistas españoles y que le unían con lo que hacían los miembros pertenecientes a las corrientes artísticas occidentales más avanzadas.

Nuestro estudio tenía, por lo tanto, dos objetivos fundamentales, el primero, indagar acerca de las relaciones entre la cultura catalana y la española, y, el segundo, investigar los puntos en común que existieron entre el fenómeno modernista catalán y el arte europeo de finales del siglo XIX. La figura y la obra artística de Santiago Rusiñol se encontraban enn el centro mismo de este doble juego de relaciones españolas y europeas que estableció Cataluña a finales del siglo pasado.

Esta Tesis Doctoral ha pretendido, pues, acercarse a un aspecto de la obra artística de Santiago Rusiñol que es producto de la propia historia cultural de Cataluña. Al estudiar su obra hemos querido conocer la evolución del arte catalán en la época de entresiglos, época en la que Cataluña vivió bajo unas coordenadas contradictorias, entre la atadura a una España de la que no acababa de desligarse y su aspiración a unirse con una moderna Europa, así como comprobar si el intelectual y el artista catalán, con su obra y su comportamiento, se desenvolvía en las mismas actitudes que la nueva sociedad en la que nacía .

No queremos finalizar estas palabras preliminares sin agradecer las atenciones recibidas por las muchas personas que se han interesado por este trabajo, el Dr.Sr.Gabriel Oliver Coll, el Dr.Sr.Albert Hauf, el Dr.Sr.Antoni Ferrando Francés, el Dr.Sr.Ramon Pla i Arxé, el Dr.D. Juan Paredes Núñez, la Dra. Sra.Antònia Tayadella expertos conocedores todos de los estudios de Filología Catalana, así como el consejo investigador recibido del Dr.D.Andrés Soria Ortega. Quiero agradecer también y muy especialmente a mi director de Tesis Doctoral el Dr.Sr.Enric Bou Maqueda toda la ayuda recibida por su parte. Su amplio conocimiento del tema, su talante científico siempre riguroso, sus amables críticas durante los años que han precedido nuestro trabajo, son los que han hecho posible que, ahora, éste llegue a su fin.

Mi agradecimiento, asimismo, a todos los miembros del Departamento de Filología Románica, con una atención especial a la Dra.Dª Luísa Trías Folch que me inició en los estudios de la literatura y la lengua catalana, así como al "Programa de Estudios Joan Maragall" y a su directora la Dra.Sra.Cristina Duplà que me dieron la oportunidad de realizar la investigación requerida para el trabajo en las bibliotecas catalanas.

A mis amigos y mi familia.

CAPITULO I:

LAS RELACIONES CASTELLANO-CATALANAS DURANTE LA RESTAURACION ESPAÑOLA

A)Introducción:

En repetidas ocasiones se ha hablado de las relaciones entre Cataluña y el resto de España, relaciones hechas siempre sobre la crítica o la admiración recíproca. Pero es en este siglo XIX de renacer de los nacionalismos, y, con ello, de renacer del hecho lingüístico nacional que toda ideología de este tipo conlleva, cuando se acrecientan en nuestra Península acontecimientos diversos entre las diferentes nacionalidades del Estado español, unidas artificialmente por una historia que se consideraba común y que ahora, en este siglo XIX, se demostraba que no lo era tanto.

La historia moderna y contemporánea de Cataluña va a ser parte de la historia de España, en ocasiones muy a su pesar, por causa de obligadas uniones políticas, que iban a minar en gran parte las relaciones que se mantuvieron durante la Edad

Media, época de creación de las diferentes entidades nacionales.

Desde finales del XVIII y principios del XIX, la sociedad catalana fue adquiriendo, sin embargo, unas características propias que terminarían por diferenciarla del resto del país en muchas ocasiones.

Cataluña, como cualquier otra sociedad moderna, había iniciado el camino hacia su revolución industrial y esto era algo que había de chocar con el resto del Estado, que aún conservaba un modo de vida eminentemente rural, con la excepción de algunos puntos geográficos de la periferia (País Valenciano y País Vasco), que como ella iba por caminos similares, y el núcleo burocrático centralizado en Madrid.

Cataluña, por el contrario, como ha dicho Jordi Solé Tura, después de esforzarse "por identificar sus intereses con los de una España agraria y atrasada, chocó con la realidad de una infranqueable diferencia estructural".(1)

El desarrollo capitalista catalán trajo como consecuencia muchos cambios que no se darían en el resto del país (2). Los industriales catalanes se enfrentaban con las oligarquías agrarias que dominaban la economía española, y esto a la vez de dificultar su labor de entrada en un mercado pobre, pero seguro, como era el español, también los retraía hacia su propio terreno, hacia su propia tierra, el único lugar en el que poder desarrollar sus proyectos económicos y mercantiles sin casi ningún obstáculo.

Todo este proceso fue posible gracias a una nueva clase social, la burguesía, que se va imponiendo en la sociedad española e intenta legitimarse ideológicamente frente al Estado. Es, sobre todo, en los momentos de crisis, como, por ejemplo, en la de 1893, cuando después de una época denominada de "fiebre del oro" (3) en la que se produjo un incremento económico favorecedor para la burguesía de Cataluña, debido al aumento de las exportaciones de hierro y vino, a la que sobrevino otra época de crisis económica, a raiz de las sacudidas bajistas y del frenazo a las transacciones comerciales, derrumbándose parte del mercado exterior, cuando se produce entre estos sectores burgueses el apoyo a las tesis nacionalistas con tal de salvaguardar sus intereses económicos y su fuerza social.

A raiz de esta crisis, se produce, por un lado, una radicalización de las posturas conservadoras burguesas y, por otro lado, un aumento del sindicalismo obrero (mayoritariamente anarquista), que protagonizará huelgas durante 1892 y 1893, y que será reprimido muy duramente. Causa de todo ello serán las frecuentes revueltas callejeras y los atentados llevados a cabo por grupos terroristas de anarquistas exaltados. La represión emprendida por el gobierno identificaba anarquismo con terrorismo, enturbiando la situación y provocando la contestación de estos grupos con atentados como los de la bomba del Liceo y como el dirigido contra el capitán general de Cataluña Martínez Campos en 1893.

Ante la situación en la que se vivía en Cataluña y ante la ineficacia del Estado español que no encuentra soluciones a la crisis, la burguesía catalana empieza a ver una vía de salida a los problemas planteados, en los grupos y asociaciones de carácter nacionalista que menudeaban como grupúsculos ideológicos, sin fuerza real todavía, en el conjunto social. Empiezan, entonces, a alinearse en sus filas, en las cuales se cree, desde la puesta al día de las entidades nacionales que llevó a cabo el movimiento romántico, que Cataluña, por su historia, tenía derecho a la autonomía de la región.

Para la burguesía catalana este fue el pretexto, ante el Estado, con tal de hacer una defensa de sus intereses económicos, pero, a la larga, se vio como la única manera de salvar a Cataluña de la crisis, y no sólo crisis económica, en la que se hundía, si seguía las directrices de unos gobiernos que dirigían un país en bancarrota.

Es el momento en el que crecen las tesis nacionalistas, que encuentran su apoyo en el conjunto social al que fácilmente se le convencerá de que Cataluña no podía ir a la zaga del progreso europeo y hundirse en la miseria material y moral a la que le conducía el Estado español. Un apoyo que vino desde todos los frentes de la sociedad catalana, menos el del proletariado que identificaba patrón con burguesía y, por lo tanto, con nacionalismo.

La burguesía catalana estableció un diálogo coherente con la sociedad: Cataluña había de modernizarse para igualarse al

resto de Europa; esta modernización debía venir, como hemos dicho, desde todos los frentes de la vida nacional: economía, política, ideología, materializados en sus sectores correspondientes, desde la Bolsa al Parlamento pasando por el arte y la cultura en general. De esta manera, la burguesía tendría a su favor a todo el conjunto social. Pero esta modernización había de hacerse sin traumas revolucionarios, y así llegado el momento de mostrarse coherente consigo misma en situaciones históricas en las que se le pedía una respuesta activa, la burguesía catalana, retrayéndose en sus tesis ideológicas y económicas, daba un paso atrás en el proceso burgués capitalista que había iniciado a principios del siglo XIX y pactaba precisamnete con quien se enfrentaba, con el Estado.

Así, a partir de 1894, después de la bomba del Liceo del año anterior, después de acontecimientos sociales y políticos que tienen atemorizada a la población, la burguesía para acabar con todo aquello que, a la postre, ponía en peligro sus estabilidad, no duda en pactar con los sectores más reaccionarios del Estado español, aunque esto fuera dejar a Cataluña a la cola del progreso europeo, y de utilizar los aparatos represores que este mismo Estado le ofrecía. Jordi Solé Tura explica que:

"la burguesía catalana (...) llevada por sus propias contradicciones internas, por el temor del movimiento popular creciente, rehuía los grandes problemas - los problemas reales-

de la transformación económica y política del país: una verdadera reforma agraria, en primer lugar; la destrucción total del aparato monárquico-oligárquico, la movilización de las masas obreras y campesinas contra la oligarquía agraria.Al contrario, terminó pactando con ésta a cambio de orden público y de la posibilidad de negocios fáciles y tranquilos"(4).

Son los momentos más duros, porque son aquellos en los que se demostraba que, a pesar de todas sus aspiraciones, a pesar de todas sus críticas a la labor de los diferentes gobiernos de la Restauración, a pesar de todo, la burguesía catalana no acababa de hacer su propia revolución y, con ello, tampoco acababa de lograr que Cataluña se separara de ese Estado oligárquico y absolutista al que se unía por intereses y por miedo a perder esos intereses, y con el que, en definitiva, terminaba por alinearse en ciertos comportamientos ideológicos. Son los momentos, también, en los que se producen las más fuertes críticas y disensiones de los grupos intelectuales de origen burgués hacia la situación que se creaba.

En definitiva, la burguesía catalana, de momento, no llegaba a ser una auténtica clase burguesa de Europa.

Pero en 1898 se va a dar un nuevo paso hacia adelante en ese camino hacia la identificación con el concepto europeísta y modernizador de la época.

En 1898, a pesar de la situación económica del país, o

precisamente por ella, que tendía hacia una inmovilista centralización, la burguesía catalana, "una desperta entre adormits", parafraseando a Maragall, reacciona, de nuevo, desde una actitud nacionalista, porque como ha escrito Antoni Jutglar:

"El desastre del 98 acabó de testimoniar la inviabilidad y la inefectividad del sistema de la Restauración planteando, una vez más, una profunda y radical crisis patentizadora de la precariedad de las formas de convivencia, organización y relación surgidas en España después del hundimiento del Antiguo Régimen.Unas formas precarias, substancialmente condicionadas por el fracaso de la revolución burguesa"(5).

En 1895, como se sabe, se inició la guerra entre el Estado español y las colonias americanas e índicas, apoyadas por Estados Unidos. La explosión del acorazado "Maine" en La Habana hizo entrar en guerra a nuestro país con los E.E.U.U. de América. Una guerra perdida de antemano porque España se enfrentaba a una gran potencia militar. El hundimiento de la escuadra en Cavite y Santiago (1898) obligaron a España a aceptar el "Tratado de París", que reducía su territorio a la Península, a las Islas Baleares y Canarias y a algunas plazas de Africa.

La pérdida del imperio colonial tuvo una serie de repercusiones en la estructura social española de fin de siglo.

A nivel económico, va a ser un pilar decisivo porque va a

producirse una repatriación de capitales que fluctuaban en esta zona y que a partir de ahora van a ser un factor determinante para relanzar nuestra precaria economía y conducir así al capitalismo español hacia la consolidación de esa fase industrial que la mayoría de los países europeos ya estaban o ya habían rebasado hacia el capital monopolista. Pero, por otro lado, y por lo que a Cataluña se refiere, la industria pierde allí muchos de sus mercados que tendrán que orientarse ahora hacia otros lugares.

A nivel ideológico, va a ser el final de un espejismo, la idea del imperialismo español, un imperialismo en decadencia, pero que todavía hacía su juego político en el interior y en el exterior de España; de ahí que se quieran conservar a toda costa las colonias españolas y de ahí que la pérdida definitiva supusiera un cruel enfrentamiento con la verdad. Angel Ganivet en El porvenir de España escribe: "La pérdida de las colonias será para España un descenso en su rango como nación; casi todos los organismos oficiales se verían disminuídos, y lo que es más sensible, la población disminuiría también a causa de la crisis de algunas provincias. Se puede afirmar que todos los intereses tradicionales y actuales de España salen heridos de la refriega; los únicos intereses que salen incólumes son los de la España del porvenir, a los que, al contrario, conviene que la caída no se prolongue más; que no sigamos eternamente en el aire, con la cabeza para abajo, sino que toquemos tierra alguna vez".(6)

Ante el desastre, se reaccionará, en el país, de diferentes maneras. Es ahora cuando se empieza a hablar de la regeneración de España, pero también son estos años en los que aparece una actitud nihilista ante la situación española.

En Cataluña se creerá que la derrota iba a servir de revulsivo para que la población reaccionara. Se piensa con optimismo que el sistema político puede reformarse y que hay personas que pueden llevar a cabo esta reforma. En el diario republicano "La Publicidad" leemos, bajo el título de Basta de lamentaciones, lo siguiente:

"Con verdadera pena leemos los más importantes periódicos españoles. Ninguno de ellos ha salido todavía del tema triste de las lamentaciones; ninguno se ha hecho cargo, de que siendo un hecho consumado e irremediable la pérdida de nuestras colonias, y evidente el desprestigio y la tremenda caída de la nación española, hay que aceptar todo esto con resignación, y suprimiendo por inútiles los lloriqueos y las jeremiadas, disponerse con valor para realizar, cuanto antes, la tarea dolorosa, pero indispensable, después de una gran catástrofe, de la liquidación del Debe y Haber nacional.

Ha comenzado para España un nuevo período de su historia. La categoría de nuestra patria ha descendido en el concepto de todas las naciones, por virtud de los hechos que declaran su vencimiento y su derrota en todos los órdenes de la vida nacional.

Hemos de decidirnos, los españoles, a vivir una vida muy

modesta, sin pretensiones de ninguna clase, desdeñando los oropeles del pasado, olvidando los esplendores de la antigua historia, a cuyo arsenal acudíamos, cuando se nos antojaba aparecer grandes en el concierto de los demás pueblos.(...)"(7)

La burguesía, después de la pérdida de los mercados coloniales, y con el regreso a España del capital de ultramar, se revitaliza y se estimula para un progreso industrial y comercial interior.

Políticamente, y ante la ineficacia demostrada por el gobierno español, crecen las peticiones para los traspasos de competencias públicas en la región. Todas estas actitudes sociales, económicas e ideológicas empiezan a concretarse en un movimiento político que va tomando fuerza a medida que transcurren los últimos años del XIX y los primeros del siglo XX.

En el resto del país se produce una desconfianza hacia el sistema político y hacia su clase dirigente. Pero España no reaccionará, salvo excepciones centradas en algunos intelectuales, a los que, pasados unos años, llegará también el momento de su propia desconfianza. Anclada en una vida anticuada, basada su economía en la tierra, que ni las desamortizaciones habían logrado cambiar, realizando una verdadera reforma agraria; dirigida por un sector social

caciquil y con una masa anónima, en su mayoría analfabeta, que respondía con desidia ante la situación, España se hundía.

Mientras en Cataluña se produce una reacción contraria.No es extraño, sino, por el contrario, muy significativo, que, en 1898, Maragall escriba:

"El viure és el primer dever: Qui no vulga seguir que no segueixi.Per a Espanya ha arribat allò de "sálvese quien pueda"(8)

Y que escriba su Oda a Espanya que con su verso final: "Adéu, Espanya" (9), estaba dando un grito de ruptura con el pasado al que el Estado tenía atada a Cataluña, y era, asimismo, el inicio de algo nuevo que nacía en la propia Cataluña con lo que la mayoría de los intelectuales en general estaba dispuesto a colaborar.

Esta situación , que se prolongará durante años, tendrá una evolución variada, según las circunstancias de cada momento. Así, hacia los primeros años del nuevo siglo XX, se producirá un resquebrajamiento en el conjunto de los proyectos globales que, hasta ese momento, eran causa común de todos los sectores catalanistas, dando lugar a una disociación entre las aspiraciones de ciertos sectores sociales, como, por ejemplo, algunos grupos de intelectuales, ideológicamente pertenecientes a una burguesía y pequeña burguesía, más radicalizada en este

sentido catalanista, y las de los grupos política y económicamente más fuertes que, en un momento determinado, creyeron en un proyecto nacionalista, pero que, de nuevo, volvieron a confiar en alguno de los gobiernos de turno, que, al final, también acabarían traicionando las expectativas catalanas. Es lo que ocurrirá cuando la burguesía catalana apoye al nuevo gobierno Silvela-Polavieja en un intento común de "regeneración" de España, que pronto se vio frustrado como ha explicado el profesor Jaume Vicens Vives:

"Muerto Cánovas, Francisco Silvela recogió las huestes del antiguo Partido Liberal Conservador y las fusionó con las que había creado en poco tiempo el general Polavieja.

Este, de acuerdo con la alta burguesía catalana, había lanzado un manifiesto reclamando la extirpación de los caciques, la descentralización del Estado y el desarrollo de una política mercantil. El gobierno Silvela-Polavieja se frustró al cabo de escasos meses ante la política del ministro de Hacienda, Fernández Villaverde, que contrarió los intereses de los industriales. Naufragaron sus propósitos en la habitual torpeza de halagar el caciquismo, en su insensibilidad para acoger los latidos del país real."(10)

En 1901 se iniciaba en la persona de Antonio Maura un nuevo período en la política española y en la historia de la burguesía catalana que se decidirá, en esos momentos, por hacer

el doble juego, económico con el Estado oligárquico central, e ideológico con la propia Cataluña.

Esta contradicción en la que vivirá la burguesía catalana, y, como consecuencia, muchos de sus artistas e intelectuales, encarnada hasta la perfección por sus más conspicuos representantes: Enric Prat de la Riba y Francesc Cambó, la llevará a más fracasos que aciertos dentro y fuera de Cataluña (la Semana Trágica,la Dictadura de Primo de Rivera, por ejemplo), donde se desarrollará un nacionalismo conservador y pequeño burgués, que no será sino la demostración de la pérdida del tren de la historia europea de la burguesía catalana.

B)Documentación literaria de una relaciones intelectuales contradictorias:

Obligadas o deseadas por catalanes y castellanos, lo cierto es que en este final de siglo XIX se establecen una serie de relaciones que, más que en otras ocasiones, pondrán en contacto intelectual a los hombres de uno y otro lado del Ebro, frontera natural y espiritual entre Cataluña y la que se llamó, a partir de entonces, por parte de los intelectuales catalanes, España castellana.

Desde la Revolución de 1868, años en los cuales en Cataluña se vive en pleno auge de la **Renaixença**, los escritores e intelectuales en general, en castellano (es decir, provinientes de distintos puntos geográficos de la Península, pero que, a partir de esos años fueron denominados, por parte de los intelectuales catalanes bajo el cocepto abarcador de intelectuales castellanos), demostraron un interés y una curiosidad por el movimiento de renacimiento de la lengua y de la literatura y, en general, de la cultura catalana que, en esos momentos, se estaba produciendo, interés que se traduce en las múltiples relaciones literarias y de amistad que se establecieron entre las principales figuras castellanas y catalanas, que conllevaban, casi siempre, una admiración recíproca generalizada entre unos y otros.

Galdós, Clarín, Pereda, y la Pardo Bazán, primero, en la época en que dominaba un tipo de discurso realista burgués, que también en Cataluña tendrá un cultivador de excepción en la persona de Narcís Oller; Unamuno, Ganivet, Azorín y otros muchos después, reconocieron la existencia de un hecho cultural diferenciado en Cataluña del que se producía en el resto del país.

De la misma manera, los escritores e intelectuales catalanes de la época, como Joan Sardà, Josep Yxart, o el ya citado Narcís Oller, primero; Maragall, Rusiñol, Casellas, después, pondrán una atención especial en la literatura que se hace en español, pero defendiendo siempre el hecho cultural propio, que reconocen que aún está en formación, pero que, por eso mismo, recomiendan su cultivo continuado para que algún día puedan poner a la misma altura de las más grandes literaturas universales como es la española.

Uno de los hitos más conocidos en estas relaciones, por la importancia que supuso a nivel oficial así como cultural, fue la intervención en los Jocs Florals de 1888, año de la Exposición Universal, del representante máximo de la ciencia española en esos años, Menéndez Pelayo, discípulo de Milà i Fontanals, iniciador de la Filología Románica en España, con un discurso hecho en catalán ante la Presidenta de Honor de los Juegos de ese año, que no era otra que la Regente Mª Cristina, con la asistencia, asimismo, de una representación del gobierno de turno. Se daba, por primera vez, un respaldo oficial a la

existencia, cultural catalana fuera de las fronteras de su propia región.

La opinión de redactores de prensa de la época, o de los grandes pensadores y escritores; las críticas que hicieron, algunas no exentas de razón, así como los elogios, eran opinión generalizada en la España de la época, donde se sabía y se reconocía que algo nuevo se estaba produciendo en Cataluña y que en Barcelona se encontraba el núcleo de todo ese cambio:

"Barcelona tiene iniciativas - se lee en la revista "Vida Nueva" el 19-VI-1898- energías, entusiamo, virilidad, y de allí nos vendrá la vida nueva, ya que en Madrid no se piensan sino en hacer política, hablar de la mar y acudir a los toros.

Barcelona es la ciudad moderna por excelencia en España.Es un pueblo de trabajadores altos y bajos, y por eso es prospera, rica, seria, y el porvenir es suyo"(11).

Había, por lo tanto, un interés, un conocimiento y una comunicación, entre Cataluña y el resto de España. Los comentarios diversos, los elogios y críticas recíprocas, se hicieron en la diferencia, en la contradicción o en la más fuerte oposición, pero no se interrumpieron.En las revistas y diarios de la época, como hemos ido viendo, aparecerán compartiendo sus páginas, los nombres de escritores, pintores e

intelectuales catalanes junto a los de sus compañeros castellanos opinando sobre esta nueva situación.

En "Arte y Letras", (1882-1883), creada por José Yxart, revista que tuvo 15 números, había un Consejo de redacción formado por nombres como los de Pérez Galdós, L.Alas, P.Valdés, Sellés, Yxart, y en ella colaboraban, además, P.Bazán, Peius Gener, Tomás Tuero, Sardà, Oller, etc.

En la "La Ilustración Artística", que se editaba en Barcelona,escrita en español, y con una amplia difusión por todo el Estado, aunque todavía mantenía la moda de divulgar un tipo de arte orientalista y pompier, del gusto mayoritario del público, por otro lado, seguía con atención las nuevas actitudes en materia artística, dando cumplida noticia de cualquier acto cultural que se produjera en todo el ámbito hispánico, de Cuba a Barcelona pasando por Madrid. Y así, junto a las noticias de la guerra en las colonias, aparecen otras dedicadas al cartel modernista o a dar la noticia de algún estreno, exposición o publicación de un libro, de alguno de los intelectuales que, en ese momento, formaba parte del grupo más avanzado en España, como, por ejemplo, el que titula El Cau Ferrat (Colección de hierros de D.Santiago Rusiñol), en el que incluso incluye cinco fotografías del museo sitgetano, o el que dedica al Teatro íntimo y a la Representación al aire libre de Ifigenia en Taurida, dando una completa noticia de lo que era esta agrupación artística creada por uno de los más conocidos modernistas catalanes, Adrià Gual, y de la

importancia y sinificación que en el panorama teatral español tenía la representación de esta obra de Goethe en traducción del alemán, nada menos, que "por el distinguido literato y laureado poeta D.Juan Maragall"(12).

En "La España Moderna", en "El Defensor de Granada", en la revista de arte y literatura también de Granada "Alhambra", en "Vida Nueva", se habla de Rusiñol, de Sitges y de su círculo de intelectuales catalanes. En "La Vida Literaria" vemos las firmas de Ramón Casas, de Alexandre de Riquer, de Isidre Nonell, junto a las de escritores en español, como Maeztu, que analiza la situación en un artículo titulado "Hacia otra España" (1899).

En "Helios", la revista cumbre del modernismo hispánico, (que tendrá su gemela catalana en la barcelonesa "Luz"), se dedica un monográfico de homenaje a Joan Maragall (1903) y se publica la traducción de Fulls de la vida de Rusiñol. En la revista madrileña "La Lectura" se publica en castellano y por primera vez, a principios de 1908, el Elogio de la poesia de Joan Maragall.

En la "Revista Crítica de Historia y Literatura",dirigida por R.Altamira,también se tratan los temas de cultura catalana.

Los intelectuales de la época estudian los temas de literatura e historia catalana y recomiendan el aprendizaje de la lengua catalana , de la misma manera que, muchos autores creen conveniente que los catalanes se expresen en la lengua

que "sienten", opinión que hasta en los que a ello se oponen no tiene suficientes argumentos donde apoyarse.(13)

En Madrid aparecerá también la revista "Arte Joven" (1901), tomando como modelo la barcelonesa "Pèl & Ploma"."Arte Joven" dirigida por F.de A.Soler - que, también, había dirigido la revista "Luz" en Barcelona- y Pablo Ruiz Picasso, (durante esos años en los que el pintor malagueño era un asiduo en los círculos artísticos catalanes), es un intento de "implantar el modernismo catalán en la capital de España". A ella Picasso y Soler "consiguen atraer a varios escritores de la Generación del 98 y a los jóvenes que empezaban a sentir las preocupaciones del modernismo" y junto a ellos colaboraron muchos nombres de Cataluña como Nonell, Verdaguer, Maragall, etc. En esta revista aparecieron textos literarios como El pati blau de Rusiñol traducido al castellano. También aparecieron allí retratos pintados por Nonell o Picasso, así como en sus páginas tienen cabida otras muchas obras de los pintores catalanes. Es muy importante señalar, en este sentido, que "Arte Joven" fue una revista que apoyó la pintura catalana que tan mal recibida había sido en Madrid. Así, de Rusiñol, por ejemplo, se dijo que era "el primero de los paisajistas peninsulares".(14)

Las relaciones se intensifican y a finales de siglo nos encontramos con Ganivet, Unamuno, Baroja, Rubén Darío en los foros públicos catalanes y tomando parte con su presencia o

con su apoyo personal en muchos actos culturales de importancia.

De todas maneras a pesar de este interés, el comportamiento de intelectuales y artistas castellanos en general ante el hecho catalán va a ser variado y hasta, en ocasiones, en más de uno contradictorio. Desde el caso de Galdós que se opondrá manifestando "una radical incompresió davant del fet lingüístic català", sintiendo "desconsuelo" cada vez que lee las novelas de Narcís Oller en catalán, idioma que recomienda que abandone, porque no es sino la "traducción" directa del español(15).

La falta de compresión por considerar una utopía el renacimiento de la cultura catalana, la veremos testimoniada en otros intelectuales contemporáneos a Galdós, como el autor de "Peñas Arriba" José María de Pereda, al que en 1892 le vemos llegando a Barcelona para presidir uno de los certámenes de los Jocs Florals, certámenes a los que eran frecuentemente invitados los escritores e intelectuales españoles. Pereda expresó su deseo de visitar la sede de "L'Avenç", de cuyo centro editorial y periodístico, así como de su alcance artístico había oído hablar repetidas veces, sabiendo que en sus locales se reunía lo más joven y avanzado del grupo intelectual y artístico catalán. En "L'Avenç" le presentaron (con gran intención por parte de Cortada, Brossa y Massó), un panorama tan exageradamente nacionalista en el tema cultural,

que Pereda salió entristecido de que en los anaqueles de la librería no figurara un solo ejemplar en español, que habían sido convenientemente retirados. Lo anecdótico de ver a Brossa o a Cortada quitando los libros españoles de la librería para hacer creer a Pereda que sólo tenían en cuenta lo que se escribía en catalán, porque el resto no se vendía, tiene un trasfondo real, que no era sino el de querer demostrar a un escritor español que la literatura catalana tenía ya un valor en sí misma y por sí misma sin ser dependiente de ninguna otra.(16)

Pues bien, desde casos como estos de Galdós o Pereda a otros tan contradictorios como los de Clarín o Unamuno que lo mismo que reconocían y defendían la manifestación cultural catalana, creían que ésta se circunscribía en un terreno muy localista que la perjudicaba, hasta otros claramente a favor, como, por ejemplo, el de la condesa de Pardo Bazán que, enseguida que llegó a Barcelona, declaró que "li eren molt simpàtiques les temptatives literàries i artístiques" que allí se hacían (17). Testimonios de todo tipo serán numerosos a finales de este siglo XIX y principios del siglo XX. Pero ninguno ocultará el interés y el conocimiento que los españoles sentían por el cambio que se estaba produciendo en Cataluña, sobre todo en Barcelona, capital problemática, pero que vivía, al mismo tiempo, uno de los períodos más intensos e interesantes de su historia.

Barcelona estaba viviendo un cambio hacia la modernización que esa fecha mágica de 1888, en la que se celebró la Exposición Universal, quería representar dentro y fuera del país. Un cambio que el resto de España estaba aún muy lejos de alcanzar, y el grupo más preparado ideológicamente para ello, formado por escritores, pintores, pensadores, periodistas, e intelectuales en general, fueron los primeros que se apercibieron de ello.

La prensa española de la época estaba muy atenta a todo lo que ocurría en Barcelona y en Cataluña en general y los comentarios sobre todo ello llenaban sus páginas. La admiración y la crítica, como ya hemos dicho, se alternaban como había ocurrido siempre en las relaciones entre las dos comunidades. Palabras de admiración como las de Clarín:

"Mientras la mayor parte de nuestras capitales de provincia mandan a Madrid casi toda la fuerza intelectual y artística de su ingenio (...) Barcelona que no parece España, florece en letras, Barcelona (...) atiende (...) no sólo a la literatura nacional, sino a ese otro elemento cada día más importante del espíritu científico y artístico cosmopolita, mejor de universalidad intelectual".(18)

Clarín, aunque viera muchas veces el idioma catalán como una barrera entre los intelectuales de todo el país, reconocía que era mejor que los catalanes se expresaran en su lengua. Cuando Narcís Oller le envió, a petición suya, un relato en español titulado La novena de las ánimas, Clarín escribió que:

"estaba muy bien.Lo publicó La España Moderna".Y a continuación escribe:

"Pero estaba mucho mejor un cuento escrito por Oller en catalán y traducido en español...por Pereda! Era una maravilla.Y no insistí.No hay derecho.Verdaguer, Oller,

Maragall y veinte más, todos insignes, más o menos, ¿cómo han de renunciar al verbo natural?

En arte no se puede exigir eso. Fatalidad."(19)

Comentarios contradictorios, porque hay admiración por lo que se está produciendo en Cataluña, pero también hay un pesar que no se esconde, y, a veces, hasta reproche. Es el caso de uno de los colaboradores de la revista madrileña "La España Moderna" que dedicó muchas de sus páginas al hecho catalán (20), Bonilla y San Martín. En uno de sus artículos titulado De lingüística regional y sus concomitancias (21), Bonilla demuestra, junto a una admiración que no oculta por lo que literariamente se ha conseguido en Cataluña, una actitud de reproche hacia los catalanes porque están consiguiendo prosperar y hacer prosperar su región sin agradecer al resto de España su sacrificio con el cual ha contribuido a levantar Cataluña. Así Bonilla escribe:

"Madrid ha acogido con el mismo y aún con mayor afecto que puede acoger a un castellano a los principales regionalistas catalanes, dándoles cátedras y público, para exponer tranquilamente sus ideas; España ha visto llegar en tiempos antiguos y modernos a los más altos puestos del Gobierno a hijos de la floreciente Cataluña; Castilla entrega su dinero, el poquísimo dinero que tiene, para pagar los productos de la industria catalana (...) Y, sin embargo de esto, en Cataluña se imprimen y de Cataluña salen a veces manifestaciones (muy

aisladas, por fortuna, pero reales), ofensivas y molestas para el resto de la Península, que naturalmente se indigna por ello (...). Esos catalanes a que aludo quisieran convertir su tierra en coto redondo para los de allá, con exclusión absoluta de los restantes (...) Todas (las regiones) constituyen un solo pueblo bajo las mismas condiciones de igualdad"(22)

Este tipo de comentarios, de corte provincialista, por parte de algunos intelectuales españoles, serán bastante frecuentes en la prensa española de la época. Junto a ellos, los que se opondrán sin hacer ninguna concesión al hecho catalán, haciendo unas críticas, la mayoría de las veces, sin un auténtico análisis de fondo de la situación catalana, dejándose llevar, (hasta nuestros más profundos pensadores), por un apasionamiento superficial de rechazo que se cifraba, sobre todo, en argumentos históricos idealistas cuando no poco científicos. Por otro lado, los que alabarán el movimiento catalán en ascenso y lo verán como un modelo a seguir, caso de los grupos más progresistas de la época que se reunían alrededor de los órganos de expresión más avanzados y regeneracionistas.

Tras todos estos comentarios nos interesa, sobre todo, ver qué y es lo que se entendía y qué no lo era de la situación catalana, y de qué manera. En Cataluña se estaba produciendo una transformación en todos los sectores de su sociedad que el

resto del país tardará muchos años, aún, en lograr. Un cambio por el que los intelectuales españoles lucharon desde el siglo XVIII, sin apenas conseguirlo en la época ilustrada y menos aún en el siglo XIX, pero que, y esto es lo más grave, tampoco lo supieron ver, en esos momentos en Cataluña y, por eso, ni lo entendieron ni, claro está, lo apoyaron totalmente.

Tomemos, por ejemplo, el caso de Angel Ganivet. El granadino, atento a todos los acontecimientos novedosos que se producen en España, siente enseguida mucho interés por lo que los artistas catalanes estaban haciendo, pero, en cuanto se pone a hacer un análisis profundo de por qué ese cambio en Cataluña, Ganivet levanta su espada de "hidalgo español" y, en primer lugar, niega el carácter nacionalista que se imprime en casi todo hecho cultural de la época en Cataluña; en segundo lugar, al negarlo, induce a los catalanes para que todas las transformaciones se hagan con miras nacionales y no regionales ("Si las regiones que van logrando levantar cabeza vuelven las espaldas al resto del país, despreciándolo porque es pobre, que lleven la penitencia en el pecado" (23); en tercer lugar, reconoce que si es importante lo que se hace en Cataluña por los catalanes y teniendo en cuenta que tienen que hacerlo con proyección nacional, deben de hacerlo, en consecuencia, en español y no en catalán, negándole, de esa manera, una de las señas de identidad más importantes al movimiento nacionalista catalán.

Ganivet, como otros muchos intelectuales y artistas

españoles, tiene, en Cataluña, su caballo de batalla en el nacionalismo. No compartía ni entendía las aspiraciones nacionalistas porque su idea de España estaba muy lejos de reconocer y admitir los particularismos, si no eran en función de una patria común:

"Yo soy regionalista -dice- del único modo que se debe serlo en nuestro país, esto es, sin aceptar las regiones. No acepto ninguna categoría histórica, tal como existió, porque esto me parece dar saltos atrás.A docenas se me ocurren los argumentos contra las regiones, sea que se las reorganice bajo la Monarquía representativa o bajo la República federal; sea bajo ésta o aquella comoponenda debajo del actual régimen; encuentro demasiado borrosos los linderos de las antiguas regiones y no veo justificados que se los marque de nuevo, ni que se dé suelta otra vez a las querellas latentes entre las localidades de cada región, ni que se sustituya la centralización actual por ocho o diez centralizaciones provechosas a ciertas capitales de provincia, ni que se amplíe el artificio parlamentario con nuevos y no mejores centros parlantes..."(24)

Miquel Utrillo cuenta, en una entrevista (25), que con Ganivet "cualquier tema -político o artístico- era discutido. Sobre todo los temas que afectaban a la soberanía de la autoridad política, al sentido descentralizador, y a nuestro interés de aumentar la personalidad de los particularismos

étnicos le desconponían".

A Ganivet le atraía el grupo artístico catalán, reconoce que había una fuerza que daba sentido al grupo, que había un programa más o menos manifiesto, una contestación popular que irá creciendo progresivamente, incluso, y una incipiente proyección europea. Todo esto a él como intelectual y escritor español le faltaba y, por eso, disfruta en compañía del grupo catalán al que admira, por eso publica en "La Vanguardia" sus Cartas Finlandesas, antes de que aparecieran en "El Defensor de Granada", demostración de la buena relación que mantenía con el también andaluz y director del diario catalán Modesto Sánchez Ortiz pieza clave en toda esta renovación cultural en Cataluña, como iremos viendo a lo largo de este trabajo.(26)

Pero a Ganivet le vemos reacio a admitir que todo este avance sea debido, en parte, a una clase intelectual que ve en el nacionalismo un camino donde asentarse como grupo al servicio de su sociedad.

Otro caso muy significativo y, en ocasiones, similar al de Angel Ganivet, será el de Miguel de Unamuno.

Sabemos que Unamuno llegó por primera vez a Cataluña, de paso para Francia e Italia, el año 1889, cuando Barcelona bullía en plena Exposición Universal, momentos en los que el proceso de modernización e industrialización estaban en todo su áuge y se favorecían, con optimismo, las aspiraciones de tipo nacional.

Después de este viaje, Unamuno siempre atento a todo

acontecer cultural publica "en 1895 en la revista "La España Moderna" los ensayos reunidos bajo el título de En torno al casticismo y había conseguido dar en Barcelona la impresión de que en España estaba apareciendo algo nuevo que podría facilitar la reconciliación definitiva de Cataluña con el Centro. Es el tiempo en que Josep Soler i Miquel escribe en "La Vanguardia" su entusiasta artículo "Miquel de Unamuno" (14-III-1896), que es probablemente el primer escrito que llamó la atención del público de lengua española sobre la singularidad de este escritor".

Cuando se acrecentaron las crisis sociales en Barcelona, a raiz de los famosos atentados, en el Liceo y, años después, en la procesión del Corpus, Unamuno, en un momento ideológico de su vida inclinado hacia actitudes más revolucionarias, empezó a relacionarse con los personajes más radicales de la intelectualidad catalana como, por ejemplo, Jaume Brossa, que, precisamente por todos esos acontecimientos, pasaba en estos años una de las épocas más conflictivas de su vida. Como sigue diciendo el profesor Valentí "Unamuno usó a Brossa como crítico anticipado de sus obras, usando de la costumbre de enviarle manuscritos (como hacía con tantos otros amigos) y tomar nota de sus opiniones. Así en una carta del 1-V-1896 el escritor barcelonés hace una crítica a fondo de una novela unamuniana titulada Nuevo Mundo, crítica que parece haber inducido a Unamuno a refundir la novela en otra mayor cambiándole el título, que tan poco había gustado a Brossa. Por lo demás, éste

pasó el manuscrito a otros amigos barceloneses, como Soler i Miquel, Perés y Coromines"(27).

Con ellos, y con algunos intelectuales más de Cataluña, establecería Unamuno frecuentes contactos epistolares a partir de esos años, llegando incluso a unirse a ellos con fuertes lazos de amistad.

Pronto, por lo tanto, conoció Unamuno a los intelectuales catalanes y comenzó a colaborar con ellos. Como es el caso de Pere Coromines, famoso político y escritor catalán, por esta época de tendencia anarquista, con el que Unamuno mantendrá una estrecha amistad demostrada hasta en los momentos más difíciles de la vida de Coromines, como su proceso y encarcelamiento a raiz del conflictivo caso de Montjuïc en el año 1896, como antes había ocurrido con Brossa, cuando éste tuvo que salir exiliado de Cataluña, a raiz de los atentados terroristas en los que se vio implicado.

La amistad de Unamuno con Coromines es explicable y fácilmente comprensible en un momento en el que Unamuno, como otros escritores de fin de siglo, coqueteaba con todo tipo de ideas anarquistas más cercanas a su exagerado individualismo y a su afán de destruir un Estado que anulaba toda posibilidad de renacer espiritual y de renovación social que a una auténtica doctrina anarquista.(28)

A partir de 1898 Unamuno empezará sus colaboraciones en el "Diario de Barcelona" e iniciará con Joan Maragall, una amistad fraterna que durará hasta la muerte del poeta catalán en 1911 (29). El epistolario amplio entre los dos poetas, aparte de los comentarios críticos que respectivamente se hicieron, así como la dedicatoria de alguno de sus poemas, como, por ejemplo, el de Unamuno titulado La catedral de Barcelona "a Juan Maragall nobilísimo poeta", que cuando leyó el poeta catalán le sumió en un estado lírico-emotivo que le impulsó a salir corriendo hacia la Seo barcelonesa para recrear el momento, son algunos de los testimonios de los muchos que podemos encontrar en la historia de esa amistad entre dos de los más grandes poetas de la literatura española, herederos ambos de un último romanticismo.

Fueron muchas, por tanto, las relaciones que estableció Unamuno, a lo largo de su vida, con Cataluña, con la que siempre se sintió muy unido, pero hacia la que sentía, como le ocurría a Ganivet, una actitud contradictoria, sobre todo en lo que se refería a los temas más puramente nacionalistas. Así le vemos escribir:

"Cuan errados andaban los de aquí en España, no veían en el catalanismo otra cosa que cuestión de negocios, de aranceles, de aduana, de hegemonía industrial.No, había más, mucho más que eso y más íntimo"(30).

Pero también opiniones muy contrarias a ésta, como la que expresa en una carta a Maragall en 1907 en la que dice:

"De usted, por lo que hace al catalanismo, no me fío"(31)

palabras duras, a pesar de unas relaciones, por este tiempo, casi familiares.

En 1911, año de la muerte de Maragall, en pleno auge del "Noucentisme" y de las ideas imperialistas de Prat de la Riba (32), escribe Unamuno en la revista "Hispania" de Buenos Aires un artículo titulado Sobre el imperialismo catalán en el que leemos un texto que puede dar la clave que nos explique esta contradicción unamuniana respecto al tema nacionalista. Dice Unamuno:

"Que se dejen de regionalismos de concentración, de exclusiones, que se salgan de sí, que intenten imponer a los demás pueblos españoles su ideal de vida, que se esfuercen por ejercer una hegemonía espiritual sobre el resto de España"(33).

Unamuno quiere "que se salgan de sí", es decir, que catalanicen España, lo mismo que había que vasconizarla o galleguizarla. Con esta actitud lo que quería Unamuno era hacer ver la necesidad de aprovechar cada elemento que pudieran aportar los pueblos de España para poder llegar a hacer un Estado nuevo, un país diferente de lo que hasta ese momento

había hecho sólo la Castilla central.

En La crisis actual del patriotismo español lo explica claramente:

"Hay que luchar, y luchar de veras, y buscar sobre la lucha, y merced a ella, la solidaridad que a los combatientes une. Se entienden mucho mejor las personas y los pueblos, y están más cerca de llegar a un cordial acuerdo cuando luchan leal y sinceramente entre sí. Y es indudable que harían un grandísimo servicio a la causa del progreso de España, a la de su cultura, y se lo harían muy grande a sí mismos, si, tanto catalanes como castellanos, vascos, gallegos, etc. mostrasen su oposición a todo lo que les repugna en el modo de ser de los otros y procurasen cada una de las castas imponer a las demás su concepción y su sentimiento de vida...".

A continuación Unamuno entra en examen de lo que tanto el catalanismo como el "bizkaitarrismo" tienen de censurable:

"España se hunde - me decía un catalán catalanista-, y nosotros no queremos hundirnos con ella, y como no queremos hundirnos, hemos de vernos precisados a cortar la amarra"

a lo que Unamuno contesta:

"No; el deber es tirar de ella y salvar a España, quiera o no ser salvada. El deber patriótico de los catalanes, como

españoles, consiste en catalanizar España; en imponer a los demás españoles su concepto y su sentimiento de la patria común y de lo que debe ser ésta; su deber consiste en luchar sin tregua ni descanso contra todo aquello que impide, a su convicción, el que España entre de lleno en la vida de la civilización y de la cultura".(34)

Este es el concepto que Unamuno tiene de España, el de la unión de las diferentes regiones en un fin común que es la propia España.

De la misma manera, el español sería una lengua que aglutinaría todo aquello que pudieran aportarle las otras lenguas de la Península, o lo que es lo mismo sería una koiné. De ahí que apoye las literaturas regionales, pero no por sí mismas o en sí mismas, sino por lo que suponen para la literatura española. Los testimonios que encontramos en sus Obras Completas sobre esta cuestión vuelven a ser, de nuevo, numerosos, y, en casi todas las ocasiones, mal acogidos por los nacionalistas catalanes (35). En uno de ellos escribe que él, en sus clases de literatura española, obliga a sus alumnos a leer literatura portuguesa, así como literatura catalana, ambas en su lengua original (36). Una manera, piensa, de enriquecer, por medio de la traducción personal, el propio espíritu del lector.

Para Unamuno, cualquier persona culta tiene la obligación de leer indistintamente en catalán, gallego, portugués o vasco (aunque en lo referente al gallego y al vasco sea mucho más

reservado que con respecto al catalán, por considerar que prácticamente no hay literatura actual que les respalde: "El vascuence se muere sin remedio - dirá en La crisis actual del patriotismo español-. Se muere y se debe morir, porque su muerte y la adopción por mi pueblo de un idioma de cultura es el único medio para llevar a la cultura común nuestro espíritu y perpetuarlo en ella. Necesitamos hablar castellano, ante todo y sobre todo, para imponer nuestro sentido a los demás pueblos de lengua castellana primero, y, a través de ellos, a la vida toda histórica de la humanidad".(37)

Unamuno demostró, en muchas ocasiones, públicamente su conocimiento de las diferentes lenguas de España. Lo demostraba diariamente en sus clases, lo demostró diariamente en la lectura atenta de escritores como Verdaguer, Guimerà, Rusiñol, Eça de Queiroz, etc., en sus respectivas lenguas originales. Lo demostró por última vez, fiel a la trayectoria que había llevado toda su vida, en su discurso ante las Cortes Constituyentes el 18 de abril de 1931.

Pero, para Unamuno, no lo olvidemos, la vitalidad de las lenguas nacionales tienen una proyección mucho más importante en la lengua española, en lo que llama el "sobrecastellano" (38). Unamuno recomienda a cada autor escribir en la lengua en la que piensa, porque de esa manera conseguirá dar a su obra unos matices que de otra manera se perderían, pero esto, en el fondo, servirá para engrandecer el espíritu de la lengua

española, que se verá, así, enriquecida al anadírsele esos matices que por sí misma no conoce:

"He leído -escribe en Sobre el uso de la lengua catalana- las hermosas composiciones que forman la colección titulada Anant pel món de Rusiñol, y hay matices en que me he fijado por la detención de la lectura a que me obliga el tener que irlo traduciendo; hay epítetos y metáforas que hubiera pasado por alto a estar en castellano, y en que me he fijado por haberme tenido que pararme a buscar su significado.

Un catalán que piensa en catalán y escriba en castellano nunca hará más que "traducir" su pensamiento".(39)

Unamuno, como Ganivet (que decía: "El día que haya en las diversas capitales del España hombres de verdadero talento y prestigio que estudien los verdaderos intereses y aspiraciones de sus comarcas y los fundan en un plan de acción nacional, dejarán de existir esas entelequias o engendros de Gabinetes con que hoy se nos gobierna, y habremos entrado en la realidad política" (40), no está de acuerdo con ningún tipo de hegemonía exclusivista y, precisamente, en esos momentos el nacionalismo catalán está intentando exclusivizarse, como la única manera de sacar a Cataluña adelante. Entre los intelectuales, en los últimos años de la década de los 90 y principios del siglo XX, ser modernista conllevaba ser nacionalista, como una manera de diferenciarse del resto del país. Pero entre los intelectuales españoles, aun no estando

claramente en contra de lo que culturalmente se está haciendo en Cataluña, hay una desconfianza ante cualquier medida de tipo nacionalista.

Esta actitud de desconfianza e, incluso, a veces, de un paternalismo conductor, será muy general hasta bien entrado el siglo XX; el "alter ego" de Antonio Machado dirá: "De aquellos que se dicen ser gallegos, catalanes, vascos, extremeños, castellanos, etc., antes que españoles, desconfiad siempre. Suelen ser españoles incompletos, insuficientes, de quienes nada grande puede esperarse (41). Y, de la misma manera, no deja de ser significativo que, en 1913, en una carta a Joaquín Montaner, Juan Ramón Jiménez, aparte de las consideraciones, certeras, que queramos ver, en su argumentación, sobre simbolismo y poesía pura, hable, todavía, del catalán como de un dialecto y diga: "Jeneralmente, en los escritores catalanes que escribe en castellano -Marquina es de los que escriben a veces; Maragall poeta tan escelso-, hay una gran rudeza de la forma (...) Soy partidario de los dialectos en la literatura. Dan matices que no se pueden esperar de otro modo y son algo así como la adolescencia de un idioma, llena de este encanto fresco y vago de la edad florida".(42)

No son extraños, pues, los ataques continuos de Unamuno lo mismo a las tesis no ya más radicales y más lejanas en el tiempo de un Valentí Almirall, por ejemplo, sino también a las más cercanas en este cambio de siglo, como las de la Solidaritat. Las incomprensiones de unos y otros españoles,

cuando la cultura catalana se nacionalizaba, en un momento en que la fuerza de todos hacía falta para la recuperación del país era una actitud general.

Un caso más de incomprensión hacia los intereses nacionalistas es el que expresó muy duramente, desde un individualismo ácrata, Pío Baroja, que, en 1910, en una conferencia pronunciada en la Casa del Pueblo de Barcelona titulada Divagaciones acerca de Barcelona escribe:

"Yo no creo que haya nada útil, nada aprovechable en el nacionalismo (...) Si ya a los hombres nos empieza a pesar el ser nacionales; si ya comenzamos a querer ser sólo humanos, sólo terrestres, ¿cómo vamos a permitir que nos subdividan más...? (...) aquí (el nacionalismo) no tiene razón de ser, y creo que, en el fondo, no se sostiene más que por rivalidades personales, por celos de unos personajes contra otros, por ver el modo de quitarse la parroquia mutuamente"(43)

Baroja hace un flaco servicio con sus palabras a los intentos de muchos intelectuales, incluso algunos desde posiciones libertarias como la suya, o a los que venían, por esos años del siglo XX, ideológicamente desde la izquierda republicana, como la de Antoni Rovira i Virgili por ejemplo (44), para conseguir catalanizar a la clase obrera (45) como un paso más hacia la mejora de vida del proletariado catalán.

Baroja se enfrentaba, desde su posición obrerista y

anarquista, a todo aquello que provenía desde el poder y, en esos momentos en los que escribe esta conferencia, el nacionalismo era una de las banderas que ondeaba la clase más fuerte de Cataluña, la burguesía, en el que veía uno de los caminos para el desarrollo catalán. Por eso escribe:

"El nacionalismo lleva un cargamento histórico que la masa popular, con un gran sentido de la realidad, mira con un desdén absoluto. La masa popular es radical, es antitradicionalista, es antihistórica, y tiene razón.Su instinto le hace comprender que en la tradición está su enemigo.

El hombre que vive en el pasado no ama el presente, y quiere vaciar casi siempre el porvenir en el molde lo pretérito..."(46)

No le faltaba parte de razón a Baroja cuando decía que en el nacionalismo catalán había mucho de pasado. Es cierto que en esos momentos, 1910, el catalanismo estaba encabezado por líderes como Francesc Cambó o Enric Prat de la Riba, que representaba la tendencia más conservadora del nacionalismo, el de una burguesía que luchaba por unos intereses determinados, por querer imponerse en su sociedad, pero que no descuidaba la tradición, porque en ella podía asentar muchos de sus principios ideológicos que la llevaran a un triunfo definitivo. Pero también existía un nacionalismo republicano desde hacía mucho, representado, en estos años en los que escribe Baroja, por personas como Rovira i Virgili, por ejemplo, nacionalismo

que era acallado, pero que había luchado, desde su nacimiento, por el movimiento obrero.

Baroja no admitía, por tanto, ningún nacionalismo, ni aunque lo defendiera una burguesía liberal y republicana con la que se alinearon a finales de siglo muchos escritores, artistas e intelectuales catalanes y del resto de España, que tenían una nueva idea de Cataluña y de España basada en un concepto ideológico de progreso y, sobre todo, de progreso igual para todos, como uno de sus principales puntos programáticos.

Tampoco compartió Baroja las ideas con un pequeño grupo de nacionalistas catalanes que tuvieron en un momento de sus vidas actitudes libertarias como las suyas, y que quisieron sintentizarlas con el catalanismo burgués. Las dificultades que, por otro lado, a éstos les surgieron entre los grupos anarquistas e, incluso, entre los grupos nacionalistas de claro perfil burgués, les hicieron desistir. Desistieron, primero, de sus ideas catalanistas, hasta, hacerles, incluso, abandonar el catalán como lengua pública, puesto que no era utilizado por la clase obrera, para, más tarde, en una difícil situación ideológica para ellos, ser, también, rechazados por los círculos anarquistas, y caer en una especie de "tierra de nadie" que les condenaba al olvido y que, a alguno de ellos, le inclinaba a actitudes idealistas y a abandonar todo acto de revolución social (47). Como ha explicado Joan Lluís Marfany

"l'absoluta marginalitat d'aquest anarquisme catalanista. Es una marginalitat doble: per part dels catalanistes i per part dels anarquistes. Els únics intel.lectuals burgesos que tenen res a veure amb l'anarquisme, de debò, són Brossa i Coromines, i són Brossa i Coromines de 1895 a 1897, i para de comptar (...) Aquests anarquistes catalanistes són, literalment, quatre gats. Els altres no els poden veure, se'n burlen (...) Els anarquistes no són catalanistes, són anticatalanistes, conseqüentment fins al final. I els intel.lectuals burgesos catalanistes són de dretes, la immensa majoria; n'hi ha uns quants que són més o menys liberals, republicans d'esquerra; d'anarquistes només n'hi ha dos, Brossa i Coromines, i ho són durant un parell d'anys i prou".(48)

Ciertamente, la ideología que ejercían de un individualismo radical es la que les acercó a las ideas libertarias y la que después les alejó de las mismas y, si no fueron estrictamente militantes anarquistas, no se puede negar que durante unos años colaboraron con ellos y, como ha dicho Valentí i Fiol "existieron contactos reales entre algunos de ellos y los círculos más extremistas" (49)

En 1900, un año antes de la primera edición de su novela La voluntad, José Martínez Ruiz publicará en "Madrid Cómico" un ensayo titulado Hidalgos y Ginoveses que es una revelación importante de lo que en esos momentos pensaban muchos de nuestros hombres más ilustres, que se dejaban arrastrar, en más de una ocasión, por la idea "quijotesca de

ser pobres pero honrados", sin saber bien qué se entendía por lo de la pobreza y la honradez. Actitud que no era más que la revelación de un individualismo exacerbado del que, ideológicamente, se siente aislado y anhelante de encontrar un espacio en su mundo que lo primero que hace es no darle ni la oportunidad de tenerlo.

Azorín escribe:

"Yo lo declaro con toda mi alma: entre el ginovés rico, opulento, laborioso, repletas sus arcas de doblones, y el hidalgo pobre, altivo, sufridor de sus hambres en silencio, sereno ante la muerte, yo, ahora y siempre, me quedo con el hidalgo miserable. En la vida el corazón lo es todo, y todo lo es el corazón en el arte. Los pueblos no son grandes por sus fábricas y por sus bancos; son grandes por su generosidad y por su fe. Frente a Cataluña burguesa, regateadora del céntimo, sórdida sin ideales, sin robustas tradiciones artísticas, está Castilla, pobre, dadivosa, soñadora, artística; frente al noble descuido, el mercader cuidadoso; frente al hidalgo desprendido el ginovés que lo explota y vilipendia. La antinomia es irreductible; la burguesía catalana no podrá nunca comprender y admirar el espíritu de Castilla; el bolsista no admirará ni comprenderá jamás la despreocupación del poeta' (50).

Sólo unos años antes Angel Ganivet había escrito: "Los grandes pueblos y los grandes hombres, pobres han sido son y

serán; las empresas más grandiosas son aquellas en que no interviene el dinero, en que los gastos recaen exclusivamente sobre el cerebro y el corazón"(51).

Azorín, como intelectual pequeño burgués, aún esgrime conceptos como los de honor y sangre, más propios de un individuo perteneciente a una sociedad todavía pre-industrial como era la española, igual que, años antes, lo había hecho Ganivet. De esa manera, cuando leemos las palabras de estos escritores españoles, nos parece que estamos haciéndolo en un texto de nuestro calderoniano antiguo regimen, más que en el de un escritor del industrial siglo XX.

Los escritores catalanes, hijos de una sociedad en vías de desarrollo hacia la industrialización y el capitalismo, huyeron de estos conceptos porque estaban por la modernización del país y sabían que utilizarlos era una especie de vuelta al pasado, por la que ellos, hijos de su tiempo y de su clase, no apostaban. Cuando los catalanes atacan a la burguesía lo hacen en tanto en cuanto ésta deviene antiartística y "sin ideales", como decía el propio Azorín. Con la diferencia de los catalanes no hablan de la burguesía como un todo homogéneo, como sí lo hace Azorín en este texto, sino que hablan de un aspecto de esta burguesía que es lo que critican.

Por otro lado, los "ideales" eran muy diferentes para unos y para otros. Para los intelectuales castellanos, toda la

burguesía en conjunto no tenía "ideales" porque no atendía a las cosas del espíritu, o al arte que los producía, por lo que estaban fuera de su terreno. Los "ideales", creen, están por encima de una sociedad de burgueses ricos pero vacíos; para los catalanes, esta burguesía, de la que ellos forman y se sienten parte, también es rica y vacía, pero hay que enseñarla a creer que, en su terreno, tiene que haber un sitio para los valores espirituales, para esos "ideales" de los que todos hablan, y que el espacio que ocupen sea tan importante o más que el que ocupa el del dinero; cuando así ocurra, la catalana será una auténtica clase burguesa europea, todo lo demás, -que era, precisamente, lo que se estaba produciendo-, se encontraba aún lejos de serlo. Y no digamos, piensan, del grupo social del resto de España, que también Azorín llama burguesía, pero que de burguesía no tenía, la mayoría de las veces, nada más que el nombre, porque ni siquiera se proponían los sectores españoles que más se asemejaban a ella, a cortar las amarras con el antiguo régimen y a empezar a dar un nuevo paso en la historia, algo que ese sector social catalán al que ellos pertenecían ya había hecho.

En este diálogo arte/dinero, los escritores e intelectuales españoles verán dos opuestos irreconciliables, "la antinomia es irreductible", dirá Azorín, mientras que los catalanes intentarán, con todos sus medios, hasta conseguirlo, que no lo sean. Esta es la mejor prueba de lo que diferenciaba a unos y otros intelectuales de una y otra parte del Estado

español. El hecho de pertenecer o no a una clase social en ascenso, de ser conscientes de ello y, además, de aceptarlo.

Por eso Azorín ve con tristeza que:

"La juventud catalana, artista, fervorosamente artista (...) haga corro con sus improperios a la banda de industriales y mercaderes"(52)

A pesar de todo, en 1906, Azorín publicará en el diario "ABC" un reportaje sobre Barcelona en el cual "el tono es de respeto y admiración, de fascinación en vista de la dinámica y la actividad de la metrópolis catalana"(53)

A pesar de todo, Baroja escribe que "Cataluña es, hoy por hoy, un pueblo grande, un pueblo culto".(54)

Y Unamuno escribe admirando a sus amigos catalanes y de ellos tiene que reconocer que "en pocas partes, si en alguna, encontré más consideración y hasta más afecto".(55)

c) La repercusión de las exposiciones catalanas en la cultura oficial española:

Un aspecto interesante en estas relaciones entre Cataluña y el resto de España, fueron las Exposiciones, punto de encuentro de dos maneras de entender el arte en este final del siglo XIX, y sobre las cuales se iban a levantar más de un encendido comentario de elogio o rechazo.

En un primer momento, tanto en Barcelona como en Madrid, las Exposiciones de pintura, en las que se exponían la obra de estos nuevos artistas, pasaron desapercibidas cuando no mal tratadas por la ignorancia de nuestros críticos academicistas. Eduard Valentí i Fiol en su libro El primer modernismo catalán y sus fundamentos ideológicos explica la situación haciendo referencia a la Exposición Internacional que se convocó en Madrid en 1892, con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América, en la que los cuadros de los más grandes pintores catalanes, Rusiñol, Casas, Llimona, Mas i Fontdevila, Graner, Baixeras, Barran, Pinós, etc. fueron mal recompensados por el Jurado de la Exposición y por la crítica de los diarios que no entendieron nada de la revolucionaria pintura, para ellos, que venía de Barcelona. Más revolucionaria aún cuando se colocaba junto a los cuadros "viejos" de los pintores españoles, seguidores en general, en el mejor de los casos, de un estilo verista, naturalista, cuando no de un trasnochado romanticismo histórico o costumbrismo popularista.(56)

Como contraste a las opiniones que levantó en la capital de España esta exposición, son muy interesantes de leer "la sèrie d'articles dedicats a l'"Exposición Internacional de Bellas Artes" de Madrid, que visità com a col.laborador de "La Vanguardia" Raimon Casellas, así como los encendidos comentarios, que aparecieron en "L'Avenç", de apoyo a los pintores catalanes que se presentaron en Madrid y de repulsa al ambiente cultural que allí dominaba y que era, además, el oficial. Los artículos, como dice Jordi Castellanos, "són el resultat d'unes idees" que insinuaban "el nacionalisme artístic" y, en consecuencia, se establecían las diferencias entre la pintura española y la catalana y la proximidad de ésta con el arte moderno (57). En el artículo de "L'Avenç", firmado por Alexandre Cortada, se leen, entre otras, las siguientes cosas:

"Es tan estret, tan petit i tan mesquí el criteri i el modo de pensar de Madrid, que, si alguna vegada ha premiat algú de les regions, como ho ha fet amb Guimerà, en Balaguer, en Pitarra,etc. no ho ha fet per convicció artística ni de consciència,sinó amb la fe de veure si atraient-se aquestes personalitats, que ell creu que són potents en el regionalisme, apagarà una idea tan grossa, que està per sobre de tota personalitat.." (58)

La pintura catalana, que, por otra parte, llevaba ya 15 años de retraso respecto a la europea, sufría el desinterés y

la desconsideración de la crítica oficial, pero, de la misma manera, los pintores catalanes que, en un primer momento, habían intentado hacerse un sitio en el panorama de la Exposición, optaron por el desprecio de la pintura española, a la que atacaban desde su modernidad y originalidad; ni que decir que en la citada Exposición del 92 las obras francesas de Monet, Pissarro, Renoir y Sisley que se presentaron, constituyendo lo que podríamos llamar "la primera exposición impresionista en España" fueron muy mal acogidas por los críticos españoles; de la misma manera que ocurrió con los dos cuadros que había traido a España, un par de años antes, el anglosajón Whistler, pintor tan definitivo para Rusiñol o Casas, del que se dijo "que se trataba de pintura extraña y no poco original, que caería en lo ridículo o en lo absurdo, si no la salvase el varonil talento del pintor. Hay, pues, que admirarla, pero en manera alguna que acatarla" (59).

Pues bien, habrá que esperar unos años, para que la obra artística de los modernistas catalanes sea del agrado del público y de la crítica (60), salvo para ese grupo más avanzado de artistas e intelectuales catalanes y del resto de España, como los que se reunían alrededor de la revista "Arte Joven", que, atentos a la evolución de las nuevas corrientes del arte europeo, no podían más que pronunciar palabras elogiosas ante las telas de los pintores catalanes y lamentar el retraso, aún mayor retraso si cabe, en el que se encontraba el arte español. Cuando Azorín escribe Hidalgos y Ginoveses no puede dejar de

reconocer, desde su consciente regeneracionismo ideológico, a pesar de las críticas que hace al movimiento catalán, que:

"Rusiñol, es el más grande de los pintores españoles, autor del estupendo y maravilloso retrato de la última Exposición (la de 1909), que para honra suya pasó la Prensa madrileña en silencio; Ramón Casas el más genial de nuestros dibujantes..."(61)

Pero, los pintores catalanes fueron introduciéndose poco a poco en los ambientes oficiales de la pintura española.

En 1900 Ramón Casas presentó en la Exposición Universal de París su cuadro La Càrrega, pero le fue rechazado por el jurado de la sección española, integrado por el Conde de Villagonzalo, el coleccionista Ramón de Errazu y el pintor Antoni Gisbert. En el mismo certamen también fueron rechazadas las obras de Zuloaga, Rusiñol y Ricard Canals.

En 1903, Casas vuelve a presentar el mismo cuadro pero ahora con el título Barcelona 1902 en el Salón du Champ de Mars y , un año después, lo muestra al público de Barcelona con el título de La revolta llevándolo a continuación a Madrid a la Exposición Nacional de Bellas Artes, donde ganó la medalla de primera clase y fue adquirido por el Estado.(62)

¿Qué había pasado? Es decir, por qué ahora los cuadros de Ramón Casas que es sólo un ejemplo más, aunque un importante

ejemplo de la época, claro está, pasados unos años son aceptados e, incluso, reclamados por los organismos oficiales, antes tan reacios a estos pintores.

Este es uno más de los casos en los que vemos la historia de las relaciones entre los pintores catalanes y la pintura oficial española, (y con ella todos los organismos públicos y sus representantes), que tardó unos años (más años en Madrid que en Barcelona) en reconocer que el arte iba por otros caminos y que había dejado atrás la pintura historicista, "pompier" que tan de moda había estado, pero que , ahora, su pervivencia sólo demostraba la dificultad de un artista por ponerse al día. Por eso, en estos momentos, la crítica oficial acepta ya un tipo de pintura verista, naturalista, que, por otro lado, se estaba quedando ya obsoleta, respecto a las nuevas corrientes europeas, pero que aquí se cultivaba como lo más moderno y actualizado (63).

Los poderes públicos y la crítica oficial no podían quedarse atrás en esta marcha hacia la modernidad, aunque sólo fuera en una serie de comportamientos superficiales como estos. El arte no se consideraba "peligroso", es decir, influyente ideológicamente; el arte tampoco afectaba a la economía. De ahí que se considerara oportuno asumir ciertas actitudes modernas de cara a la opinión pública, para que ésta no reprochase en ningún momento al poder el prolongar un régimen de tipo absolutista, tan alejado de lo que se entendía por civilización moderna. La cultura, en general, tenía su propio espacio en la

sociedad en que se vivía, un espacio al que no le era permitido entrometerse en nada que a él no le perteneciera. Así que el poder público, unilateralmente, decide tomar prestados una serie de actitudes y comportamientos del ámbito artístico, y del espacio de la cultura en general, y adoptarlos para sí. Pero el arte no es inocente y, con el tiempo, se convierte en uno de los motores fundamentales de las transformaciones que la sociedad demanda y que el poder rechaza a ciertos niveles.

Los catalanes, para esta crítica oficial, en estos primeros años del siglo XX, ya habían dado ese salto hacia lo moderno y, por lo tanto, había que reconocerlo públicamente. De ahí que el cuadro de Casas "caigué bé en els medis oficials" y cuando tuvo alguna de sus exposiciones en Madrid fueron inauguradas por el Ministro de Instrucción Pùblica y Bellas Artes (64). Pero, por otro lado, tampoco podemos olvidar un hecho muy importante y es que , en estos primeros años del siglo XX, los pintores catalanes modernistas ya consagrados, Casas, Rusiñol, etc., habían, también, sufrido cierto viraje conformista hacia el arte oficial, que les procuraría, a partir de esos momentos, una mayor comprensión por parte del público y de la crítica académica, así como una aceptación del papel que la sociedad les daba (65). Ellos eran, ahora, el arte oficial; por lo tanto, asumirlo no resultaba tan problemático.

Las innovaciones de la pintura contemporánea ya no tenía en ellos a sus representantes. Crítica y público rechazaba, en

esos momentos, como una historia que se repetía, la nueva pintura, mucho más crítica, representada por los más jóvenes. En Cataluña, la que Francesc Fontbona ha llamado "generación postmodernista", formada por J.Mir, Isidre Nonell, Sebastià Junyent, R. Canals, Narià Pidelaserra, Pere Ysern, Xavier Nogués, el escultor Emili Fontbona, así como el primer Picasso, en el País Vasco el grupo de Regoyos y su "Kurdian Club", en Valencia, Sorolla, etc. (66).

Las últimas novedades seguían la misma suerte que ellos habían sufrido al comienzo de sus carreras. En 1898 un pintor de la generación posterior, Joaquim Mir, era criticado por el redactor de la revista "La Ilustración Artística", A.García Llansó, en su artículo sobre la Cuarta Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, "por sus novísimos cánones", (67) y el mismo Mir, en 1899, era rechazado en Madrid en una oposición a la que se presentó para conseguir una beca que le permitiera ir a Roma a estudiar la pintura de paisaje. "La decisió a favor d'un afavorit d'Alexandre Ferrant, el president del tribunal, provocà la ira de Mir, que abandonà les proves i destruí l'obra preparada per a la darrera prova, un paisatge que, segons Nicanor Piñole, el gran pintor asturià també present, era extraordinari".(68)

La misma suerte correría un pintor de origen santanderino, del que Rafols dijo que fue el pintor no-catalán preferido, más que Zuloaga, por los artistas de Cataluña: Darío de Regoyos,(69) perteneciente al grupo artístico vasco, defensor

del modernismo, que también era rechazado en casi todas las Exposiciones Nacionales. Sus quejas por el ambiente que se respiraba en la capital del Estado en lo que a arte se refería, eran muy significativas de lo que suponía cualquier innovación en materia artística. De él partió la idea, en 1901, de un manifiesto de protesta contra la entrada de Mariano Benlliure en la Real Academia de Bellas Artes, artista, según Regoyos, incapaz de entender las nuevas corrientes artísticas. Manifiesto que firmaron algunos catalanes como Santiago Rusiñol y Utrillo, pero otros muchos se abstuvieron de hacerlo o reclamaron a la iniciativa de Regoyos un carácter más conciliador, como hizo el mismo Rusiñol y otros artistas catalanes ya consagrados, que, aunque habían pertenecido a una "Sociedad de Arte modernista", promovida por Regoyos en Bilbao, para combatir el arte académico español y para dar a conocer a los pintores extranjeros y españoles que estaban más en la vanguardia del arte, no tenían ese espíritu rupturista que caracterizaba al pintor santanderino y se veían muy reticentes a formar parte de los catálogos de varias exposiciones que esta Sociedad organizó en San Sebastián, París o Barcelona (70). De Regoyos fue comprado un cuadro por suscripción popular, en 1894, en la misma exposición de Bellas Artes en la que participaron Casas, Rusiñol, Gaudí, Casellas, Pitxot, etc., para ofrecerlo al Ayuntamiento de la ciudad de Barcelona pero que esta institución rechazó (71). Se puede decir que hasta final de siglo estos mismos pintores catalanes no acabaron por aceptar la característica pintura negra de Regoyos totalmente.

Y si hablamos de las exposiciones no podemos dejar de hacerlo del género de los carteles, que en ese momento se convirtieron en un signo externo de la modernidad de la civilización europea.

El cartelismo que llega a ser uno de los géneros más típicos del arte de este final de siglo. Va ligado al avance técnico que se estaba produciendo en las artes gráficas y al avance de la sociedad industrial y comercial. El cartelismo de este final de siglo representa algo nuevo con respecto a todo lo que se había hecho anteriormente en materia de carteles. Por primera vez sirven para anunciar productos lanzados al mercado por una casa comercial o industria de carácter privado. Es decir, ya no son los carteles emitidos por las instituciones que sirven para anunciar acontecimientos populares, (fiestas, corridas de toros, etc., aunque éstos seguirán emitiéndose, y con el mismo carácter y con la misma factura ecléctica que había dominado desde el principio), ahora son carteles, como decimos, que anuncian un producto lanzado al mercado por un sector privado, no por una institución. En segundo lugar, y fruto de este origen de privaticidad que domina en el cartel modernista, en casi todos ellos, la mujer será la figura que centre el mensaje y la composición del cartel, no olvidemos que la mujer es el auténtico reclamo en una sociedad burguesa, porque es ella la que detenta el poder económico familiar, la que organiza y dirige el consumo.

Aubrey Beardsley, T.Lautrec, y otros muchos en Europa, Alexandre de Riquer, Ramón Casas, Adrià Gual, Utrillo en

Cataluña, realizaron carteles con los que los industriales y hombres de negocios ponían sus productos en el mercado. Este fenómeno típico de una sociedad industrial y competitiva tiene su sitio en España, sobre todo en Barcelona y en las zonas en las que se estaba intentando hacer una revolución industrial, que el resto del país estaba aún muy lejos de alcanzar.(72)

Ya en la década de los 90 los tan famosos carteles de los pintores catalanes van a ser reclamados desde Madrid. Riquer, Casas, Antoni Utrillo, trabajaban en encargos madrileños, aunque, en general, ésta era una excepción porque pesaba aún ese estilo convencional, del que hemos hablado anteriormente, como se dejó ver en el concurso de carteles que se organizó para el "Champán Codorníu", en el año 1898. A él concurrieron 173 obras, 50 de ellas enviadas de Barcelona; concurso del que fue ganador el cartel de Julio Tubilla, -o Cubillo, según la transcripción de "La Ilustración Artística"-, a pesar de que se presentaban varios de Ramón Casas, que recibieron la mayoría de los galardones, resultando ser, paradójicamente, el verdadero ganador del Concurso, aunque no de ese primer premio (73). Quizá el voto catalán de los Pares, Soler y, sobre todo, del crítico Miquel i Badia, influyó en el resultado, porque Badía fue uno de los principales opositores al grupo de pintores modernistas, aunque en esta época sus críticas ya se habían suavizado bastante.

Los cartelistas madrileños y del resto de España, salvo

los catalanes, eran la demostración del protagonismo, en los círculos artísticos, de esa pintura academicista que tenía la categoría de oficial. "En 1899 tiene lugar la primera exposición de carteles catalanes en Madrid, y la muestra no despertó el más mínimo interés, a juzgar por la airada crónica dada por "Pèl i Ploma". Según escribe el redactor de la revista, nadie acudió a visitarlos, excepto un trapero que ofreció comprarlos a peso. La noticia dada en castellano "para que mejor puedan enterarse los interesados", era evidentemente tendenciosa, y fue posteriormente rectificada en parte.Sin embargo, tras todo ello resulta evidente la incomprensión ante el cartel modernista fuera de Cataluña".(74)

En cambio, en Cataluña también se apostaba en el género del cartel, como en la ilustración en general, por una actualización de los estilos y el cartelismo se convertía, así, en uno de los géneros más típicos del modernismo catalán. En la popular revista barcelonesa, aunque editada en español, y que ya hemos citado en otras ocasiones a lo largo de este trabajo, "La Ilustración Artística", que era una publicación que continuaba reproduciendo los estilos más populares en las ilustraciones, como, por ejemplo, el "orientalismo", se tenía muy en cuenta también qué caminos seguía la ilustración en Europa, y en sus páginas aparecerán varios artículos con el título de El cartel moderno, con reproducciones, recogido de una revista alemana, y cuyo autor es un tal Luís Wolfeld, en el que se da un repaso general a las grandes figuras europeas y

americanas y se reconoce en el cartel "un nuevo y vasto campo para el arte". De la misma manera, se estudia, con exhaustividad, cómo ha sido, desde el comienzo de tal tipo de producciones, la trayectoria del cartel español, destacando por regiones a todos aquellos artistas que se dedicaban a este género y dando un completo repaso a todas las corrientes del mismo.(75)

La proyección europea, más que española, que tuvo el cartel catalán respondió a las expectativas de sus autores. En 1898, la publicación londinense "The Poster Collector's Circular" dedicó uno de sus números a los "Spanish Posters", destacando los realizados en Cataluña, "centre de tot el movinent artístic a la Península" (76).

Y, aunque sea sólo a manera de apunte, no podemos olvidarnos a la hora de hablar de las relaciones entre Cataluña y la España castellana de la influencia que supuso la arquitectura catalana y su carácter nacional en el resto de las ciudades españolas, adonde se dirigieron a trabajar, en más de una ocasión, arquitectos como Gaudí, o donde se cultivó una línea urbanística y arquitectónica que había tenido su punto de partida en la Barcelona de este final de siglo (77). O de la admiración del grupo intelectual español más avanzado por los escultores catalanes, algunos de los cuales trabajaron en Madrid, a pesar de que la escultura modernista, por causas diversas, sufrió un retraso en su introducción en los ambientes

artísticos más progresistas del país (78). O de las promociones teatrales que se hicieron con un sabor popular que pusieron en comunicación a un tipo de público que iba más allá de las élites de artistas e intelectuales, pero que sirvieron para que se popularizaran algunas de las novedades y para dar a conocer parte de lo que se estaba produciendo en Cataluña. Una figura fundamental y que tuvo un papel excepcional en esta tarea de popularizar el teatro catalán fue la del actor, director y promotor teatral Enric Borràs que llevó hasta los pueblos más recónditos de nuestra geografía las obras de los autores del siglo XIX en traducciones al español o en sus versiones originales, obteniendo grandes y apoteósicos éxitos, como cuando estrenó El Místic de Santiago Rusiñol, sobre la importante figura , y tan controvertida en aquellos momentos, de Mosén Jacint Verdaguer (79). Como olvidar tampoco las traducciones al español de Gregorio Martínez Sierra de las obras de Santiago Rusiñol que por su importancia merecerían estudio aparte (80) y que fueron tantas que ya Prudenci Bertrana, en 1936, dijo que Rusiñol "és l'autor de casa nostra que té més obres traduïdes a l'espanyol" (81). Así como los viajes fuera de Cataluña de las asociaciones musicales catalanas, como el que realizó la "Societat coral "Catalunya Nova", dirigida por su fundador, el maestro Enric Morera, del 10 al 1[illegible] de marzo de 1899, para ofrecer un concierto en Almería, con un programa, como todos los de la Societat, muy nacionalista, pero no por eso de menos éxito.(82)

¿Qué ocurría, por tanto, para que se estableciera este tipo de relaciones entre Cataluña y la España castellana? ¿Por qué esta diversidad de opiniones ante la cuestión catalana, cuando no una falta de comprensión? ¿Por qué una cuestión catalana? nos preguntamos.¿Qué proceso histórico e ideológico había sufrido Cataluña, y con ella sus artistas e intelectuales, diferente al resto de España, para que se produjera este tipo de relaciones con los que como ellos trabajaban por el engrandecimiento y la transformación de España tomando como una vía fundamental para ello, el arte y la cultura?.

NOTAS:

1)SOLE TURA, Jordi: Catalanismo y revolución burguesa (Vid. especialmente el cap.III: El peso de la Cataluña rural: tradicionalismo y regionalismo conservador) Ed.CUADERNOS PARA EL DIALOGO, Madrid, 1970,p.70

BALCELLS,Albert: Cataluña Contemporánea II (1900-1936) Estudios de Historia Contemporánea, Ed.SIGLO XXI Ed., Madrid, 1974

2)Cfr.JUTGLAR, Antoni: Els burgesos catalans, Ed.NORFEU, Barcelona, 1966

3)Así tituló Narcis Oller su novela más famosa Febre d'or (Obres Completes,Barcelona,Ed.SELECTA,1948),que es un buen ejemplo de lo que fue en Cataluña,en esta época, el áuge económico y el posterior declive,cuando se vio que la subida se había hecho sobre papel sin valor.

4)SOLE TURA,Jordi:Op.Cit.,p.50-51

5)JUTGLAR, Antoni: Ideologías y clases en la España Contemporánea.Vol.II (1874-1931) Ed.CUADERNOS PARA EL DIALOGO, Madrid, 1969, p.91

6)GANIVET,Angel:Porvenir de España , cit. por ROSALES,Luís:Antologia de A.Ganivet,Ed.FE,Madrid,1943,p.122

7)La Publicidad, Martes 30 de Agosto de 1898, p.1

8)MARAGALL, Joan: Carta dirigida a su amigo Freixas en sus Obres Completes, V.II, Ed.SELECTA, Barcelona, 1960, p.978

9)MARAGALL, Joan: Oda a Espanya en Obres Completes,V.,p.

10)VICENS I VIVES, Jaume:Historia Social de España y América Ed.TEIDE, Barcelona, 1959, Tomo V, p.394

11)Cit.por DIAZ PLAJA,Guillem:Modernismo frente a 98, Ed.ESPASA CALPE, Madrid, 1951, p.337(Cfr.Apéndice:Cataluña y el Modernismo español,pp.317-348)

12)nº 839,año XVII,24 de Enero de 1898 y nº878,año XVII,24 de Octubre de 1898,respectivamente.

13)Cfr.DIAZ PLAJA,G.:Op.Cit.,p.337 y ss.

Cfr.HINA,Horst:Castilla y Cataluña en el debate cultural (1714-1939),Ed. PENINSULA, Barcelona,1986, (Vid. el cap. La época modernista y noucentista.La síntesis del catalanismo)

14)CIRICI I PELLICER, A.: Picasso antes de Picasso,IBERIA, Joaquin Gil Ed.S.A., Barna, 1946 (espec.el cap.XII: Los Quatre Gats de Madrid)

15)Cit. por BESER,Sergi:La novel.la realista, en Lliçons de literatura comparada catalana i castellana (segles XIX i XX), Curs al Col.legi de Llicenciats en LLetres i Ciències de Catalunya, Barcelona 1982, Biblioteca Milà i Fontanals, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1985, p.10-16

A pesar de que cuando Pérez Galdós "arran de l'estrena de "Electra" fou atacat amb fúria pels elements integristes rebé l'oferiment de Rossinyol d'anar a viure al Cau", en aquel momento centro intelectual y artístico del movimiento modernista catalán, (Vid. PLANES, Ramon: El modernisme a Sitges Ed.SELECTA, Barcelona, 1969, p.98)

16)Cfr.FONT,Melcior:L'obra i els homes de "L'Avenç, Revista de Catalunya Vol. V,Barcelona, Agost, 1926, any III, nº 25, p.30

17)PLANES,Ramon:Op.Cit., p.97

(De una carta de J.M.Jordà a S.Rusiñol en la que cuenta la llegada a Barcelona de la condesa de Pardo Bazán y de su deseo de conocer a Rusiñol, así como lo que se hacía en el "Cau Ferrat" de Sitges, a la sazón uno de los grandes centros culturales catalanes)

18)CLARIN,L.Alas:Ensayos y Revistas (p.167 y ss.) Citado por Eduard Valentí i Fiol en El primer modernismo catalán y sus fundamentos ideológicos (Ed.ARIEL, Barcelona, 1973, p.18, nota 3) Asimismo, transcribe un texto de Menéndez Pelayo que apareció en sus Estudios de crítica literaria, (5ª serie,p.66) en los que a propósito de la Barcelona moderna, M.Pelayo habla de "un ideal estético que empieza a transformar la vida urbana, que aprovecha del renacimiento arqueológico los motivos tradicionales y los combina con nuevas e ingeniosas formas, acompañando con soberbias construcciones la pujante expansión con que, roto su viejo círculo de murallas, se dilata la gran metrópoli mediterránea, señora en otro tiempo del mar latino ,(...), y destinada acaso en los designios de Dios a ser la cabeza y el corazón de España regenerada".)

19)BESER,Sergi:Op.Cit., p.15

20)Por citar sólo algunos, en "La España Moderna", revista de Madrid dirigida por L.Galdeano aparecieron los siguientes artículos que trataban el tema catalán:

OLIVER I CASTAÑER, Jaime: Los Segadors.Estudio histórico-político de literatura popular catalana, Mayo, 1900, p.103-117

COROLEU, J.: La sociedad catalana en los tiempos de los condes de Barcelona Febrero, 1889, p.37-67

SARDA, J.: La literatura catalana en 1888 Enero, 1889, p.133-149

LLORENTE, Teodoro: El movimiento literario en Valencia en 1888 Enero, 1889, p.153-160

GOMEZ DE BAQUERO, E.: Canigó, leyenda pirenaica... Marzo, 1898, p.130-135

PAGANO, J.L.: Pompeyo Gener y las literaturas castellana y catalana (entrevista recogida por LEM vque apareció en Rassegna Internacionales della letteratura e dell'arte contemporanea) Julio, 1901, año 13, nº 151, p.152-153

GUERRA, Angel: El regionalismo literario en España Octubre, 1908, año 21, nº 238, p.7-24

GOMEZ BAQUERO, E.: El pueblo gris, por Santiago Rusiñol Septiembre-Octubre, 1904, año 16, nº, p.167-174

BENITO, Lorenzo: El problema catalán y la lengua catalana, Abril, 1909, año 21, nº 244, p.148-156 y Mayo, 1909, año 21, nº 245, p.92-129

(Además de otros que iremos citando a lo largo de este trabajo)

21) BONILLA Y SAN MARTIN: De lingüística regional y sus concomitancias en "La España Moderna", Febrero, 1908, año 20, nº 230, p.48 y ss.

22) BONILLA Y SAN MARTIN: Op.Cit., p.5p.52-53

23)GANIVET,Angel:Porvenir de España, cit. por ROSALES,L.:Op.Cit.,p.13

24)GANIVET,Angel:Porvenir de España, cit. por ROSALES,L.en Op.Cit.,pp.107-108

25)reproducida por PLANES,Ramón:Op.Cit.,pp.102-103 (Vid.el Cap. III:L'Edat d'Or)

26)Cfr.RAFOLS, J.F.: Modernisme i Modernistes, Ed.DESTINO, Barcelona 1982, p.27 y ss.

Cfr.PLA, Josep: Santiago Rusiñol i el seu temps, Ed.DESTINO, Barcelona 1981, p.93 y ss.

27)VALENTI I FIOL,Eduard:Op.Cit.,p.225

28)Las relaciones entre Unamuno y Coromines han sido tratadas en ocasiones, véase por ejemplo:

COROMINES,Joan:Correspondance entre Miguel de Unamuno et Pere Coromines, en Bulletin Hispanique, LXI (1959), pp.368-436 y Bulletin Hispanique,LXII (1960),pp.43-77

ZUBIZARRETA,Armando:Miguel de Unamuno y Pedro Corominas.Una interpretación de la crisis de 1897,Cuadernos Catalanes, MU, IX, 1959

UNAMUNO,Miguel de:Obras Completas (V.V y VI) Ed. Afrodisio Aguado, Madrid, 1950

COROMINES,Pere: Obra Completa en castellano, Ed.GREDOS, Madrid, 1975

COROMINES,Pere:Els anys de joventut i el procés de Montjuic Ed.CURIAL, Barcelona, 1974

COROMINES, Pere: La tràgica fi de Miguel de Unamuno, "Revista de Catalunya", XVI, Barcelona, 1938

En este artículo Coromines interpretó la personalidad de Unamuno. Posteriormente este trabajo sirvió de base al texto

SANCHEZ BARBUDO, A.: La formación del pensamiento de Unamuno. Una experiencia decisiva. La crisis de 1897, en "Hispanic Review", XVIII, 1950

29) El tema de las relaciones de Unamuno con los catalanes y de sus opiniones ante el hecho catalán ha sido tratado, además de los libros ya señalados, entre otros, por:

DIAZ-PLAJA, Guillem: Al filo del Novecientos, Ed. PLANETA, Barcelona, 1971

LAIN ENTRALGO, Pedro: Epistolario y escritos complementarios. Unamuno-Maragall, Seminarios y Ediciones S.A., Guadalajara, 1971

CORREDOR, J.M.: El epistolario entre Unamuno y Maragall, Cuadernos, nº 45, nov.-dic. 1960

RIDRUEJO, Dionisio: En algunas ocasiones (vid.espec. el cap.: Complacencia en los límites), Madrid, 1960

TARIN IGLESIAS, José: Unamuno y sus amigos catalanes, Ed. PEÑISCOLA, Barcelona, 1966

TARIN IGLESIAS, José: Unamuno en el alma catalana Caja de Ahorros de Terrassa, Terrassa, 1969

HINA, Horst: Castilla y Cataluña en el debate cultural (1714-1939), Ed. PENINSULA, Barcelona, 1986

Véanse también los interesantes epistolarios que aparecen en las Obras Completas de Unamuno (Ed.AFRODISIO AGUADO,Madrid,1950) y en las Obres Completes de Maragall (Ed.SELECTA,Barcelona,tomo II,1960,pp.930-944)

30)UNAMUNO,M. de:**De Salamanca a Barcelona** en **Obras Completas**, **V.II, p.653**

31)UNAMUNO, M.de: Carta dirigida a Maragall el 19-XII-1907 en LAIN ENTRALGO, P.: Epistolario y escritos complementarios.Unamuno-Maragall, (ed. y pr. de P.L.E., epílogo de **RIDRUEJO,Dionisio)** SEMINARIOS Y EDICIONES S.A., Guadalajara, 1971, p.74

32)En 1906 se publica La nacionalitat catalana de Enric Prat de la Riba, que contiene ya ideas de expansión imperialista desde Cataluña, ideas que se concretan en su manifiesto Per Catalunya i l'Espanya gran de 1908, en donde, como ha dicho Jordi Solé-Tura, "la idea imperial se convierte en programa concreto de acción política que la burguesía catalana propone a todo elpaís" (**SOLE TURA,J.:Prat y el Imperialismo** en **Catalanismo y revolución burguesa**, Ed.CUADERNOS PARA EL DIALOGO, Madrid, 1970,p.203)

33)**UNAMUNO,M.de:Sobre el imperialismo catalán** en **Obras Completas, V.V, pp.508-509**

34)UNAMUNO,M. de:La crisis actual del patriotismo español en **Obras Completas**, V.III, p.652

35)Cfr.**ROVIRA I VIRGILI,Antoni:La dèria del senyor Unamuno** ("La Campana de Gràcia",25-I-1919) en **Catalunya i Espanya**, a cura de J.Sobrequés i Callicó, Ed. de LA MAGRANA,Diput. de Barcelona, Barcelona,1938

36)UNAMUNO,M.de:Diccionario diferencial catalán-castellano en La raza y la lengua en Obras Completas, V.VI, p.782

37)UNAMUNO,M.de:La crisis actual del patriotismo español en Obras Completas, V.III, p.654

38)UNAMUNO,Miguel de :Sobre la lengua española en Obras Completas, V.III,pp.282-290

39)UNAMUNO,M. de:Sobre el uso de la lengua catalana en Obras Completas, V.VI, p.726

40)GANIVET,Angel:Porvenir de España en Op.Cit. p.107

41)MACHADO,Antonio:Juan de Mairena, Ed.LOSADA, Buenos Aires, 1957, p.85

(También en este libro leemos las siguientes palabras puestas en boca de Juan de Mairena: "Porque no hay más lengua viva que la lengua que se vive y se piensa, y ésta no puede ser más que una - sea o no la materna-, debemos contentarnos con el conocimiento externo, gramatical y literario de las demás".Palabras que, en principio, no se oponen a los que pretenden que el catalán - su lengua materna- sea la primera de las lenguas utilizadas.Pero, a continuación escribe un alegato contra el bilingüismo y en defensa del español, palabras que, aunque nos puedan parecer una "boutade", son una declaración en la que se dejan a un lado todas las demás lenguas ocidentales y, claro está, tampoco se deja abierta ninguna puerta de salida para las lenguas peninsulares: "No hay que empeñarse en que nuestros niños hablen más lengua que que la castellana, que es la lengua imperial de la patria.El francés, el inglés, el alemán, el italiano deben estudiarse como el latín y el griego, sin ánimo de "conservarlos"(p.192)

42)JIMENEZ, Juan Ramón: Cartas (Primera selección) Recopilación, ordenación y prólogo de Francisco Garfias, Ed.AGUILAR,Madrid,1962,pp.225-226

43)BAROJA,Pío:Divagaciones acerca de Barcelona en Divagaciones apasionadas en Obras Completas, Ed.BIBLIOTECA NUEVA, Madrid, 1948, pp.524-537

44)Cfr.SABATER,J.:Llibertaris i Modernistes en Actes del Col.loqui Internacional sobre el modernisme (Barcelona 16-18 de desembre de 1982), Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona,1988,pp.35-52

Cfr.DUARTE I MONTSERRAT,Angel:Pere Coromines,entre la Universitat, la militància republicana i el moviment obrer, en "Recerques", 15, 1984, pp.175-187

Cfr.DUARTE I MONTSERRAT,Angel:L'evolució ideològica de PereCoromines en la crisi de fide segle,1893-1896 en Actes del Col.loqui Internacional sobre Modernism, pp.25-33

Cfr.DUARTE I MONTSERRAT,Angel:Pere Coromines:del republicanisme als cercles llibertaris (1888-1896), Biblioteca Serra d'Or, 84, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1988

Cfr.CASTELLANOS,Jordi:Aspectes de les relacions entre intellectuals i anarquistes a Catalunya alsegle XIX en "Fls Marges", 6 (1976), p.7-28

45)BAROJA,Pio:Op.Cit.,p.533

46)Cfr.ROVIRA I VIRGILI,A.:Op.Cit.,pp.6-15

47)DUARTE I MONTSERRAT,A.:Pere Coromines: del republicanisme als cercles llibertaris (1888-1896), pp.131-141

48)intervención de **Joan Lluís Marfany en el Col.loqui de la primera sessió** en
Actes del Col.loqui Internacional sobre el Modernismo, p.56

(Joan Lluís Marfany niega en este coloquio el anarquismo del grupo de "L'Avenç, salvo los casos de Brossa y Cortada, adscritos a las ideas libertarias durante un corto período de tiempo, y aunque esto es así, creemos que tampoco se puede negar que en la revista y en todos los que en ella participaban, además de los ya citados, había un tono de general simpatía hacia las ideas de Bakunin, viéndose con muy buenos ojos que en los talleres de "L'Avenç" los obreros realizaran medios de información con clara tendencia anarquista como "L'Eco de la treballada" o "L'Avenir".Como tampoco se puede olvidar que Brossa y Cortada tuvieron que salir hacia el exilio y que Fere Coromines fue detenido en Montjuïc cuando los atentados anarquistas y la insurrección contra la guerra en las colonias, pues en aquel momento eran señalados teóricos de estas ideas, y aunque no eran partidarios de la violencia, tampoco la condenaban explícitamente.Por otro lado,Marfany en la Història de la Literatura Catalana (Ed.ARIEL,198 ,Vol.VIII) en el capítulo titulado El Modernismo, en la nota 47 (p.100) señala que "L'Avenç havia estat elogiat pel diari anarco-col.lectivista "El Productor" (VII, 353, (1-VI-1893) i havia iniciat un intercanvi amb el setmanari anarco-comunista "La Conquista del Pan" (5 (15-IX-1893).

Años después del cierre de "L'Avenç" en 1895, Jaume Brossa "figura entre los colaboradores más asiduos de la revista ácrata "Ciencia Social" (1895-96), dirigida por el conocido dirigente obrerista Anselmo Lorenzo.(...)La revista se proponía establecer un enlace entre los medios obreros y los núcleos más avanzados de intelectuales y estudiantes" (**VALENTI I FIOL,Eduard:Op.Cit.,pp.224-5)**

49) VALENTI I FIOL:Op.Cit.,p.16

50)MARTINEZ RUIZ,José:Hidalgos y Ginoveses(1900), cit. por DIAZ-PLAJA,G.:Modernismo y 98,pp.341-342

51)GANIVET,Angel:La conquista del reino de Maya ROSALES,L.: Op.Cit.,p.138

52)MARTINEZ RUIZ,José: en DIAZ-PLAJA,G.:Op.Cit.,p.342

53)HORST,Hina:Op.Cit.(Vid. Azorín o la España mítica)

54)BAROJA,Pio:Op.Cit.,p.535

55)UNAMUNO,M. de:Sobre el problema catalán ("El Mundo", Madrid, 13 de febrero de 1908) en Obras Completas, V.XI, pp.147-155

En una carta de Unamuno dirigida a Maragall el 15 de mayo de 1907, (en LAIN ENTRALGO,P.:Epistolario y escritos complementarios, p.67), leemos "... es ahí, en Barcelona, donde se me ha tomado en serio y donde se me quiere."

En una carta dirigida por Maragall a Unamuno, con fecha de 25 de marzo de 1911, el escritor catalán escribe:

"¡Oh, cómo quiere usted a Cataluña, que va usted a confiarnos su propio hijo! Tiene usted razón; a pesar de toda aparente oposición, entre usted y Cataluña se ha formado un fuerte lazo.Yo lo noto aquí cada día.De usted se lee y se comenta todo con un interés absolutamente singular, y es que se siente, se presiente en usted a un "gran sincero" a un "único" que no forma especie con nadie en España...por ahora."(MARAGALL,J.:Obres Completes,V.II, p.944)

56)Cfr.**VALENTI I FIOL,E.**:Op.Cit.(espec.:La nueva pintura barcelonesa en Madrid), pp.275-285

Cfr. **FONTBONA,Francesc**:La crisi del Modernisme artístic ,Ed. CURIAL, Barcelona, 1975

("Aquest naturalisme -dice Fontbona- era, doncs, el nord i guia de l'art i ho era de forma molt generalitzada: des del mateix 1890 els grans premis de les Exposicions Nacionals de Belles Arts de Madrid foren per a obres naturalistes" de pintores como José Jiménez Aranda, Cutanda, Luís Jiménez, Sorolla, Pla Rubió, Luís Menéndez Pidal, Gonzalo Bilbao, López Mezquita, Viniegra, Martínez Cubells, autores de cuadros con títulos tan significativos como: "Una desgracia", "Huelga en Vizcaya", "Sala de Hospital", "Otra margarita!", "Y aún dicen que el pescado es caro!""A la guerra", "Salus infirmorum", "El último recurso", "Los presos", "La vendimia en Jerez", "Trabajo,descanso y familia", etc.(p.16 y 37)

57)**CASTELLANOS,Jordi**:Raimon Casellas i el modernisme, Ed.CURIAL,Barcelona,1983,pp.85-86

58)**CORTADA,Alexandre**:Els pintors catalans a Madrid,"L'Avenç", any 4, Octubre, n.10, 1892

59)**GUTIERREZ BURON, Jesús**: Artistas extranjeros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en el siglo XIX, "Fragmentos", Ministerio de Cultura,Madrid, 1989, nº 15-16, pp.36-57

60)Vid.el artículo titulado La Cuarta Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas (Barcelona 1898) en La Ilustración Artística,nº 856 (23 de Mayo de 1898)

61)MARTINEZ RUIZ,J.:Hidalgos y Ginoveses, en DIAZ-Plaja, G.: Op.Cit., p.342

62)Cfr.FONTBONA,Francesc:Pintura social en Ramon Casas en Actes del Col.loqui internacional sobre el Modernisme (Barcelona 1982), pp.79-82

63)Cfr.CASTELLANOS,Jordi:Raimon Casellas i el modernisme, (vid. espec. Cap. III y IV, pp.73-100)

Cfr.FONTBONA,F.:Op.Cit.

64)Cfr.FONTBONA,F.:Op.Cit.,pp.79-82

Cfr.JARDI,Enric:Ramon Casas,testimoni del seu temps,"Serra d'Or, any VIII,nº 3 (1966),pp.35-37

Cfr.FONTBONA,F.:La crisi del modernisme artístic Ed.CURIAL, Barcelona, 1975

Cfr.RAFOLS,J.F.:Ramón Casas,pintor, Ed.OMEGA, Barcelona,s.d.

65)Cfr.FONTBONA,Francesc:Op.Cit, pp.36-37, nota 5

66)Cfr.FONTBONA,F.:Op.Cit.,pp.35-45

FONTBONA,Francesc:Concepto de postmodernismo catalán en Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte Universidad de Granada, Dpto.Historia del Arte Granada, 1973, V.II, pp.388-392.Concepto muy discutido en el Congreso Internacional sobre el Modernismo del año 1982.

67)GARCIA LLANSO,A.:Cuarta Exposición de Bellas Artes e industrias Artísticas en "La Ilustración Artística", Barcelona, nº 856, 23 de Mayo de 1898,

68)FONTBONA,F.:Op.Cit.,p.120

69)RAFOLS,J.F.:El arte modernista en Barcelona, Llibreria DALMAU,Barcelona,1943,p.103

70)TUSELL,Javier:Darío de Regoyos y la introducción delarte moderno en España,"Fragmentos", Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, nº 15-16, pp.150-192 (Vid. espec.:El academicismo madrileño)

Escribe Tusell:"Desde fecha muy temprana distó Regoyos de hacerse ilusiones acerca de los posibles éxitos a alcanzar en Madrid.Muy a menudo se refería a la capital como "Maketania", pero no con el sentido racial que le pudiera dar un nacionalista vasco, sino como sinónimo del mundo atrasado y hostil, incapaz de entender el arte moderno:"...Zuloaga y Rusiñol me esperan para ir a Bruselas -transcribe Tusell la carta de Regoyos al pintor, y director del Museo de Bilbao, Manuel Losada- y quizás ver los museos de Holanda.Qué placer tan inmenso dejar Maketania, los Maketos... y tanta imbecilidad (...).

"Me hace daño, más que la ignorancia de los españoles, la indiferencia por el arte y que se lee de una manera tan visible en las miradas de todos esos maketos, pero los vascongados son tan brutos como los mismos maketos..."(pp.157-158)

71)BARAN,A.L. de (seud. de M.Utrillo):Dario de Regoyos, "Luz", nº 8, 1ª semana de diciembre de 1898, Barcelona, p.3

72)Para el tema del cartelismo la bibliografía es amplia,aparte de las obras que a este tema ha dedicado Francesc Fontbona y que hemos ido citando hasta aquí,véanse:

FONTBONA,F.i MIRALLES,F:Del Modernisme al Noucentisme.1888-1917.Història de l´Art Català,Vol.VII, EDICIONS 62, Barcelona

1985

CASALS,N.:El cartel.lisme i l'Anís del Mono en "Carrer dels Arbres", Badalona, nº 18 (II 1981) pp.3-12

CIRICI I PELLICER,A.: El arte modernista catalán, Ed.AYMA, Barcelona, 1951

COLL I MIRABENT,I.:L'art orientalitzant, particularment el d'arrels japoneses, a Europa, i els seus reflexos a la Barcelona del Vuitcents en "D'Art", Univ. de Barna,nº 11,març, 1985

JARDI, Enric: El cartelismo en Cataluña ,Ed.DESTINO, Barcelona, 1983

RAFOLS,J.F:Doce dibujantes de comienzos del siglo XX en "Destino", Barcelona,8, 15 y 22 de Octubre de 1960

RAFOLS,J.F.:El arte modernista en Barcelona Llibreria DAL'AU, Barcelona, 1943

SALOM VIDAL,Victoria:El cartel modernista catalán en "D'Art", Barcelona, nº 5 (IX,1979) pp.78-101

TRENC BALLESTER,E.:Les arts gràfiques de la època modernista en Barcelona, Gremio de Industrias Gráficas, Barcelona, 1977

(Esta bibliografía se puede completar, ampliamente, con la que aparece en el volumen XXXII de la Historia General del Arte SUMA ARTIS, Ed.ESPASA CALPE, S.A., Madrid,1988, realizado por FONTBONA,Francesc titulado La ilustración gráfica.Las técnicas fotomecánicas ,y con la edición facsímil de la revista catalana "Pèl i Ploma")

73)En la sección **"Miscelánea"**, **"La Ilustración Artística"** (nº 883, 28 de Noviembre de 1898), se da noticia de los resultados del Concurso, el número de carteles presentados, su origen, los nombres de los que formaron el Jurado, los resultados y los premios a los mismos.

74)**SALOM VIDAL,V.:Op.Cit.**, pp.83-84

Cfr.**FONTBONA,F.:Op.Cit.**, pp.482 y ss.

75)**HOLLFELD,L.:El cartel Moderno** en **"La Ilustración Artística"**, Barcelona, 1898, año XVII:nº 843 (21-II-98),nº 844 (28-II-98), nº 845 (7-III-98), nº 846 (14-III-98), nº 847 (21-III-98)

También en la misma revista, **"La Ilustración Artística"**, aparece firmado por **A.** una serie de artículos, en la línea de los de **L.Hollfeld**, titulada **"Carteles artísticos"**, serie que comienza en el nº 848 (28 de Marzo de 1898) y que termina en el nº 860 (23 de Mayo de 1898), en donde se siguen analizando y reproduciendo los carteles europeos.Los números 857, 858 y 859 se dedican al estudio del cartel español tanto el popular que, según el autor del artículo, "tal vez los modernistas intransigentes los calificarán de anticuados y quizás alguno los tildará de cursis, negándoles todo título para figurar en la categoría del cartel moderno; pero en nuestro concepto procederán con gran injusticia los que tal hagan", pues hay que dejar a un lado "los exclusivismos de escuela", así como al estudio de lo que A. llama propiamente obra de los "cartelistas modernistas", donde entra a analizar la obra, sobre todo, de Alexandre de Riquer, al que considera el más importante cartelista español.

En el nº 850 (11 de Abril de 1898) de la misma revista, en su sección de "Miscelánea", se comenta el concurso de carteles organizado por el empresario Sr.Bosch para su famoso "anís del mono", concurso al que se han presentado, según A.García Llansó, que es quien firma el artículo, ciento setenta y dos

obras, y del que ha salido ganador uno de los cuatro carteles presentados por Ramón Casas, de los que dice García Llansó eclipsan a todos los demás,(a pesar de que, entre otros, se encuentran, nada menos, que los carteles de Alejandro de Riquer o Miquel Utrillo, o de otros conocidos cartelistas, como se indica en el nº siguiente de la revista), carteles, los de Casas, "en los que aparte de su simplicidad, ponense de relieve las cualidades del artista, su maestría en el trazo y su buen gusto en la colocación.El autor no ha recurrido ni a los exóticos motivos ornamentales, tan utilizados por algunos de sus compañeros, ni a las violencias de los escorzos o la rigidez de las formas: se ha servido de sólidos elementos, y huyendo de minucias y rebuscanientos, ha trazado una figura simple en sus líneas y en los tonos, elegante, cual lo son las mujeres de nuestras provincias meridionales, dando a la obra carácter genuinamente español".

76)**Cfr.JARDI,Enric:Història de "Els Quatre Gats"**, Ed.AEDOS, Barcelona, 1972 (Vid. espec.Cap.V:**Lletres i ombres**)

77)En 1891 el arquitecto catalán **Puig i Cadafalch** publica en **"L'Avenç"** (2ª època, any III, núm 11, Barcelona, 30 de Novembre, pp.343-345) un artículo titulado **La Academia de Madrid y la arquitectura regional catalana**, sobre las arquitecturas de Madrid y Barcelona comparándolas.

Del mismo **Puig i Cadafalch:Don Luís Domènech i Montaner** en **"Hispania"** (Barcelona,30 de Diciembre de 1902).

Asimismo, el arquitecto catalán **Lluís Domènech i Montaner**, publicará en **"La Renaixensa"** (año VIII, Tomo I, nº 4, 2º de Febrero de 1878, pp.149-160) un artículo titulado **En busca de una arquitectura nacional**.

Sobre este tema, vid. **ISAC,Angel:La Arquitectura Nacional:naturaleza y éxito de un pensamiento** en

Op.Cit.,pp.333-355, en donde Isac analiza el artículo de Domènech i Montaner,entre otras cosas referentes a lo que significó en el siglo XIX y principios del siglo XX el tema del nacionalismo en la arquitectura.

La bibliografía sobre la arquitectura modernista es,como ocurre con el tema del cartelismo, muy amplia.Para su estudio podemos partir del trabajo, ya clásico, de **CIRICI I PELLICER, Alexandre:El arte modernista catalán**, Ed.AYMA, Barcelona,1951. Véase también **BOHIGAS,Oriol:Reseña y catálogo de la arquitectura modernista**(2 vol.),Ed.LUMEN,Barcelona,1983.

78)**FONTBONA,Francesc:La crisi del Modernisme artístic** (Vid. espec. el cap.XII: **L'escultura postmodernista: Emili Fontbona**, pp.167-196)

79)Cfr.**DIAZ-PLAJA,G.:Op.Cit.** pp.317-348

HINA,Horst:Op.Cit.

CURET,Francesc:Història del teatre català, Ed.AEDOS, Barcelona, 1967

80)Cfr.**MARTINEZ SIERRA,María:Santiago Rusiñol en Gregorio y yo.Medio siglo de colaboración,** México,1953,pp.50-62

81)**BERTRANA,Prudenci:Conferència llegida el dia 13 de juny de 1936 a la sala d'actes de la Institució del Teatre, amb motiu del descobriment del bust de S.Rusiñol** en **Obres Completes** de P.Bertrana, Ed.SELECTA, Barcelona, 1965, pp.1385-95

82)**Cfr.ALIER, Roger:La societat coral "Catalunya Nova"** en "D'Art", Revista del Dpto. de Hª del Arte Fac.Fil.y Letras, Universidad de Barcelona, nº 2,mayo 1973,p.54

CAPITULO II:

LA ACTITUD DE LOS INTELECTUALES CATALANES EN ESPAÑA A FINALES DEL SIGLO XIX:

Después de la crisis de 1993, se produce en la intelectualidad catalana una reacción contra el sistema español en general y el catalán en particular. Se podría decir que los grupos más avanzados de la intelectualidad catalana se enfrentan a una crisis de la ideología burguesa.Se deja de creer, de manera optimista, en ella, lo que va a dar lugar a los nuevos comportamientos sociales, éticos y artísticos. Ante la situación, los intelectuales de Cataluña, así como los de la España castellana respondieron, en sus historias personales y colectivas, generalmente con la crítica, pero también cayeron, la mayoría de las veces, en las mismas contradicciones ideológicas que el mundo social al que pertenecían y del que provenían.

Los catalanes adoptaron actitudes de evasión, de rebelión o de integración a la par que la burguesía catalana avanzaba o daba un paso atrás en el camino hacia la modernidad. Cuando ésta actuaba como una pequeña burguesía conservadora, a la que

los intelectuales acusaban de "menestralia", sin más aspiraciones que sobrevivir en su propia medianía, el artista y el intelectual catalán se rebela contra ella (1) y le grita, directamente, a la cara su cobardía de clase o lo hace, indirectamente, recluyéndose y evadiéndose en su mundo de arte; por el contrario, cuando la burguesía actúa coherente con sus principios ideológicos, tendrá a sus hijos "ilustres" a su lado, porque ella misma sabe que debe hacerles un sitio si quiere ser auténticamente una clase moderna y europea, aunque sea sólo superficialmente, como ocurre la mayoría de las veces; en definitiva, porque sabe que los artistas e intelectuales son también parte de ella misma, parte de su clase.

Este es un cambio que se produce, según Joan Lluís Marfany, hacia los años 90, cuando la burguesía se dio cuenta que parte del excedente del capital tenía que ir destinado a lo que se conoce por gastos suntuarios, siendo el arte un apartado de los mismos: "Gradualment la burgesia va comprenent que ser burgès té certes responsabilitats de tipus ostentatori i una d'aquestes responsabilitats és tenir una certa sensibilitat estètica, agradar-li a un l'art bo, i aleshores la gent es va adaptant als canvis de l'avantguarda, amb el retard normal en aquests processos."(2)

Hay, por lo tanto, en Cataluña, una reacción de los grupos intelectuales más avanzados, llevados por ideales de libertad,

progreso y cosmopolitismo que se materializará, en principio, en dos actitudes. En primer lugar, el intelectual catalán critica al sistema desde dentro del sistema cuando se siente defraudado por él; así lo hicieron desde los primeros jóvenes del primer "Avenç", seguidores de las tesis federalistas de Valentí Almirall, o republicanos como P.Coromines, hasta personas tan poco sospechosas de radicalismo como Joan Maragall.

Frente al intelectual y artista castellano, el catalán, que adopta esta primera actitud de tipo regeneracionista, sabe que son más importantes los valores bursátiles y los cambios económicos, que defender conceptos de honor y gloria perdidos en el tiempo.

Ganivet había escrito en su Idearium: "Un pueblo no puede y, si puede, no debe vivir sin gloria; pero tiene muchos medios de conquistarla, y, además, la gloria se muestra en formas varias: hay la gloria ideal, la más noble, a la que se llega por el esfuerzo de la inteligencia; hay la gloria por el triunfo de los ideales de un pueblo contra los de otro pueblo; hay la gloria del combate feroz, por la simple dominación del material; hay la gloria más triste de aniquilarse en luchas interiores. España ha conocido todas las formas de gloria, y desde luego hace largo tiempo disfruta a todo pasto de la gloria triste;..."(3)

El artista catalán, contrariamente a lo que había dicho

Ganivet, frente al sistema español, decide tomar una actitud de respuesta activa, lo contrario sería quedarse con la "gloria triste", a lo que la sociedad catalana no estaba dispuesta; ahora, el honor y la gloria se ganarán cuando Cataluña social, política y económicamente alcance la altura que ya habían alcanzado los más ricos países de Occidente. Ellos, desde su posición de artistas, tienen que contribuir a este desarrollo, pero no lo harán ni en las fábricas, ni en los negocios familiares de mayor o menor importancia, sino con sus propias obras artísticas; no hay más que ver las historias personales de algunos de ellos como Maragall o Massó, como Rusiñol, Casas o Canudas,(que no era precisamente un hijo procedente de la burguesía acomodada, sino más bien de una pequeña burguesía, que necesitaba dedicar al trabajo del pequeño negocio familiar muchas horas, sin tiempo casi para ninguna actividad de ocio), para comprobar que todos saldrán huyendo de los talleres y despachos que habían creado las generaciones anteriores.

Estos comportamientos les acarrearán grandes problemas en el seno familiar. Sólo, con el paso de los años, cuando, la familia, uno de los pilares básicos en donde se desarrollará el progreso catalán, así como otras instituciones de tipo público o privado, ocupadas por los miembros de esas familias burguesas, sepan ver que ese progreso, que ellos anhelan, también se consigue con un buen libro o un buen cuadro, los artistas catalanes dejarán de encontrar problemas de este tipo que obstaculizaban su labor y, sobre todo, que obstaculizaban

el desarrollo de esa sociedad en la que creían y de la que ellos formaban parte.

El modelo de sociedad de los artistas catalanes no se apartaba mucho de lo que se estaba construyendo. Lo que ellos tenían que hacer, en primer lugar, era convencer a esa sociedad que ellos también tenían parte en ese trabajo de creación, pero no en los negocios, no en el mercado bursátil, sino en algo menos material pero también necesario en ese proceso: en lo espiritual.

Los intelectuales y artistas catalanes hacen una llamada de atención a su público para que, junto a los valores económicos, en la sociedad haya un sitio para los valores espirituales, tan necesarios unos como otros para el engrandecimiento de Cataluña. De ahí su crítica a la sociedad en la que viven, cuando ésta no les tiene en cuenta como profesionales con un trabajo que debe tener un espacio de desenvolvimiento, al menos como el de cualquier otro profesional. Santiago Rusiñol escribe:

"Això voldríem; i voldríem al mateix temps que tots vosaltres, els que porteu idees al cap i sentiu batre-us al cor, deixéssiu de somniar baix, que alcéssiu la veu fins ara monologada o ofegada pel ronc de les multituds i diguéssiu, cridant fort, al nostre poble, que el regne de l'egoisme ha de rodolar per terra; que no es viu solament alimentant el pobre cos, que la religió de l'art fa falta a pobres i a rics; que

el poble que no estima els seus poetes ha de viure sense cançons ni colors, cego d'ànima i de vista; que el que passa per la terra sense adorar la bellesa no és digne ni té dret a rebre la llum del sol, a sentir els petons de primavera, a gaudir dels insomnis de l'amor, a embrutar amb bava de bèstia innoble les hermosures esplèndides de la gran Naturalesa". (4)

A) El regeneracionismo catalán frente al castellano:

Al final del siglo XIX y en plena crisis del sistema español, por todo el país se empieza a hablar de regeneración. Este concepto ideológico tuvo, en todos los intelectuales españoles, una base culturalista, pero también tuvo diferentes enfoques de adecuación a la realidad más inmediata que era lo que se pretendía transformar. Los intelectuales españoles verán mermadas sus posibilidades de intervención en el espacio público-político de España y se desentendieron de él, con actitudes nihilistas o, por el contrario, arreciaron contra el mismo sus críticas, pero con un tipo de argumentaciones idealistas, como, por ejemplo, las que esgrimrá Joaquín Costa, que, en la conferencia que pronunció en el Ateneo de Madrid en 1901, titulada Oligarquía y caciquismo como la forma de gobierno en España: urgencia y modo de cambiar (5), identificaba, como también hicieron los intelectuales de la "Institución Libre de Enseñanza", el poder personal con el poder gubernamental y, al mismo tiempo, ambos con la práctica democrática surgida de la constitución canovista del 76. De la misma manera, Costa hacía recaer en la vanguardia intelectual todo el proceso de cambio estructural. Esta identificación llevará a Costa a pedir ese "caudillo de mano de hierro" que sacara al país de su penuria económica e intelectual.

Esta regeneración, que pretendieron los intelectuales

españoles, se basaba, por lo tanto, en un tipo de argumentaciones idealistas y pequeño burguesas, de cuyas derivaciones se hizo la posterior historia de España, que tuvo, con Cataluña, puntos en común pero, también, importantes diferencias.

Así, con respecto al regeneracionismo que esgrimieron en este final del siglo XIX los intelectuales castellanos, los catalanes antepusieron a la idea de una España nueva, la de una Cataluña nueva, a partir de la cual se tenía que construir el Estado. Esta ecuación nacionalismo-modernismo que ha sido estudiada por Joan Lluís Marfany (6) surge en un momento de crisis social, en el que los intelectuales y los artistas catalanes eligen como una de las vías de integración a su propio mundo el compartir con éste una actitud ideológica de lucha común por Cataluña. Hasta ese momento, el regionalismo había sido patrimonio nada más que de ciertos sectores intelectuales tradicionalistas, pero, ahora, además de su lógica evolución hacia el nacionalismo, por los acontecimientos que se producen, se ampliará a los sectores de la burguesía industrial y de los negocios, a la que, por origen, pertenecen la generalidad de los nuevos ilustrados. En este reconvertido grupo social, estaba puesto el futuro más prometedor de la región, que ideológicamente se estructurará sobre la idea teórica y práctica de modernización, algo con lo que el grupo artístico e intelectual catalán modernista no podía estar nunca en desacuerdo, al contrario, de ahí su adhesión. Pero, en más

de una ocasión, también se produjo la oposición, cuando la puesta al día de esa modernización no seguía los caminos que los intelectuales proponían.

El primer ejemplo de nacionalización de los intelectuales catalanes se producirá en las páginas de la revista "L'Avenç", heredera del Diari Català de Valentí Almirall (7). Un hito importante en la trayectoria de la revista será el artículo de Jaume Brossa que apareció en L'Avenç el año 1892 (8), titulado Viure del passat. Brossa, basándose en ideas psicologistas, y en esto no se diferenciará de lo que posteriormente propugnarán los intelectuales castellanos, (no olvidemos que se vive un final de siglo occidental marcadamente irracionalista, fruto de la crisis positivista a la que se había visto sometido el mundo occidental), hablará de que Cataluña se distingue del resto de España porque tiene un carácter, un espíritu único, distinto al del resto de España. Si los catalanes siguen unidos, por la fuerza, a un carácter que no es el suyo, el español, que es el que ha empujado a Cataluña y al resto del Estado a una crisis profunda en los últimos años, lo único que harán será participar y ayudar a la consecución de la crisis y, de la misma manera, Cataluña acabará sufriendo los perjuicios que esto conlleva, igual que el resto del país. Estas ideas se repetirán en muchas ocasiones a partir de ese momento, y se acrecentarán, sobre todo, cuando se viva una coyuntura crítica para el país.

Ahora bien, se pregunta Brossa, quién está en contacto con el espíritu, a quién le es dado materializar con demostraciones intelectuales lo que es el espíritu sino los intelectuales. Si, además, tenemos en cuenta, como dice Brossa en su artículo, que la práctica científica -con la que ellos no están en desacuerdo- tiene poco que hacer aún en nuestra sociedad, -cientifismo que sería aplicable como una de las maneras de ver las patologías del cuerpo social (Naturalismo)-, si en España esto aún no es posible, ¿no queda en manos de los intelectuales el resolver los problemas a los que se ha conducido a la sociedad? A ellos se dirige, entonces, Jaume Brossa, a ellos les señala esta función. Es, en definitiva, una supervaloración de la figura del intelectual, algo muy común en esta época, que vemos aparecer, también,en conceptos tan nietzscheanos como el de "aristarquia" de Pompeu Gener.

Claro está, que a los intelectuales a los que se dirige J.Brossa no son los intelectuales españoles que viven todavía ajenos a los cambios profundos que se están viviendo en Europa, que viven todavía mirando a un pasado y no se dan cuenta que "a épocas nuevas, formas de arte nuevas", como escribe en su artículo, sino que Brossa se dirige a los intelectuales catalanes que, frente a la inmensa mayoría, son los que han demostrado un interés profundo por la solución de la crisis en la que se vive, aplicando, con tal de construir un mundo nuevo, todas las novedades que de fuera vienen, "sobre todo del Norte", y adecuándolas a una nueva realidad: Cataluña.

En suma, Brossa defenderá un regeneracionismo cultural que será una puesta al día de la ciencia moderna sintetizada con un nuevo espiritualismo. Un regeneracionismo propio de un individualismo pequeño burgués que proponía una revolución social cultural pero desde la ideología burguesa y no proletaria, y que, con el tiempo, a más de uno, le servirá de excusa para "justificar l'abandó de la lluita per a les transformacions socials al costat del proletariat" (9). Años después, será también el que esgrimirán los intelectuales y artistas españoles, pero el regeneracionismo cultural de los catalanes será nacionalista y aquí, en este primer paso nacionalista, es donde reside la gran crítica de los intelectuales españoles hacia sus contemporáneos de Cataluña.

Ganivet, Unamuno, Azorín, Baroja, y otros muchos, apostaban por una común transformación del país y la visión "exclusivista" de los catalanes hacia el problema de España, como ya vimos en la primera parte de nuestro trabajo, les ponía en una situación crítica ante ellos, a pesar de que admiraran lo que allí se estaba consiguiendo.

Todos ellos apoyaron el movimiento cultural catalán y ayudaron a su difusión, pero, en cuanto éste dejaba ver su auténtica raiz nacionalista, el diálogo entre castellanos y catalanes se hacía difícil.

El entendimiento y la comprensión entre escritores, pintores, ensayistas, ante lo que se empezó a llamar, a partir de entonces, "la cuestión catalana", tendría su mejor momento

(en el sentido de aceptación de todas las propuestas nacionalistas catalanas) después de los difíciles años, para la expresión cultural catalana, que supusieron los transcurridos durante la Dictadura de Primo de Rivera. Desde el final de este régimen hasta la II República y la Guerra Civil, se establece un diálogo más comprensivo entre los grupos intelectuales españoles en lo que se refería a la construción de una cultura nacionalista catalana, que llevaba años reivindicándose, y que por esta época va a dar lugar a encuentros tan significativos como el que se produjo en Barcelona el 23 de Marzo de 1930 entre intelectuales castellanos y catalanes, adonde se puede decir que acudió la inmensa mayoría de la "intelligentsia" española (10). Aunque no podemos olvidar tampoco opiniones tan influyentes como las de Unamuno en su discurso ante las Cortes Constituyentes de 1931, donde dijo que "lo que vengo a predicar a cada una de las regiones (es) : que nos conquisten; que nos conquistemos los unos a los otros; yo sé lo que de esta conquista mutua puede salir; puede y debe salir la España para todos", de la misma manera "el español, lo estamos haciendo todos los que hacemos lengua o los que hacemos poesía (...) una sola lengua española que haya recogido, integrado, federado, si queréis, todas las esencias íntimas, todos los jugos, todas las virtudes de esas lenguas que hoy tan tristemente, tan pobremente, nos diferencian".(11)

En general, nadie, ni Unamuno siquiera, - tan

contradictorio siempre- negaba el derecho de Cataluña a mantener sus libertades como pueblo diferenciado del resto de España, pero, en general también, todos querían que, desde su autonomía como región, Cataluña ayudara a la reconstrucción de España como nación.

Por otro lado, no es extraño el apoyo de los intelectuales españoles durante estos años a las pretensiones intelectuales catalanas. Frente a lo que había ocurrido en Cataluña, por primera vez desde el siglo XVIII, los intelectuales españoles colaboran en la "cosa pública" y se unen para hacer un frente común en la transformación de España, como demostró, por ejemplo, la "Agrupación de Intelectuales al servicio de la República"

Pero en los últimos años del siglo XIX y principios del XX, todavía la causa de la incomprensión radicaba en que los intelectuales castellanos analizaban el problema desde su horizonte ideológico de intelectuales de un sistema que estaba aún muy lejos de hacer su propia revolución burguesa. Ellos, como intelectuales, vivían aislados respecto del mundo del que formaban parte, con el cual no podían alinearse ideológicamente; por el contrario, los intelectuales catalanes sí tenían este soporte ideológico.

El grupo intelectual castellano aspiró en un momento determinado de su historia a un nuevo sistema socioeconómico, pero no empezaba a romper con el antiguo. La mayoría de las

veces, tampoco formaba parte de la burguesía, como ocurría en Cataluña, ni social ni ideológicamente, es más, en el resto de España, hay que dudar hasta de la existencia de una autentica clase burguesa, que era la que estaba realizando ese cambio hacia la transformación social en Cataluña, con todos los graves inconvenientes, que ya hemos visto, inherentes a tal cambio.

Los intelectuales y artistas castellanos tenían carencias fundamentales para su consideración como profesionales. En primer lugar, la sociedad española, que estaba muy lejos de ser la propia de un país occidental que se encontraba a las puertas del siglo XX, no les consideraba ni siquiera como profesionales.En segundo lugar, y como lógica consecuencia de la primera carencia, sufrían la falta de un público, que hará exclamar a Unamuno:

"Todo se nos vuelve meter ruido para no oirnos a nosotros mismos en la soledad, que es cuando decimos las verdades".(12)

lo que no expresaba sino el aislamiento de quien no puede alinearse ideológicamente con nadie, que no tiene quien le acepte o le critique desde sus mismas categorías ideológicas, en definitiva, de alguien que la única respuesta que puede encontrar en el mundo en el que vive cuando actúa profesionalmente como intelectual, es, la mayoría de las veces, la marginación o el silencio. De ahí el individualismo que les

caracteriza. De ahí que una de las maneras que tengan de explicarse la historia de esa sociedad en la que, a pesar de todo, viven, sea con conceptos tan idealistas y tan poco sociales o colectivos como el de la "intrahistoria" y no el de la lucha de clases, como queriendo explicar que el individuo aislado es lo único que cuenta al final de todo, justificando, de esa manera, su propio papel de artista e intelectual aislado del sistema.

No había un proyecto cultural colectivo, salvo contadas excepciones, (p.e. el "grupo de los Tres", formado por Baroja, Maeztu y Azorín, que tuvo alguna ocasional actuación conjunta, o la "Institución Libre de Enseñanza" que, aunque formó a gran parte de la nueva generación de intelectuales españoles, no acababa de tener una proyección en el sistema político español), sino un individualismo exacerbado en el terreno literario que se extendía a lo personal. Intelectuales solitarios que, al fin, quisieron hacer su revolución artística y vital aisladamente.

Baroja mismo, con toda la prevención que tenía hacia los movimientos nacionalistas de tipo cultural que se desarrollaban en Cataluña, se dio cuenta de ello. En sus Divagaciones Barcelonesas, al querer hacer una defensa de la incidencia, escasa o nula, de los intelectuales y artistas españoles en castellano sobre su sociedad, lo que hace es una comparación con lo que ocurría en Cataluña, donde el escritor tiene un público e influye sobre él, mientras que ellos como escritores se comportan aisladamente y se encuentran con el obstáculo

fundamental para desarrollarse, la falta del público a quien dirigirse:

"Allí el pueblo (se refiere al pueblo español desde Barcelona), al menos, no nos oye, ni nos hace caso; pero aquí, sí; aquí está atento, aquí no se puede desvariar sin tener una grande responsabilidad. Allí los que escribimos somos como oficiales honorarios, que no tenemos soldados; aquí, no; aquí son como oficiales poltrones de un ejército admirable.Aquí el pueblo es culto, aquí el pueblo tiene un fondo social que no tiene el resto de España."(13)

El intelectual español vivía en la más pura contradicción. Aspiraba a ser reconocido en una sociedad que, por otro lado, no era la que él quería y que, además, partía de la premisa de no reconocerles, como "sus" intelectuales. No son, por eso, extrañas las actitudes anarquistas, como el caso de Baroja o de un primer Azorín, o el camino zigzagueante que hizo Unamuno en el panorama político-social español, por otro lado tan mal comprendido por todos, y que no era sino la búsqueda de un lugar en el que el escritor fuese reconocido. El paso hacia el individualismo estaba dado.

Frente a este individualismo social, que no literario, los modernistas catalanes formaban grupos, (aunque no lo manifestaran públicamente bajo una denominación corporativa), establecían centros de reunión, creaban medios con los que

expresarse (por ejemplo la redacción de L'Avenç, de La Vanguardia, de Joventut, o de Pèl i Ploma, por citar sólo algunas revistas y diarios, que les sirvieron de canal de comunicación y de vía de conocimiento de los demás; cenáculos artísticos y literarios como el"Cau Ferrat" de Sitges o la cervecería "Els Quatre Gats" de Barcelona, donde se discutía y se daban a conocer sus propias obras; encuentros como las "Festes Modernistes") con el fin de conocerse, de saber lo que cada uno de ellos estaba haciendo en su obra, y, además, de reconocerse como artistas, es decir, de ser conscientes de su papel como individuos de un grupo artístico e intelectual dentro una sociedad y de una cultura: la catalana. Era muy extraño ver, en nuestro país, reunidos en un mismo acto como, por ejemplo, el que se denominó como "Tercera Festa Modernista", que se celebró el 4 de noviembre de 1894 en Sitges, a un amplio grupo de artistas e intelectuales catalanes, como el formado por J. Yxart, J.Sardà, N.Oller, J.Maragall, S.Rusiñol, Albert Llanas, F.Rahola, Pompeu Gener, R.Casellas, J.M.Jordà, Sánchez Ortiz, Albert Rusiñol, J.Ll.Pellicer, Josep Labarta, Ramón Casas, E.Meifrén, Soler i Rovirosa, Enric Clarasó, Maspons i Labrós, Josep Pijoan, Massó i Torrents, Josep Aladern, M.Rocamora, Joaquim Casas-Carbó, Garriga i Massó, J.Pascó, Soler i Miquel, Ramon Pitxot, Joan Brull, etc. (14)

El movimiento cultural catalán se daba a conocer en su patria de origen; tenía un público en el que reconocerse y

emprendía, incluso, la labor más difícil de proyectarse hacia el exterior, donde se iba a encontrar con las dificultades que se encontraron los propios intelectuales castellanos, a las que se añadía el propio hecho de ser catalanes. Sin embargo, como ya hemos repetido a lo largo de este trabajo, el grupo modernista catalán se empezaba a conocer, en estos años, por nuestros intelectuales, como nos demuestran los testimonios que hemos aportado en en el capítulo anterior.Los intelectuales y artistas españoles reconocían el valor de lo que se estaba haciendo en Cataluña y compartían el mismo anhelo de éstos por una regeneración social que pasaba por la renovación cultural y artística, pero las condiciones en las que se van a desarrollar, unos y otros, como ya hemos visto, serán diferentes a pesar de que se trataba de un mismo país y sus reacciones ante la situación que se vive serán también diferentes.

Aunque nos pueda parecer paradójico en actitudes de tipo regeneracionista, a los intelectuales castellanos les vemos continuamente arremeter contra el industrialismo, contra el materialismo que, dicen, ahoga el espíritu. Es muy significativa la famosa frase de Unamuno "¡Qué inventen ellos!" referida al avance material de la sociedad europea o, aunque sea una simple anécdota, que se queje por el elevado precio que tiene marcado el libro de Rusiñol Oracions ("10 pesetas, que en España y en los tiempos que corremos la hace regalo de contador goloso de literatura refinada"! (15), que

era una obra de gran lujo tipográfico y que reclamaba, con su precio, su propia revalorización artística.

Esta crítica que también se hacía en Cataluña, tiene, sin embargo, en la España castellana, un sentido diferente, porque se hace desde el punto de vista del individuo que añora otro modo de vida, o porque no está de acuerdo con la trayectoria que sigue aquel al que pertenece o porque se siente marginado en el que vive. Ambas eran las causas que provocaban las críticas de nuestros intelectuales hacia la nueva civilización surgida después de la revolución industrial, sin reconocer que el cambio hacia un modo de vida como el que ellos pretendían, es decir, aquel en el que ellos tuvieran algo que decir y un sitio en el que decirlo, pasaba indiscutiblemente por ese materialismo, porque era la lógica consecuencia de un mundo moderno, en el que cuenta, sobre todo, el poder económico, pero en el que éste es lo que hace posible que, culturalmente el país se desarrolle y que, en un momento determinado, se destine parte del disfrute de esa riqueza material hacia el producto artístico.

El grupo catalán, a diferencia del castellano, sabía que en este cambio de la sociedad catalana hacia la industrialización, ellos formaban parte, no como productores del proceso, sino como inductores del mismo y como su lógica consecuencia. Es decir, ellos sabían que si Cataluña se modernizaba, y esta modernización siempre pasaba por una

creciente industrialización, al final ellos acabarían de ser reconocidos por parte de ese grupo social que la estaba realizando, que vería como un aspecto más de su modernización el hacer espacio en su mundo al artista y el disfrutar del producto que el artista le ofrecía como un producto más del mercado. Aunque para aquéllos, como veremos, el arte no fuera sólo un producto más, sino la producción superior que un espíritu escogido como el del artista podía ofrecer a los demás.

Hay, contrariamente a lo que ocurría entre el resto de los intelectuales españoles, en el artista catalán, por lo tanto, una aceptación del progreso al que se está llegando, aunque, como veremos, con matices que habrá que aclarar.

Rusiñol, en uno de sus primeros textos titulado Desde mi carro(1889), escrito a raiz de un viaje, con fines artísticos, por Cataluña, en compañía de Ramón Casas, escribe que, cuando abandonaron el carro, -medio de transporte que les sirvió para recorrer parte del paisaje catalán-, se instalaron en un cómodo ferrocarril, ("Ya en la estación el ferrocarril entró silbando, subimos y marchamos con gran velocidad.Ibamos en primera, buena clase, asientos regios, confort y comodidad"), porque, dice Rusiñol:

"Estamos plenamente convencidos y vemos todos los días confirmada nuestra opinión en odas y sonetos, de que la

civilización es una gran cosa y el ferrocarril una de sus mejores conquistas."(16)

Por esos mismos años, Angel Ganivet había escrito lo siguiente:

"La idea coriente, hoy por hoy, sobre el progreso es, por desgracia, demasiado material; no se da importancia a lo que es en cada pueblo la vida de familia, las relaciones amorosas, el trato entre amigos, la unión de las diversas clases sociales, y, en particular, de amos y criados; se atiende, principal y casi exclusivamente, a la extensión de la red de ferrocarriles, estado de las carreteras, servicio de Correos, Telégrafos, estadística comercial y cotización de fondos públicos. Un pueblo cuyos valores se cotizan a la par, puede sin reparo degradarse y vivir en la corrupción más escándalosa; siempre será más culto que aquel otro cuyas cotizaciones andan entre el 70 y el 80 por 100. Como la familia existe desde el origen del mundo, y los adelantos mecánicos son cosa fresca, estamos aún en el período de la novedad, y no queremos convencernos de que los tan celebrados adelantos sólo traen servicios útiles para la vida, y que lo esencial continúa siendo la vida en sí; una vez que la familia se desorganiza, que las relaciones sociales se resquebrajan, que la vida colectiva se corrompe, el progreso material no sirve más que para cubrir las apariencias y para engañar a las gentes superficiales; es un progreso hipócrita y menguado que sirve sólo para prolongar indefinidamente la

existencia infructuosa, y a veces nociva, de los pueblos que a él se acogen".(17)

Similares conclusiones sacamos cuando leemos las palabras de Antonio Azorín, que exclama que lo único que le importa es su propio yo y, en consecuencia, le falta la fe en todo, hasta en el progreso que es aplicable a una colectividad:"...Yo siento que me falta la Fe; no la tengo tampoco ni en la gloria literaria ni en el Progreso... que creo dos solemnes estupideces... ¡El Progreso! ¡Qué nos importan las generaciones futuras! Lo importante es nuestra vida, nuestra sensación momentánea y actual, nuestro "yo", que es un relampago fugaz.Además, el progreso es inmoral, es una colosal inmoralidad: porque consiste en el bienestar de unas generaciones a costa del trabajo y del sacrificio de las anteriores" (18).

Como vemos los textos no pueden ser más distintos. Podemos decir que, los artistas catalanes, como Rusiñol, integrantes de un nuevo mundo que están ayudando a crear, no atacan el progreso de la misma manera, porque éste redundará también en su propio beneficio como sujetos de la nueva sociedad.Sólo atacan el creciente progreso, cuando éste se hace por un camino en el que ellos no tienen ningún papel. Cuando sean oídos, cuando se les reconozca su voz en el mundo, aceptarán lo que ese mundo les propone. Por eso, los artistas

catalanes, si añoran épocas pasadas, no reniegan de la industrialización a la que se está llegando, porque el cambio socioeconómico que la burguesía está promoviendo es un cambio que a ellos también les favorece y, por eso, lo apoyan. La crítica a esa sociedad, como decimos, se produce cuando aparece la falta de sensibilidad ante el arte y el rechazo hacia la persona que lo produce, cuando se atiende demasiado a las cosas del cuerpo y poco a las del espíritu. Como decía Rusiñol en el prólogo de Oracions: "Ens comencem a adonar que s'ha mirat pel cos, deixant els goigs de l'esperit com núvols de l'últim terme"(19).

Entre los intelectuales españoles, por el contrario, se añoran épocas pasadas, pre-industriales, cuando el artista-artesano tenía un sitio en la sociedad; su rechazo, al contrario de lo que ocurre con los catalanes, se basa más en lo social que en lo espiritual que produce el arte.

Entre los intelectuales de la llamada "Generación del 98", (20) como demostró el libro, ya clásico, de P.Laín Entralgo,(21) hay añoranza por la Edad Media. En España se vive un final de siglo que no es aquello que añoran, pero que tampoco es lo que está viviendo el más industrializado occidente europeo. Al intelectual español, por tanto, le tocará vivir dolorosamente la particular crisis a que había sido conducido el país y, de soslayo, participará en la crisis positivista que estaba viviendo el resto de Europa. De ahí, su nostalgia por el tiempo pasado, su atracción por una Castilla

primitiva y medieval, la única que consideraban auténtica, o su nostalgia por la niñez, que no es sino la simbolización de ese pasado, esa búsqueda de un paraíso perdido de clara influencia romántica; o, después del primer rechazo, su definitiva admiración por los pueblos, porque aún conservan un modo de vida incontaminado de todos los cambios que había tenido el mundo, los cambios materiales, pero también los espirituales provocados por los primeros. Esa admiración por los pueblos, les lleva a un desprecio absoluto por las ciudades, entendiendo éstas como las ciudades modernas, "civilizadas", a las que, a pesar de todo, unos y otros se acercaron desde sus provincias periféricas respectivas, (en concreto a Madrid, símbolo en ese momento de la España histórica y oficial, ese Madrid que contempla Antonio Azorín, después de sal[illegible] de Yecla), pero de las que, también, todos salen huyendo, como una manera, asimismo, de huir de algo más que de la ciudad, de huir de la realidad histórica que estaban viviendo. Así, mientras Unamuno escribe, ante la visión de Madrid: "La mejor defensa es huir, huir al desierto a encontrarse uno consigo mismo en él" o cuando Machado escribe:

"Huye de la ciudad...Pobres maldades,
misérrimas virtudes y quehaceres
de chulos aburridos y ruindades
de ociosos mercaderes
.....

Huye de la ciudad.¡Es el tedio urbano!
-¡carne triste y espíritu villano!"(22)

Entre los catalanes, el medievalismo no será ni el que esgrimieron los hombres de la Renaixença, que en la Edad Media encontraron las señas de identidad del pueblo catalán, ni el medievalismo que añoran los castellanos. Si hay alusiones medievalistas, y en Rusiñol son numerosas, es, por todo lo contrario a lo que defendían las otras actitudes antes citadas. Para ellos no es un tiempo concreto (G. del 98) en un espacio concreto (Renaixença), sino que, en la Edad Media, ellos vieron que la esencia de la naturaleza humana se manifestaba espontáneamente y en toda su pureza y se materializaba en una expresión colectiva o en una expresión individual con proyección colectiva; es decir, frente al historicismo idealista del 98 y el localismo de la Renaixença, el medievalismo les remitía a un universalismo esteticista. Asimismo, el medievalismo representaba la aceptación e integración social del artista-artesano, que tenía la función de materializar esas expresiones artísticas en arte para una colectividad, las catedrales por ejemplo. Cuando Rusiñol empieza a coleccionar objetos medievales, por ejemplo, (su interés, incluso, le llevó a editar un volumen titulado Album de detalles artísticos y plástico-decorativos de la Edad Media) o empieza su admiración por este período histórico y por los lugares que aún guardan un recuerdo de él, como Poblet o Rouen,

no sólo hay en él una atracción por lo antiguo, sino un intento de captar el espíritu de lo antiguo, espíritu puro, y adaptarlo a la nueva sociedad moderna que, con su industrialización, estaba acabando con la originalidad, hasta en el arte. Contra la cosificación y masificación del objeto artístico, pretende todo lo contrario, que el arte, para que sea precisamente eso, sea un producto único e individual (23). Es bien significativo que sea el hierro lo que atraía a Rusiñol, el material que iba a revolucionar toda la arquitectura y el decorativismo de la ciudad burguesa, y también lo es que unos picaportes medievales de hierro que "conservaven la frescor de l'obra" salven la vida a unas personas arrastradas por una riada durante una inundación (24). Es decir, lo que ellos pretenden es la actualización del espíritu puro, que es, precisamente, el que aún conservan estos objetos antiguos.

Por otro lado, la ciudad será un lugar difícil para el artista, porque en ella se acumulan las mayores vulgaridades antiartísticas que ha podido dar la vida moderna. Pero la burguesía catalana y sus intelectuales hacen, también, de la ciudad el lugar natural del hombre moderno y, por lo tanto, en donde desarrollarse como hombre y como artista. De ellos será, pues, la función de imbuir en el nuevo espacio, que ellos están ayudando a crear, la sensibilidad necesaria para que el arte tenga su lugar y complete en ellas, las ciudades, la visión totalizadora de lo moderno. Adoptan una actitud

regeneracionista cultural que, en los primeros años del siglo, se puede decir que está ya definitivamente integrada en la realidad a la que pertenecen. Por eso, ellos huirán también, pero del desierto, y su "desierto" es diferente al de los castellanos y no es, precisamente, la ciudad como tal, (que, por otro lado, es un concepto que les enlaza, en su nuevo integracionismo, con los nuevos "directores" sociales, los "noucentistes"), su desierto es una realidad,-rural o no, aunque casi siempre es rural, por oposición a la ciudad y lo que significa-, falta de ideales y sin voluntad de tenerlos. En una obra de Santiago Rusiñol titulada El poble gris (1902), el médico del pueblo le dice al protagonista, enfermo por "la mandra": "Si encara té prou delit, vagi-se´n.Fugi".(25)

Esta "mandra" rusiñolesca que podría ser la "abulia" de Ganivet, el "marasmo" de Unamuno, la "parálisis" de Maeztu, o la "postración" de Azorín, es decir, la falta de voluntad para la acción, al que habían sido llevados como consecuencia del continuo fracaso del sistema español. Este pesimismo era un comportamiento general de toda una generación de intelectuales, que Martínez Ruiz simboliza en Antonio Azorín cuando escribe: "Azorín es casi un símbolo; sus perplejidades, sus ansias, sus desconsuelos bien pueden representar toda una generación sin voluntad, sin energía, indecisa, irresoluta, una generación que no tiene ni la audacia de la generación romántica, ni la de afirmar de la generación naturalista" (26).

Pues bien la "mandra" de Rusiñol tiene otro sentido,

porque contra ella hay que tener voluntad de lucha; se localiza, como en los ecritores castellanos, en los pueblos del interior de España, pero en pueblos grises, hundidos en la miseria moral y material, pueblos sin historia porque no hacen historia, de los que hay que salir huyendo porque te ahogan en la nada. Precisamente, a los que vuelve Antonio Azorín, aceptando un suicidio lento al que es conducido por "la disgregación de la voluntad". La historia de España, dice Rusiñol, no debían hacerla estos pueblos dormidos y sin historia, en contra de las opiniones de los intelectuales castellanos que, como Baroja había dicho "preferimos el pueblo que duerme al pueblo que vela" (27) o como Unamuno que había escrito:

"Penetrad en uno de esos lugares o en una de las viejas ciudades amodorradas en la llanura, donde la vida parece discurrir calmosa y lenta en la monotonía de las horas, y allí dentro hay almas vivas, con fondo transitorio y fondo eterno y una intrahistoria castellana".(28)

Para Rusiñol, para la mayoría de los intelectuales catalanes, estos pueblos no hacen más historia que la de perdurar lo caduco, no les interesan "los chismes, las intrigas y los cabildeos que se traen en Carbajosa de la Sierra, lugar de 300 vecinos: el alcalde, la alcaldesa, el maestro y la maestra, el secretario y su novia, el cura y su ama..."(29)

de estos sitios hay que huir, como recomienda ese médico del Poble gris, o como también hace el protagonista de su novela El català de la Manxa (1914), que después de una quijotesca batalla contra molinos de viento de incomprensión, intolerancia e ignorancia, opta por una huída pero hacia adelante, dejando atrás todo lo que se anclaba en el tiempo, inmóvil, como a ese personaje de la novela, al cual da el significativo nombre de Don Juan Antonio Ruiz y Pérez de Castrovido, y que no es sino la encarnación anacrónica de la vieja hidalguía calderoniana española, del que, irónicamente, escribe Rusiñol: "S'havia plantat al segle d'or de l'Espanya cavalleresca, i a l'home que s'ha plantat en aquella edat tan d'edat, anar-li a demanar reformes és lo mateix que si a una alzina li demanessin cireres" (30), -tan cercano a esa crítica optimista y burguesa de Galdós en La fontana de oro por ejemplo (31)-, al que no se puede hablar de Tolstoi, Darwin, Nietzsche o Proudhon, Kropotkine y Bakunin, porque para él sólo existen las gestas caballerescas de Amadís de Gaula, de Tirant lo Blanc o de Alonso de Ercilla, al que no se puede hablar de tantos por ciento porque para él lo importante es la idea de servicio.

Pueblos grises, en fin, poblados por gente gris, en los que, tras los cuatro rasgos físicos como son descritos, no hay nada; pueblos que se repiten indiferentemente por la geografía interior de España, vigilados en su tristeza y pobreza vital por los molinos, que se convierten en el símbolo de una España

atrasada y que, lentamente, como mueven sus aspas, llevan el compás de la historia:

"Aquest molí viu sol; volta sol.Amb les ales de cara al vent sembla que no li passin els anys: lo mateix volta avui en dia que voltava segles enrera.Indiferent a la història, per ell no ha passat res en el món.No ha vist res més que la immensa plana, sense una onada ni un sotrac; no ha sentit dir que hi ha altres pobles que també molen farina sense ales i sense torre; no ha vist res més ni vol veure més.Ell estén els braços en l'aire, aquells braços que sostingueren la idealitat del Quixot i rep l'envit sempre al rostre, i res li fa por, i res l'atura.Es la tradició que volta portant el compàs de Castilla".(32)

Los intelectuales y artistas catalanes, desde el regeneracionismo o, como veremos más adelante, desde actitudes evasionistas, tan poco propicias en un principio a ello, como le ocurrió al propio Rusiñol, a pesar de que fue tachado de apolítico, hasta por sus propios amigos y familiares (33), fueron un grupo que se preocupó por la realidad y por que ésta mejorara, aunque, la mayoría de las veces, sólo se circunscribieran a su realidad, pero, en general, apostaron por "una mica de progrès", poniéndose al lado de todos los que aportaran algo al mismo. Lo que ellos aportaban a este progreso era su propia obra artística y su actuación como artistas

dentro de la sociedad a la que pertenecían, por eso no se les puede acusar de apolíticos porque sus voces se levantaran sólo en tribunas culturales, pues, desde el arte y con el arte, pretendieron realizar también la transformación del país. Cómo si no podemos entender que, cuando la tan catalanista "Societat coral "Catalunya Nova" dio un concierto en Sitges, Rusiñol llevara, por las calles de la villa, la bandera cuatribarrada de la agrupación musical, diseñada, por otro lado, por él mismo (34). Es, ciertamente, éste un regeneracionismo reformista e integrador y nada revolucionario, que acabará coincidiendo con las propuestas nocucentistas sobre la transformación de la realidad catalana, aunque se aleje de ellas en otras muchas cosas que no podemos tratar ahora, y que cree en la función del artista dentro de esa realidad, en contra de lo que estaba ocurriendo en el resto de España.

Quizá, en esto, esté la gran contradicción en la que se movieron muchos de ellos, porque así como, por un lado, podemos decir que son los hijos ilustres de la creciente y floreciente Cataluña, que con su arte apoyaban las transformaciones que se estaban produciendo, sin necesidad de militancias de partido (y aquí podría estar el porqué de esa crítica de apoliticismo que, en todo momento, se ha hecho a la figura de Rusiñol), ironizando, incluso, de ellas, (35) porque ellos, los artistas, no podían caer en semejantes "bajezas" de la masa, (término muy nietzscheano, por otro lado, y muy coherente con su ideología artística). Por otra parte, son portadores de una

ideología pequeño burguesa, poco acorde con lo que exigían, porque, pensaban, que, para ellos, la única militancia posible era la del Partido del Arte, al que pertenecían por derecho natural y que les daba la condición de estar por encima de un sistema político, el español o el catalán, del que desconfiaban y al que, desde su posición exclusiva y superior, no se dignaban muchas veces ni en criticar, acabando, con esta actitud, por aceptarlo. De ahí que no sea extraño que, cuando se produzcan momentos de crisis y arrecien las tesis nacionalistas de los grupos burgueses de Cataluña a los que ellos pertenecían, no duden o en evadirse a su espacio artístico para no inmiscuirse directamente en lo social, lo que implicaba un dejar hacer a los dirigentes sociales, o, por el contrario, en colaborar con ellos, adoptando actitudes moderadas de integración y apoyando desde y con el arte los cambios ideológicos que se estaban produciendo.

Esta actitud, aunque contradictoria, en todo caso será pragmática y se alejará de esa desesperanza y desánimo que, después del esfuerzo que realizan por la regeneración española, hundirá en el pesimismo a los intelectuales castellanos. La significativa frase unamuniana de "me duele España" era tanbién la constatación de lo que, muchas veces, se produjo: que dejaron de luchar por esa solución que ellos querían para los problemas de España y acabaran volcándose en lo que para ellos era lo único válido y perdurable, la única España real y

sólida que era la que seguía viviendo, por encima y por debajo de luchas coyunturales, apartada de todo, y que se localizaba en el campo ibérico. Para ellos era la única "realidad pura, sincera, auténtica; su belleza es verdadera, las pasiones de sus hombres son gritos fidedignos del alma española. Los hombres que habitan las sierras y los páramos donde crecen la encina, la retama y el chopo serán con frecuencia crueles y toscos, mas nunca dejan de ser hombres enterizos y consistentes".(36)

Desde el pragmatismo, los intelectuales catalanes, sin embargo, tratarán de salvar a Cataluña de la crisis a la que le conducía el sistema español, creando algo nuevo y no construyendo sobre lo que ya existía, como hacían los castellanos, porque la solución a los problemas del país no podía encontrarse en esos mismos valores sobre los que había sido construida una España ahora aquejada de males, sino creando otros nuevos.

Los intelectuales catalanes creían en el nuevo mundo que ellos estaban ayudando a construir. Los castellanos habían dejado de creer en el que se encontraban, pero no ponían las bases para uno nuevo, unas veces porque no les era permitido, otras veces por falta de voluntad, después de ver que su lucha caía en el vacío más desesperante, y acabaron por apartarse, definitivamente, de una posible solución a los problemas de España. Tendrían que pasar aún muchos años para que se

produjera la colaboración en el sistema político español de los sectores profesionales intelectuales.

En Cataluña, la lucha por un nuevo mundo, suponía, para muchos, la renuncia a una autonomía artística y la integración y el acomodamiento que traicionaba alguno de los principios artísticos de rebeldía y no aceptación de las normas establecidas. Pero en los artistas e intelectuales, y ellos lo sabían, estaba, en ocasiones, el argumento ideológico que hacía falta para que el sistema cambiara hacia la modernidad que ya alcanzaba el resto de Europa. Frente a ellos se abría una doble perspectiva o el ser considerados como intelectuales-profesionales al servicio de su sociedad o el olvido y la marginación, como les ocurría a sus compañeros castellanos.

La lucha adquirirá, además, un nuevo aspecto porque se establecerá también con la propia España, que no creía en la fuerza de Cataluña. Ellos,los modernistas catalanes, sabían que también en sus manos estaba convencerla, dando a conocer con su arte lo que Cataluña estaba consiguiendo. Cuando Rusiñol enfrenta a su "catalán de la Mancha" con los hombres del pueblo no está haciendo sino una trasposición del enfrentamiento histórico entre Cataluña y el resto de España. El huerto del catalán, oásis en medio de la desértica planicie castellana, es fuente de vida, igual que lo es Cataluña en ese momento de su historia, aunque, muchas veces, "un huerto vedado", ahogado en cierta manera, por un desierto no sólo físico, sino, sobre

todo, espiritual, que se extendía, irremisiblemente, por los caminos de España.

De la misma manera, Joan Maragall también había hecho una llamada de atención nacional cuando en su Oda a Espanya (37) le dice:

"Salva't, oh!, salva't - de tant de mal;
que el plor et torni feconda, alegre i viva;
pensa en la vida que tens entorn:
aixeca el front,
somriu als set colors que hi ha en els núvols."

Pero la respuesta no se produjo y ante esta situación cabía o el pesimismo castellano o el "Adéu Espanya" de Maragall y el empezar a vivir alejada de la "cosa morta" (38):

"El poble dels vius, gris i dormit a la plana, feia pensar més en la mort, en la mort acompassada, en la mort que va venint, que els que ja eren morts per sempre"(39)

escribe Rusiñol al final de su obra El poble gris. Ante esta situación, como Maragall, Rusiñol escribe "Anem". Es decir, huir de esta España atrasada. Rusiñol rompe con el mito de Castilla, al que enfrenta a un mito nuevo que él está ayudando a crear: Cataluña. El lector inicia con el autor el camino de vuelta del protagonista desde el atraso y la ignorancia hacia

la civilización. Consciente o inconscientemente los artistas e intelectuales catalanes de esta época eligieron ese camino que les llevaba hacia un determinado modelo de civilización que, por encima de ellos, pero, también, con ellos, se imponía. Era el retorno y la adaptación definitiva a un mundo que, con sus fallos, era, en ese momento, el único que aceptaban porque les ofrecía algo válido. Detrás quedaba el atraso, la crisis nacional, la muerte, representada en ese hijo torero del catalán de la Mancha; muerto, paradójicamente, de una cornada, como una manera de acabar con uno más de los mitos hispánicos eternos (40), igual que España acabaría si no asumía los cambios que se proponían, desde una parte de ella abierta a Europa: Cataluña.

B) Las actitudes bohemias en los artistas catalanes:

Cuando en 1892-1893 se producen en Cataluña una serie de acontecimientos sociales que sumieron a la burguesía catalana, en vías de desarrollo, en una de sus crisis, dejando de ser coherente con su programa ideológico y retrasando su evolución hacia lo que entendían como civilización moderna, surgió, como ya hemos visto, desde el sector artístico-intelectual, una reacción crítica. Ahora bien, esta crítica pudo ser desde el regeneracionismo, como ya hemos visto, o desde actitudes bohemias y evasionistas, porque, creemos que todos estos comportamientos, aun los más decadentistas, llevan en su interior un espíritu rebelde, aun cuando se manifieste por omisión.

La bohemia, por lo tanto, se puede considerar como otra segunda actitud de reacción frente a la crisis fin de siglo que vivía Cataluña, como el resto del occidente europeo. De la misma manera que los comportamientos de tipo regeneracionista, la bohemia se produjo cuando la sociedad no acabó de aceptar y de hacer un sitio, aunque sólo fuera en los márgenes, a todos aquellos que producían arte: a los artistas. Cuando la sociedad en la que vivían no escuchaba lo que ellos tenían que decir en el proceso de cambio que se estaba viviendo, muchos artistas catalanes eligieron el camino de la bohemia (negra o dorada, lo importante de esta actitud es la reacción

que se produce contra el sistema).

Se produce entonces una marginación recíproca entre artista y sociedad, que no era sino la constatación, desde ambas partes de que en la nueva sociedad capitalista no había un espacio para quien no produjera nada material, es decir, para quien no fuera productivo. Por otro lado, por parte del artista, se produce la creencia de que, efectivamente, si ellos no eran tenidos en cuenta como tales artistas, tampoco tenían nada que decir en los otros asuntos sociales (41).

Se abandona una vida estable y programada y se emprende el comportamiento "escándaloso", como una manera, en el fondo, de llamar la atención a esa sociedad, (p.e. el viaje en carro por Cataluña de Rusiñol y Casas, o sus estancias en París). Ante un mundo que les ponía las cosas cómodas y en su sitio, pero que también les pedía su colaboración para que así siguieran, los artistas de la burguesía catalana se rebelan y se enfrentan ante esa estabilidad que, para ellos, carecía de lo fundamental: de una actitud espiritualista y trascendente, frente a la racionalidad que se imponía en todos los actos de la vida.

Enfrentamiento contra una filosofía de la vida y contra un sistema que, poco a poco, se establecía. Un sistema que había conseguido que la sociedad progresara, sí, pero que no acababa de tener en cuenta al artista, porque no podía entender que los sujetos, que formaban parte de ella, se dedicasen a otras cosas que no fueran la producción y reproducción de los bienes materiales.

Con esta oposición artista/sociedad, que se produce por primera vez en Cataluña, las corrientes artísticas catalanas entran de lleno en uno de los grandes problemas que arrastraba la cultura europea desde el Romanticismo. En este sentido, el intelectual, el artista catalán vive la misma crisis que esta viviendo el mismo colectivo del resto de Europa, es decir, hay una cierta desconfianza hacia el sistema porque éste no ha dado solución a ciertos conflictos, a pesar de que ha puesto la ciencia positiva a disposición de los mismos, y hay una desconfianza, sobre todo, cuando no deja dar la respuesta a esos conflictos a aquellos que la tienen, o, por lo menos, que creen que la tienen: los artistas, a los que margina en toda clase de asuntos, que no sean los meramente culturales, aunque afecten al conjunto de la sociedad.

Tras todo esto, hay una declaración ideológica pequeño burguesa de afirmación del genio creador y del artista como algo superior, que se enfrentará al desarrollo de la ideología burguesa propiamente dicha. Este será uno de los grandes problemas que se le plantearán al artista catalán frente a la sociedad y lo que le llevará a la gran contradicción de evasión o de integración en el mundo en el que vivía, contradicción alrededor de la cual girará todo el papel del intelectual catalán en el tiempo del Modernismo.

Ante la actitud de ambas partes, el artista catalán rompe, en un primer momento, con la sociedad en la que vive,

burguesía española de la que proceden y en la que se integrarán casi por completo. Contradicciones pequeño burguesas propias de ideologías de transición, en las que se participa de dos maneras de ver el mundo, no acabando de romper con el antiguo para hacer, definitivamente, uno nuevo.

Pero, a pesar de todo lo que estamos diciendo, en Cataluña esta bohemia tuvo un papel "reformista" muy importante, porque fue capaz de hacer cambiar de actitud, en un segundo momento, a una sociedad, que acabará por aceptar lo que hacían estos jóvenes, jóvenes no tan sólo en años, sino también en ideas, y, aún más, de utilizar, lo que éstos hacían, para su propio beneficio. Paso definitivo a partir del cual comienza en la sociedad catalana, - a pesar de ese retraso, que marca la crítica, de quince años, con respecto a Europa-, la mercantilización del arte, (que ahora deja de tener valor exclusivo de unos pocos para convertirse en el arte de muchos, es decir, al alcance de una mayoría), así como la imposición por masificación de los nuevos gustos, llamémoslos, para entendernos, burgueses.

Los artistas catalanes en su mayoría, en contra de la bohemia más típica y tópica, pero también más auténtica por lo que tuvo de coherente consigo misma, despreciadora del mundo burgués porque mercantilizaba el arte, es decir, porque ponía un precio material, el del dinero, a la obra artística. Pues bien, los artistas catalanes, por el contrario, acabarán

también integrándose en esa sociedad que ya no les ponía tantos reparos, y, sobre todo, acabarán por aceptar el juego mercantil que esta sociedad les proponía para su obra.Son, en este sentido, muy significativas las crónicas que, desde París, mandaba Rusiñol a Barcelona, porque eran la demostración de que lo que había sido un viaje que había hecho temblar uno de los pilares básicos en donde se sustentaba el desarrollo catalán, la institución familiar, por todo lo que conllevaban de rebelión social y generacional (y no sólo en sentido cronológico), acababa por aceptarse, hasta el punto de divulgarse en uno de los medios más típicamente burgués de la sociedad catalana como será el diario "La Vanguardia", que tuvo un papel fundamental en la difusión de la obra de los artistas catalanes.

En Cataluña las relaciones entre el artista y la sociedad se establecerán, definitivamente, con el cambio de siglo, cuando se organice, con un "compromiso" por ambas partes, un movimiento político-cultural: el "Noucentisme", pero ya antes los artistas modernistas habían abierto el camino para que la sociedad a la que pertenecían empezara a reivindicarles como suyos. La lucha por un nuevo mundo suponía, para muchos, la renuncia a una autonomía artística y la integración y el acomodamiento que traicionaba alguno de los principios artísticos de rebeldía y no aceptación de las normas establecidas, que, como una bandera, habían enarbolado en sus primeros tiempos. Pero en los artistas e intelectuales, y ellos

eran conscientes, estaba, en ocasiones, el argumento ideológico que hacía falta para que el sistema cambiara hacia la modernidad que ya alcanzaba el resto de Europa. Frente a ellos se abría una doble perspectiva, o el ser considerados como intelectuales-profesionales al servicio de su sociedad (aunque no fuera el modelo de sociedad con el que soñaron) o el olvido y la marginación, como les ocurrió a quienes no aceptaron este papel.Para ellos el camino a seguir estaba claro.

C)El evasionismo estético:

Cuando, a su vuelta a España, después de una época de bohemia, los artistas catalanes del grupo parisino, formado por Rusiñol, Casas, Clarasó, exponen por primera vez en Barcelona, (1890), en la Sala Parés, comienza a producirse un fenómeno de cierta aceptación por parte de esa Cataluña bienestante que, sólo unos años antes, les había tratado de jóvenes frívolos y acusado de no dedicarse a atender los negocios familiares, y, sobre todo, de un sector amplio de la crítica, que tendrá un papel fundamental en la introducción de los nuevos conceptos artísticos que estos jóvenes, y algunos no tan jóvenes artistas, aportaban.

Como ha explicado J.F.Ràfols: "los años 1890 y 1891 son de acaloradas discusiones relativamente a las pinturas que Rusiñol y Casas enviaban para dar a conocer en Barcelona, en la Sala Parés; son los años del sorprendente contraste entre sus obras y el ambiente, todavía "pompier", que dominaba en las exposiciones barcelonesas, cuando en la Escuela oficial de Bellas Artes la inmediata promoción de famosos artistas catalanes realizaba sus estudios".(43)

Esta aceptación irá progresando con el tiempo, hasta que todos, escritores, pintores, escultores, se convirtieron en los artistas oficiales de su sociedad.

¿Qué había ocurrido, para pasar del rechazo a la aceptación, de la crítica a la integración, por parte de público y artistas?

En primer lugar, este grupo de artistas jóvenes, que, en un principio, se habían encontrado con la incomprensión familiar, aunque, de manera significativa, económicamente no habían tenido ningun problema por su parte, a pesar de haber sido un grupo crítico hacia su clase. Este grupo que en arte fue sincero, a pesar de todo a lo que se enfrentaban, es decir, que trabajó sin traicionar sus principios artísticos, tuvo en el ambiente cultural catalán una entrada progresiva. Se fueron a París y durante los primeros momentos los cuadros que enviaron eran recibidos como locuras juveniles, cuando no pasaron desapercibidos, cosa que ocurría la mayoría de las veces, a pesar de que ya habían transcurrido bastante tiempo desde ese 1874 año de la primera exposición de los impresionistas franceses. Pero, a medida que pasaron los años, fueron encontrando tribunas donde divulgar su idea de lo que pensaban debía de ser el arte de su época.

En segundo lugar, la entrada del grupo catalán de París, se produce en un momento de crisis social. Los acontecimientos diversos tienen asustada a la población, y estos artistas no sólo no les proponen ningún cambio revolucionario, sino que se dedican sólo a su arte, y se pasean "pels camins eterns de la narcosi" (44) oponiéndose , eso sí, al arte tradicional e

intentando "educar" a su sociedad en los aspectos espirituales, sin traumas violentos que hiciesen tambalear sus estructuras.

Es muy significativo que en los momentos de crisis, como, por ejemplo, en la de 1893, cuando después de una época denominada de "fiebre del oro", denominación que dará título a una de las novelas más importantes de Narcís Oller, en la que se produjo un incremento económico favorecedor para la burguesía de Cataluña, debido al aumento de las exportaciones de hierro y vino, sobrevino otra época de crisis económica, a raiz de las sacudidas bajistas y del frenazo a las transacciones comerciales, derrumbándose parte del mercado exterior. Este hecho que fue bastante devastador para la sociedad catalana, y, sobre todo, para la población con menos recursos económicos que, a pesar de todas las dificultades, había visto durante unos años que el jornal no faltaba, y que, ahora, acusaba en mayor medida la crisis. A raiz de esta crisis, se produce, por un lado, una radicalización de las posturas conservadoras burguesas y, por otro lado, un aumento del sindicalismo obrero (mayoritariamente anarquista), que protagonizará huelgas durante 1892 y 1893, y que será reprimido muy duramente. Causa de todo ello serán las frecuentes revueltas callejeras y los atentados llevados a cabo por grupos terroristas de anarquistas exaltados. La represión emprendida por el gobierno identificaba anarquismo con terrorismo, enturbiando la situación y provocando la contestación de estos grupos con atentados como los de la bomba del Liceo y como el dirigido contra el capitán general de Cataluña Martínez Campos

en 1893. Es significativa,también, la reacción descomprometida de los intelectuales y artistas catalanes del grupo de Rusiñol que, ante la crisis, y sólo tres meses después de la bomba del Liceo, convocaron la "Tercera Festa Modernista" en Sitges, acontecimiento decadentista por excelencia; o que después del atentado del Carrer de Canvis Nous, Santiago Rusiñol pronunciara una significativo discurso idealista en Granollers (45); y que, en 1898, año tan crucial para la historia de España, y también de gran reacción catalana, en el que aparece una revista tan vitalista como "Catalònia", que recogerá, transformado, el regeneracionismo de los primeros años de "L'Avenç", nazca, junto a ella, el primer número de la revista catalana "Luz", (gemela de la española "Helios"), ejemplo del modernismo evasionista y esteticista en Cataluña, que dedica su primera portada y gran parte del contenido de su primer número a la obra de Santiago Rusiñol "Oracions". Revista que, -hasta su último mes de publicación, en el que habrá cierta rectificación-, manifestará su huída de todo comentario social y político, a pesar de que la situación no fuera para ello (46). La redacción va a justificarse de la línea de la revista en una editorial que va a titular Nuestro Programa, en la que se lee:"No pretendemos crear nada nuevo, porque en este siglo se va haciendo difícil la inventiva; pero sí ser portaestandarte de todo lo nuevo, y al decir esto,, queremos indicar de todo lo que tienda a abrir nuevos horizontes al arte y a la literatura.

No seremos políticos.Odiamos lo inmoral, y la política no

es más que un cúmulo de inmoralidades.

No seremos filósofos.La filosofía, con sus divagaciones, consigue tan sólo hacer dudar.

El carácter que imprimimos a nuestra publicación, es sólo el literario-artístico.(...) Nuestro lema será: "Siempre adelante".

Todos nuestros esfuerzos y todas nuestras energías las dedicaremos a nuestro trabajo para complacer al público.

Nosotros, en cambio, sólo le pedimos un poco de indulgencia y otro poco de protección."

En suma, deciden, por un lado, no inmiscuirse en lo social, y, por otro, colaborar en lo artístico.

La colaboración de este grupo de artistas jóvenes comienza, como hemos dicho anteriormente, en el periódico catalán "La Vanguardia", que por esos años dirigía un andaluz, Modesto Sànchez Ortiz, siempre atento a todas las novedades que se producían en materia cultural, a las que dio un espacio en la publicación, cuando la familia Godó fundadora y dueña del periódico, se lo permitía, lo que sucedía casi siempre. Fue ésta una colaboración muy beneficiosa no sólo para la difusión de los propios artistas, sino también para el ambiente cultural catalán.(47)

Sánchez Ortiz, amigo íntimo de Rusiñol desde hacía tiempo, y a quien ya le había pedido colaboración en otras ocasiones (48), apoyó y potenció, desde la dirección del diario, los

cambios que alentaban los artistas catalanes en y fuera de Cataluña, si éstos significaban dar un paso adelante hacia la modernidad. Fruto de esta buena relación, basada en un interés común por el arte, son una serie de crónicas, publicadas en 1894 con el título de Desde el Molino, que, con texto de Santiago Rusiñol e ilustraciones de Ramón Casas, se enviaron durante los años 90 y 91, desde París a Barcelona, para su publicación en "La Vanguardia". Así como las que el mismo Rusiñol envía años más tarde, y que llevan por título Impresiones de Arte (49), de la época en que se produjo la segunda estancia larga, (años 94 y 95), de Rusiñol en París, con Zuloaga, Uranga y el periodista Josep M.Jordà; con textos de Rusiñol e ilustraciones de él mismo, además de Zuloaga, Mas i Fontdevila, Utrillo y el pintor Oller. Crónicas escritas en castellano, porque el catalán, a pesar de todo el esfuerzo que supuso la "Renaixença", aún tenía un uso muy restringido en los medios periodísticos y, sobre todo, era muy poco utilizado como lengua de comunicación cultural en esta prensa, hecha para los catalanes que formaban esa burguesía y pequeña burguesía liberal y acomodada que compraba el diario, todavía no catalanista y que utilizaba la lengua catalana de una manera estrictamente familiar, en el momento de expansión de los sentimientos de más intimidad (50), como cuando Rusiñol lo hace al recibir en su casa de París los dos Grecos recién comprados: "volvíamos a gritar como energúmenos en catalán (él y Jordà) y en vascuence (Zuloaga y Uranga), que en aquel momento tan solemne no sabíamos otra lengua..." cuenta en sus Impresiones

de Arte (51) que, en español, como ya hemos dicho, envió a "La Vanguardia". Con el tiempo, este sector de la sociedad catalana terminará por nacionalizarse y catalanizarse, cuando se produzca la crisis social de fin de siglo que les haga tomar actitudes más distanciadas del resto del Estado; la lengua será uno de los más significativos medios para proclamar al país este distanciamiento.

Los artistas catalanes del grupo de París ya habían utilizado el catalán anteriormente, pero lo habían hecho de una manera marginal, cuando sabían que con su uso lo que hacían era rebelarse socialmente contra su propio mundo. "L'Avenç", como ningún otro medio, había sido una plataforma de rebeldía, donde no hubiera podido ser oficial otro idioma más que el catalán. Todos, desde su revolucionario programa, se enfrentaban a la transformación de la realidad. Frente a todo lo demás, la lengua les servía para reafirmarse en su diferencia y, además, les identificaba en un mismo comportamiento.

Ahora bien, el grupo centralizado alrededor de la figura de Rusiñol nunca acabó de rebelarse completamente contra su mundo, muy al contrario en ellos se produjeron pronto actitudes de integración. No es extraño, por lo tanto, que ellos, que nunca acabaron de romper por completo con sus padres, y no sólo en sentido familiar, no utilizaran el idioma catalán de una manera exclusiva, ni lo reivindicaran como único vehículo de

expresión artística, coherentes con su propia clase que aún no lo utilizaba como símbolo de identidad cultural, y que, después, a la vez que ésta se nacionalice y se catalanice, ellos apoyen el mismo proceso ideológico, y acaben por aceptar de manera determinante la lengua catalana como medio de comunicación artística porque se convierte en el mejor vehículo de expresión de las esencias naturales.

Así, desde el centro mundial de la bohemia, llegarán a Barcelona las crónicas de Rusiñol y Miquel Utrillo, compañero suyo en París y uno de los más importantes colaboradores del periódico, que, como ha dicho J.F. Ràfols, "fue quien en sus cartas desde la capital de Francia informaba a los curiosos barceloneses de la época, tanto de los "faits divers" más dignos de atención como de las culminantes novedades artísticas parisinas" (52), y que, ahora, eran esperadas por los lectores catalanes con ansia de saber que estaba ocurriendo en la capital cultural de Europa. Sánchez Ortiz, perspicaz intelectual, promovió, sin ninguna duda, esta "campaña" cultural parisina.

Como ha dicho Josep Pla:

"Sánchez Ortiz aconseguí fer-se, a Barcelona, una gran personalitat. Amb una tenacitat admirable aconseguí imposar "La Vanguardia" com a diari liberal conservador a la burgesia

catalana, obrint una escletxa a la clientela del "Brusi", que la vellesa del senyor Manyé anquilosava notòriament. Sánchez Ortiz obrí el paper dels Godó a les persones més autèntiques i originals de la intel.lectualitat catalana del moment. Yxart hi publicà les seves crítiques teatrals, que tingueren èxit. Alfred Opisso i Raimon Casellas, en la crítica d'art, renovaren l'aire resclosit. Rusiñol debutà com a escriptor en aquest paper. Hi donà primer un escrit sobre les maniobres de Calaf (octubre del 90) i després els articles de París, que foren llegits i s'agruparen més tard en un llibre: Desde el Molino. El paper visqué, en aquests moments, al fil de l'època: fou l'òrgan de l'ambient caòtic, renovador, positiu, de la joventut. A la redacció, s'hi feren exposicions. Desde el Molino fou una espècie de manual de la bohèmia artística, l'incitant del corrent devers París. París era el futur. Roma, el passatisme".(53)

Pues bien, cuando Rusiñol, Casas y Clarasó exponen, por primera vez en Barcelona, en la galería de arte de más proyección pública en esos momentos en Barcelona, la Sala Parés (54), a su vuelta de París, en 1890, se encuentran con una sociedad que ya les conoce. Es una sociedad burguesa que adopta unos comportamientos culturales modernos, la mayoría de las veces puramente miméticos de lo europeo. Que está aprendiendo que la cultura es un factor más que tiene que cuidar para ponerse a la altura de las sociedades modernas,

aunque, como ya hemos dicho, sea sólo superficialmente. Que se impresiona de que Rusiñol haya conocido en París nada menos que al gran Emile Zola, el escritor por excelencia de la época, o que frecuenten, él y sus amigos, fiestas y actos culturales adonde acude la sociedad francesa más "chic".

De ahí que, cuando lleguen a Barcelona, Rusiñol, Casas, Clarasó se encuentran con una sociedad que, ahora, visita la exposición avalada por críticos como Raimon Casellas de "La Vanguardia" (diario que concedió una enorme importancia a la exposición, dedicándole hasta un número especial), o con el importante respaldo de un crítico tan reconocido como Josep Yxart, gracias al cual tuvieron muchas facilidades en el diario citado, o, incluso, con el apoyo de Miquel i Badia del "Diario de Barcelona", bastante reacio hasta ese momento a la pintura de los jóvenes "modernistas" catalanes, pero que, ahora, por primera vez, encuentra palabras de elogio para algunos de los cuadros que se exponen en el "Salón Parés".

Pero es una burguesía que todavía no invierte capital en bienes culturales, que no acaba de ver el arte como un producto más del mercado, que era en realidad lo que les está pidiendo el grupo cultural que de ella había surgido.

De ahí que, como sabemos por toda la bibliografía que recoge las noticias de la época, el éxito de la exposición fue alto en cuanto a las críticas especializadas, aunque no tanto en cuanto a las ventas. Era pedir demasiado a la mayoría del

público que, no obstante, llenó la sala Parés los días en que las obras se expusieron.

Pero los pasos hacia la aceptación se empezaban a dar y pintores como Rusiñol o Casas, diseñadores como Gaspar Homar, el mismo Gaudí o Masriera, se fueron convirtiendo con los años en los artistas de esa burguesía que con el tiempo empezaría a llenar sus salones con sus cuadros, sus muebles y sus joyas.

Cuando en La febre d'or de Narcís Oller (55) los protagonistas, enriquecidos menestrales, se acercan a la "Sala Parés" con la intención de comprar cuadros de los últimos pintores reconocidos, lo hacen sin entender de arte, contando el dinero que van a gastar, sin saber porqué asciende a grandes cantidades, es decir, que lo hacen sólo porque, como en otras cuestiones, hay que estar al día. Que ya sabían que la pintura de género se estaba agotando y que ahora el taller era sustituido por la pintura al aire libre o "plein air", como titulará Ramón Casas uno de sus cuadros más famosos. Las técnicas cambiaban poco a poco, se iniciaba la copia del natural y una nueva luz inundaba los cuadros.

En la Exposición Universal de Barcelona de 1888 ha dicho J.F. Ràfols "la pintura llamada "de historia" es el más popular atractivo dentro del grupo español de su sección de Bellas Artes (...); pero al mismo tiempo ofrecía un conjunto de novedades: el misterio creado entre tinieblas que es "El lago Nemi", una de las obras de mayor importancia dentro del período

juvenil de Mas i Fontdevila; la humanidad campesina o casera de Baixeras y de Llimona; el personaje de fresco naturalismo de Vayreda, el "primer" Rusiñol, Meifrén,..."(56).

Es decir,los gustos estaban cambiando, el público se iba dando cuenta de que ese cambio era necesario. La etapa romántica de los cuadros de género histórico y costumbrista estaba superada y si se prolongaba ya no tenía nada nuevo que decir y caía en lo recurrente. El público, por fin, deja de extrañarse de lo que hacía ya 15 años había sido una revolución artística.La pintura de los impresionistas, lo mismo que la literatura realista-naturalista eran la moda, eran las que mejor se adaptaban a los últimos gustos de estos sectores que, ahora, se obligarán a consumir estos nuevos estilos artísticos.

En Cataluña, lo mismo que en literatura ya habían aparecido con fuerza escritores que la habían renovado como Verdaguer o Narcís Oller, en pintura era necesario seguir los caminos inciados por los pintores de la escuela olotina a cuya cabeza estaba Vayreda, y junto a él Mas i Fontdevila, Meifrén, etc. De la misma manera, ahora, en estos años 90, era necesario tener en cuenta las últimas innovaciones que aportaban este grupo de pintores que se estaba formando en los ambientes artísticos de París, así como los músicos que intentan renovar el panorama musical barcelonés o a los escritores que viajan en grupo a Sitges para representar a Ibsen o a Maeterlinck o que se esfuerzan en realizar obras de arte que globalicen letra y música, a la manera wagneriana, como está haciendo Enric

Morera con su obra La fada, lo más moderno que se veía entonces en los escenarios barceloneses. Lo nuevo empezaba a dejar de serlo y en ello tuvo un gran protagonismo el grupo modernista, tanto los que trabajaron, durante diferentes etapas de sus vidas, en París, como todos los que lo hacían en la misma Barcelona y que, aun desde actitudes encontradas algunas veces con aquéllos, creían, por encima de todo, en la función del arte y del artista en la transformación de la sociedad.

El grupo catalán de París conoció y transmitió a la sociedad barcelonesa las últimas innovaciones artísticas europeas. Conocieron la pintura de Degas, Monet, Toulouse-Lautrec, de Gauguin, de Seurat, de Signac, de M.Luce, etc., aunque aún era pronto para que ellos la continuaran, saliendo como estaban todavía de la pintura de género. La obra de los catalanes, como toda la crítica ha dicho (57), se aparta del impresionismo, mucho más naturalista, y, claro está, de su más allá, el puntillismo o neoimpresionismo como también los historiadores del arte lo han llamado. En la obra de Rusiñol titulada Desde el molino, en el capítulo Estudio de un puntillista (58), Rusiñol cuenta como, acompañado de sus amigos, fue un día al taller de un pintor puntillista (seguramente M.Luce). La imprensión que le causó la obra de éste no puede traducirse en más significativas palabras que éstas: "la primera impresión que producían estos estudios de tan rara teoría era ingrata". No obstante, a pesar de estas

palabras, a pesar de la nueva distancia que se establecía entre el arte de los catalanes con las nuevas corrientes pictóricas europeas, había ya un interés por conocer todas las novedades estéticas y, podemos decir, que ellos fueron sus introductores, sus transmisores. Los nombres de E.Satie, de Willette, Forain, Vernet, de A.Bruant, Richepin, Jules Lemaitre, de Debussy, Maurice Donnay, Paul Robert, de Marcel Proust, de Leon Daudet, etc.(59) forman parte de su historia, historia que, con los años, será la propia historia de la sociedad burguesa de Cataluña de finales de siglo, que, poco a poco, irá dejando atrás sus anticuados hábitos culturales para dar lugar a una nueva situación.

Pero, a pesar de su retraso, con respecto a Europa, con esta nueva generación se daba por terminada, al menos en la vanguardia artística española, una manera de entender el arte que aún se veía en las galerías y en los salones privados. Una cosa muy distinta era entrar un día en Can Parés y ver que allí, como escribe Santiago Rusiñol, "s'exposaven quadres negres i com retalladets de llauna; un altre, composicions olioses amb figures com disfresses; l'altre dia, paisatges miniatures, fets seguint, nervi per nervi, les fulles de tots els arbres que hi havia, representant una riera, o una vaca de fusta bevent aigua de paper sobre un verd transparent, o una manola, o molts altres assumptes que res deien als ulls ni a l'ànima, ni denotaven la més flaca sensació d'aquella sagrada empenta que té de rebre l'artista"

y otra cosa muy distinta era ver "com si s'obrís una portella, una finestra al camp i a la planura, se veia exposat algun paisatge a on sortir a respirar un trosset de natural, deixant anar l'esperit per camins més saludables".(60)

Así, como una evolución de la bohemia, puede derivarse una tercera actitud. Sería la aceptación, por parte de la sociedad, de un grupo que no se dedica a la producción y reproducción de capital económico, sino a la creación de arte, un bien algo más inmaterial. Un capital espiritual en un principio, pero, a la larga, como ellos se darán cuenta, un producto fruto de la civilización moderna y, por lo tanto, un producto de mercado como cualquier otro y, en consecuencia, un bien de consumo; es la aceptación pública de lo que este grupo artístico-intelectual ofrece, aunque, eso sí, restringiéndolo a un espacio particular, el del arte, único sitio en donde se realizará legítimamente su tarea. Es, en suma, una evasión del individuo-artista hacia la estética porque en lo social no tiene nada que decir, o porque no quiere hacerlo o porque no se le deja. Pero, en última instancia, un mundo ideal, en tanto que sólamente artístico, que, desde el evasionismo, está creando el artista modernista, es lo que él está ofreciendo a su mundo para que éste se transforme.

En las nuevas relaciones que se establecen entre el artista y la sociedad, sólo se le acepta una crítica que se haga desde su lugar y sólo teniendo como arma crítica el propio arte, recordándose siempre donde están establecidos los límites. Eso es lo que recoge, por ejemplo, en Cigales i Formigues S.Rusiñol.Los artistas, "les cigales", son "gent d'un altre món, potser més hermós que el nostre, però que no és igual que el nostre"(61). Por eso, se les pedirá ayuda, y ellos la darán y colaborarán con esa sociedad que se la pide, pero desde su propio espacio, utilizando los medios que tienen a su alcance, es decir, los medios artísticos. Después, acto seguido, se les recordará que ellos son "gente de otro mundo", cosa que, por otro lado, ellos aceptarán sin problema, conscientes de la división que la nueva sociedad capitalista hace de los modos de producción y del trabajo intelectual.

Encuadrar socialmente a este grupo artístico en un lugar especial se podría hacer diciendo que es un tipo de marginación con matices, lo que, por otro lado, el artista aceptará, considerándolo, además, como un lugar de privilegio. Surge, así, en él, una actitud elitista, y la posibilidad de criticar, desde una posición superior, a los hombres-no-artistas, cuando éstos traicionan una ideología, que es la que posibilita tal transformación, algo que harán en ocasiones, a pesar de los nuevos comportamientos de aceptación social a los que son sometidos pintores, escritores, etc. Y se criticará, sobre todo, cuando se produzca la involución de los

sectores burgueses hacia ideologías pequeño burguesas o menestralistas, lo que provocará, además, en el artista, una actitud clasista, que se une a su elitismo: la del burgués frente al menestral. Clasismo que se potenciará, sobre todo, en la cuestión de la mercantilización del arte, cuando el artista modernista exija para esa reconciliación con el mundo del que proviene, que el arte sea tenido en cuenta no como un producto más del mercado, sino como un producto superior y que como tal sea pagado en ese mercado que ahora se abre ante ellos. La nueva dificultad con la que ahora se encontraban era que el precio del arte no lo ponían ellos sino el propio mercado, algo que no dominaban.

El grupo de artistas e intelectuales catalanes adoptan una actitud conciliadora con ellos mismos y con su propio mundo. No intervendrán directamente en las cuestiones sociales, se dedicarán a lo que están destinados: el arte, pero, al mismo tiempo, ofrecerán su mundo ideal a una sociedad que tendrá que aceptarles a ellos y a su arte, con todas las consecuencias, tal y como eran. Es decir, la nueva sociedad industrial había atendido lo material pero había olvidado lo espiritual, ellos son ahora los que se lo ofrecen. Como dice Rusiñol en su libro Oracions: "ens comencem a adonar que s'ha mirat pel cos, deixant els goigs de l'esperit com núvols de l'últim terme" (62), a ellos les toca ahora cambiar esta situación para que se produzca la tan deseada por todos transformación del hombre moderno.

Cuando, en 1897, se inaugura "Els Quatre Gats" vemos materializados en el local los ánimos integradores y receptores de este grupo - al que podemos denominar como "bohemia" burguesa moderada y bien situada- y la sociedad media catalana. El local abre sus puertas a familias enteras que van a pasar la tarde con la mujer y los niños a la cervecería para asistir a algún espectáculo de marionetas o de sombras chinescas, cuando no a ver en los artistas el propio espectáculo; o al propio Pere Romeu escribiendo, con alegría y satisfacción, en la revista, (de igual nombre que el local), tanto de alguno de sus contertulios como sobre el nombramiento de alguno de los ministros o los obispos del momento (63) de la misma manera que ofrece su local como sede para la creación de la "Associació Wagneraina", (31 de octubre de 1901), demostración no sólo de la importancia de Wagner para los modernsitas catalanes, sino también de la popularización de uno de los mitos de estos mismos modernistas, antes tan exclusivistas.

La crítica, por lo tanto, dio paso a la integración entre la mayoría de los artistas e intelectuales catalanes, así como el rechazo dio paso a la aceptación por parte del público, en una actitud común en la mayor parte de ese conjunto de la sociedad que tenía en sus manos la construcción de una nueva Cataluña.

Pero esto era vivir en una eterna contradicción. Los niveles de integración y de aceptación tenían sus límites, que no podían sobrepasarse. En estos límites es donde únicamente el artista podía actuar, sin salirse de ellos, de la misma manera que la amplia mayoría de la burguesía que acogía, ahora, sus obras, tampoco podía llegar a comprender del todo, según sus autores, la grandeza artística que de estas obras emanaba; también, por lo tanto, la obra de arte tenía sus límites para el público. La obra artística era expresión del genio individual y superior del artista frente al mundo. Su labor, a la larga, resutaba ser, en consecuencia, contradictoria con lo que, socialmente, se pretendía.

Y así, de la misma manera que la burguesía catalana se debatía en la contradicción, de, por un lado, apoyar un modelo de sociedad que adoptaba comportamientos europeos y, por otro, mantener, cuando su situación de estabilidad peligraba, unas buenas relaciones con las clases más fuertes del Estado oligárquico español, a pesar de todas sus críticas hacia las mismas; ambigüedad que se mantenía en materia cultural en la elección entre lo "viejo" y lo "nuevo". Lo que resultaba, en consecuencia, era que estos sectores catalanes no llevaban hasta el final unos comportamientos burgueses, coherentes con los programas que ya se habían aplicado en países como Francia y Gran Bretaña.

Sus artistas e intelectuales se debatían también en la contradicción. Se integraban a su mundo social, en cuanto éste

hacía suyas ciertas actitudes en materia cultural en general, y en materia de arte en particular, como las que se daban en los países europeos que ellos más admiraban: Francia en primer lugar. A ellos, la actitud social de la burguesía catalana, les provocaba cierta crítica, pero, como decimos, al mismo tiempo eran muy contradictorios, porque los artistas modernistas hacían juicios éticos pequeño burgueses, circunscribiéndolos sólo a los asuntos referidos al arte propiamente dicho, lo único importante para ellos. A pesar de que en materia política, económica y cultural la burguesía catalana cada paso adelante que daba suponía tres pasos hacia atrás en la tarea de hacer un nuevo país, lo que, a la larga, agravaba su propia situación, los artistas ofrecen mundo nuevos pero basados en la espiritualidad. Nunca acaban de tocar con los pies en la tierra y se evaden en un espacio estético en donde se dedican a dar consejos morales, mesiánicamente, al común de los hombres, pero no a ofrecer medidas sociales prácticas: "Creiem - dice Santiago Rusiñol en su libro Oracions- que, si no vénen altres idees modernes que procurin el benestar de l'esperit con fins ara s'ha cuidat dels egoismes del cos, més valia no omplir-nos d'una cultura que mata les il.lusions sense fer néixer les esperances" (64).

Sólo unos cuantos intelectuales se mantuvieron fieles toda su vida a un programa ideológico que habían defendido desde su

juventud, sin ceder ni debilitarse, aunque eso supusiera la marginación y la no integración, y a pesar de los obstáculos que se les ponía para expresarse, prefiriendo en estos casos cortar definitivamente con un sistema que, al fin y al cabo, les traicionaba, que claudicar e integrarse sin, ni siquiera, ser escuchados. Este fue el caso de un Jaume Brossa exiliado en París, después de sus fecundos años en el ambiente cultural catalán, como redactor de publicaciones de la trascendencia de "L'Avenç", seguidor del radicalismo de V.Almirall. Este tipo de intelectual, heredero del regeneracionismo de los primeros años del Modernismo, que ahora se vuelve a poner al día, propondrá sus tesis socialmente reformadoras, y no acabará de comprender la actitud tan sólo esteticista del grupo de Rusiñol-Casas, porque ellos querían ir mucho más allá, hasta la transformación total de esas estructuras burguesas "suavizadas" que se instauraban en Cataluña, y quedarse en el terreno puramente artístico no era suficiente, como tampoco entenderán la sumisión ideológica de la nueva generación de intelectuales catalanes, los noucentistes, que eran la lógica consecuencia de ese integracionismo que emprendían, a final del siglo, sus compañeros modernistas. Son los intelectuales que, frente al genio artístico individual oponen el genio colectivo, son los que encarnan, como decimos, un regeneracionismo catalán bastante radical, que, en este final de siglo, tan conflictivo para España, se acercan y colaboran con los grupos anarquistas, como también hicieron sus compañeros castellanos, con los que se sienten unidos, como los casos de Brossa, Unamuno o

Coromines, que trabajan juntos en revistas como "Ciencia Social" o la "Revista Blanca", porque todos aspiran a una regeneración del país, aunque ésta tuviera, como ya hemos visto, diferentes enfoques (65). Pero son también los que más sufrieron la marginación o el olvido, lo que les llevaría, como en los escritores del resto de España, a desistir públicamente en sus proyectos regeneradores o a entrar en una crisis ideológica que les llevará desconfiar en lo que habían propuesto sólo unos años antes (66).

Sólo unos pocos, por las condiciones en las que transcurrió su vida privada y profesional, caso de Joan Maragall, tendrían una última oportunidad de llamar la atención ideológicamente, en situaciones en las que la burguesía catalana se demostraba como lo que era verdaderamente. Por ejemplo, cuando la Semana Trágica de 1909. De la misma manera que lo había hecho, años antes, cuando puso en tela de juicio el sistema español de la Restauración durante su crisis del 98. Pero en ellos, como dijo el profesor Valentí i Fiol, hubo una actitud de síntesis (67) que, quizá, fue lo que les dio esa última oportunidad.

Pero, en general, se puede hablar de que la mayoría de los intelectuales y artistas de esta burguesía catalana en ascensión adoptaron una actitud cómoda frente al sistema, es decir, de acoger lo que se les ofrecía cuando quien se lo ofrecía les dejaba hacer tranquilamente. Se puede decir que había una especie de pacto hecho por ambas partes y quien no

se acogiera a él sólo recibiría el silencio, como le ocurrió al ya citado Brossa que pocas veces más se le dejó tambalear las estructuras sociales catalanes.

Por lo tanto, si recapitulamos sobre todo lo que hemos ido diciendo anteriormente, hay en el grupo artístico-intelectual de Cataluña, por un lado, una actitud de crítica regeneracionista que, en algunos, se mantuvo sin concesiones durante toda su trayectoria vital y artística, actitud crítica que se enlaza, años después, con el grupo de artistas más jóvenes que fueron surgiendo, y que formaron lo que se conoce con el nombre de la "colla del safrà" o el más amplio de "generación postmodernista", y que tenderán a realizar planteamientos ideológicos bastante más revolucionarios, que intentarán socavar las estructuras del sistema. La ideología del grupo estará más cercana también a los planteamientos de los intelectuales castellanos de la llamada Generación del 98, y, de manera similar a ellos, actuarán individualmente y no como grupo homogéneo, como había ocurrido con la generación precedente, porque, contrariamente a lo que había sucedido antes, no se consideran el grupo artístico de una clase. Ellos harán una crítica general, referida al arte y a su comportamiento social, de estos artistas aceptados ya por todos, a los que atacarán de "pacíficos burgueses" como se leerá en las palabras escritas por Nonell en una carta, desde París, a Casellas:

"He tingut ocasió de veure cuadros de Degas, Monet y Manet.Crech que la primera vegada que vaig escriureli, vaig dirli qu'aquestos pintors no m'entussiasmaban.No es res d'estrany que digués aixó.Acostumat á veure la pintura mansa que sense excepció fan els pintors de Barcelona, els Degas, Monets, Pissarro y Manet van semblarme revolucionaris poca-soltas. Els que son poca-soltas y gens revolucionaris son els pacifichs y burgesos pintors barcelonins" (68)

y, además, harán una crítica al sistema que se implantaba en la sociedad catalana, con la que no se sentían identificados (la primera exposición de Pablo Ruiz Picasso en "Els Quatre Gats" es un ejemplo de ello (69).

Frente a los regeneracionistas, un numeroso grupo de artistas e intelectuales a los que no podemos considerar como "otros" modernistas, como, en un principio, al hacer estas clasificaciones operativas, se podía pensar. Todos viven la misma historia catalana y muchos de los planteamientos que defienden son iguales para todos, pero, con respecto a los anteriores, se contradicen o se distancian en otras muchas cosas, como era el papel y la función que había de adoptar el arte y el artista en la sociedad.

Este grupo es el que se formó alrededor de los círculos que se organizaban en torno a las figuras ya consagradas y aceptadas de Rusiñol-Casas, que, si mantenían una actitud crítica similar a la de sus primeros años de bohemia, con el

tiempo, dejó de ser rupturista y se transformó en un comportamiento evasionista-esteticista por encima del bien y del mal (social), en cuanto se integraron en una sociedad que les aceptaba como tales artistas, con todas sus condiciones, salvo las de salirse del espacio que por esta sociedad les era asignado. En definitiva, no pedían más. En este momento, de tranquilidad, por lo que suponía la aceptación mutua de los papeles que a cada uno le correspondía, se pusieron a crear un mundo exclusivamente artístico, apartado de la realidad más prosaica y dejaron de hacer una crítica directa a la misma para, finalmente, acabar construyéndose mundos artísticos aparte dentro del que vivían. No otra cosa significan obras de Rusiñol como Cigales i Formigues o L'alegria que passa (70) o el libro en el que nos vamos a dedicar más detenidamente en este trabajo, Oracions, sino la defensa de su propio espacio artístico en el que no se aceptaban interferencias.

Ellos tratan de transformar el mundo de esta manera. Las actitudes bohemias de sus primeros tiempos de rechazo hacia su propio mundo y también de reclusión en lo artístico, habían sido más sociales. De alguna manera, en sus primeros años bohemios, las críticas fueron más conscientes y, además, fueron mucho más revolucionarias porque se hicieron desde fuera del sistema, enfrentándose a él.

La diferencia que, con respecto a la bohemia, se presentaba en la actitud de este grupo de artistas catalanes,

radicaba, ahora, por tanto, en la moderación que conllevaban los planteamientos críticos que hacían ahora, en la aceptación de unos intereses sociales colectivos, así como en la aceptación y en la integración en un mundo dividido en espacios profesionales delimitados, y, en consecuencia, en la restricción de su crítica, exclusivamente, al espacio artístico. Es decir,este intelectual burgués catalán pierde su espíritu combativo, -y, aún más, en los momentos de crisis social, como en 1893 y durante los últimos años del siglo (71)-, recluyéndose en su propia obra artística, que es lo único que ofrecen, y lo que hace que se convierta en el principio y fin de su existencia.

Es muy significativa la reseña, que a este propósito, escribe la revista "Luz" a raiz del suicidio de Angel Ganivet, en plena crisis colonial en el 98, cuando dice: "Pensando de modo diametralmente opuesto al suyo, conocíamos su honrada y apasionada dialéctica; su amor al país que sólo le dio el ser y sus risueñas esperanzas en una raza, desgraciadamente exangüe; (...)" le admiran "por su valor, conocimientos, fuerzas y fe en un porvenir en que tan pocos creen; por eso sentimos su muerte, porque perdemos al amigo de soberana inteligencia y al noble enemigo, con el cual se podía discutir seriamente y aun ponerse de acuerdo en muchos casos. -Si algo pudiera aminorar nuestro indecible dolor, serviríanos la firmeza de nuestras convicciones artísticas, que nos vedan creer en los ideales generosos y preñados de ilusiones que sustentaba Angel Ganivet,

y por esto pensaríamos que la muerte le ha vedado convencerse de cuan equivocado andaba, evitándole la pérdida de toda esperanza, cosa equivalente a cien muertes cuando en la fe se vive; (...) estamos firmemente convencidos que al perder España a este genio, casi desconocido, pierde más que al separarse de los millones de salvajes que sólo nos servían de lastre estadístico" (72).

Es decir, si ellos están de acuerdo con una recuperación de la "atolondrada península" como dice Miquel Utrillo en el artículo dedicado a Ganivet, no están de acuerdo con la pérdida de confianza en el propio artista y en la obra de arte, que es lo que les interesa. De ahí "la firmeza de sus convicciones artísticas". La revista ejerce esa posición de tipo esteticista de la que hablamos. Cree en la función del arte no sólo como productor de placer estético, como en momentos dominados por el decadentismo, sino también de bálsamo, de medicina para el alma herida por el materialismo. El arte tiene la función de revelar al hombre la auténtica verdad de sí mismo y así procurarle un estado de felicidad y, por ese camino, de bienestar. Ahora el artista es consciente de su función y del objeto de su obra. El arte por sí mismo y en sí mismo, de esta manera también, se proyecta hacia el mundo. En esta línea estaba la figura de L.Tolstoi, que representará un modelo para ellos en estos momentos cuando escribe: " El arte es una cosa muy grande. Es un órgano vital de la humanidad que lleva las concepciones de la razón al dominio del sentimiento (...) (73).

Esto suponía, frente a las posturas más radicales que hemos visto anteriormente, un retroceso hacia el conservadurismo ideológico, y no sólo social, sino también artístico (en lo que a la función social del artista y el arte se refería) y una nueva aceptación, consciente o inconsciente, del papel del artista, que adopta el revestimiento de una falsa "marginación" recíproca, pero desde dentro del sistema. Esta actitud de moderación, también suponía una nueva creación artística. Desde la creencia del individuo-artista de ser algo superior, más allá de lo puramente social, vulgar, o prosaico, se hará una obra artística que se convierte en una fuerza suprema, con características de nueva religión; lo que, a partir de entonces, los propios artistas, llamarán la Religión del Arte. Es decir, un arte que se produce con nuevos principios, con sus propias reglas, y que, necesitaba concretarse, también, en géneros nuevos en la historia de la producción literaria o pictórica: es, ahora, cuando aparece la prosa poética o un determinado tipo de pintura de jardines de Santiago Rusiñol. Géneros que aportaban algo nuevo, desde la evasión estética y de apartamiento de la sociedad en la que nacían: la creación de un espacio autónomo del arte.

D) Por una literatura moderna. Las relaciones de Santiago Rusiñol con Rubén Darío

Cuando Santiago Rusiñol comienza a escribir prosa poética un escritor hispánico contemporáneo del otro lado del oceáno, está haciendo una revolución literaria en nuestras letras, que conectará con la gran transformación artística que se está produciendo al final del XIX en todo el mundo occidental, de la que Rusiñol como catalán y, sobre todo, como artista está también participando. En principio, la obra poética de este autor partirá de supuestos parecidos a los de Rusiñol: creación de una nueva obra artística que represente, asimismo, al nuevo hombre, al nuevo artista. Este escritor, con el que Rusiñol tendrá múltiples relaciones artísticas fue Rubén Darío.

Rubén Darío vuelve a España, por segunda vez, en diciembre de 1898 (lo había hecho por primera vez en 1892, cuando llegó a Madrid formando parte de la delegación de Nicaragua, para las fiestas del IV Centenario del Descubrimiento de América (74), como corresponsal del periódico bonaerense "La Nación". Su viaje tenía como fin comprobar cual era la situación en la que había quedado el país después de su guerra con EEUU (75) con la consiguiente pérdida de las colonias americanas. Pero este viaje periodístico le va a servir para ponerse en contacto con

un pueblo: Cataluña, del que ya tenía alguna noticia por la prensa española y sudamericana de la época.

El barco que le trae desde el continente americano atracará en el puerto de Barcelona. La ciudad le causará una grata impresión, no desmintiendo la idea que de ella traía ya preconcebida:

"Llegué a Barcelona, y mi primera impresión fue lo más optimista posible. Celebré la vitalidad, el trabajo, lo bullicioso y pintoresco, el orgullo de las gentes de empresa y conquista, la energía del alma catalana, tanto en el soñador que siempre es un poco práctico, como en el menestral, que siempre es un poco soñador. Noté lo arraigado del regionalismo intransigenete y la sorda agitación del movimiento social, que más tarde habría de estallar en rojas explosiones. Hablé de las fábricas y de las artes, de los ricos burgueses y de los intelectuales, del leonardismo de Santiago Rusiñol y de la fuerza de Angel Guimerá, de ciertos rincones montmatrescos, de las alegres ramblas y de las voluptuosas mujeres" (76).

La admiración de Darío por lo que se estaba produciendo en Cataluña, pero sobre todo por su movimiento de renacimiento cultural se hará bien patente a lo largo de muchas páginas de sus libros (España Contemporánea, Tierras solares, por ejemplo).

Se puede decir que desde 1886 Rubén Darío conocía el movimiento de renacimiento de la cultura catalana. Los nombres

de Rubió i Lluch de quien decía era "el Menéndez Pelayo de Cataluña", de Narcís Oller, de Verdaguer o de Víctor Balaguer,(77) aunque en versiones españolas o francesas, como demuestra la referencia que hace Darío al prologuista de la versión francesa de La Papallona de N. Oller, Albert Sabine (78) son por él reconocidos incluso antes de su llegada a España. Asimismo, obras muy populares de Guimerá, como Mar y Cielo, María Rosa o Tierra Baja, habían sido representadas por la compañía de María Guerrero en su gira de 1897 por Buenos Aires.

Nada más llegar busca Darío a dos personajes muy populares: Pompeu Gener, un intelectual barcelonés, periodista, filósofo, novelista y dilettante, del que se habían publicado algunos de sus libros en América del Sur, y, en segundo lugar, a Santiago Rusiñol, a quien Rubén admiraba porque encabezaba una renovación literaria que, como ya hemos dicho, era siempre noticia en la prensa, que traspasaba las fronteras y llegaba al continente americano:

"El nombre de Rusiñol me conduce de modo necesario a hablaros del movimiento intelectual que ha seguido paralelamente al movimiento político y social. Esa evolución que se ha manifestado en el mundo en estos últimos años y que constituye lo que se dice propiamente el pensamiento "moderno" o nuevo, ha tenido aquí su aparición y su triunfo..."(79)

Los intentos de ponerse en contacto con estos dos personajes fueron infructuosos. Darío se dirige a todos los sitios que estos frecuentan, como el "Cau Ferrat" de Sitges o la famosa cervecería de Barcelona "Els Quatre Gats":

"Me dijeron -escribe en la primera crónica, desde Barcelona para 'La Nación', con fecha de primero de enero de 1899- que podía encontrar a Rusiñol en el café de los "Quatre Gats". Allá fuí. En una estrecha calle se advierte la curiosa arquitectura de la entrada de ese rincón artístico. Pasé una verja de bien trabajado hierro y me encontré en el famoso recinto con el no menos famoso Pere Romeu. Es este el dueño o empresario principal del cabaret; alto, delgado, de larga melena, tipo del barrio latino parisiense, y cuya negra indumentaria se enfloca con una prepotente corbata que trompetea sus agudos colores, no sé hasta que punto "pour épater le bourgeois". Pregunté por Rusiñol y se me dijo que estaba en su mansión de Sitges; por Pompeyo Gener, que acababa de llegar de París, y se me dijo que a ese no le buscase, pues solamente la casualidad podría hacer que lo encontrara...(80).

Personalmente no conocería a Rusiñol hasta 1902 en París. Después de hacerlo escribiría:

"Es la primera vez en que la persona no me causó decepción por el artista. Personal e intelectualmente es el mismo".(81)

Darío se dirige al "Cau Ferrat" sitgetano, lugar que ya conocía por referencias, pero tampoco encuentra allí a Rusiñol. Pero Darío sabe ya de este escritor y pintor catalán y sobre lo que representa en esos momentos para el movimiento cultural que aquí, en Cataluña, se estaba desarrollando. En la crónica para el diario argentino que ya hemos citado escribe Rubén Darío:

"Entretanto, sabed que Santiago Rusiñol es un altísimo espíritu, pintor, escritor, escultor, cuya vida ideológica es de lo más interesante y hermosa y cuya existencia personal es, en extremo, simpática y digna de estudio. Su leonardismo rodea de una aureóla gratamente visible su nombre y su obra" (82).

La atracción por Rusiñol, lleva a Darío a aprender el catalán para como, él mismo dice, leer las obras de Rusiñol en su propio idioma. Cuando Pere Romeu le invita a una representación de títeres a su local, escribe que: "naturalmente los títeres dels "Quatre Gats" hablan en catalán y apenas me pude dar cuenta de lo que se trataba en escena"(83). Pero, años después, en un homenaje que la revista "Mundial" dedica a Rusiñol escribe el poeta:

"Para pensar o sonreír, con razonada tristeza o gentil y filosófico humor, leo algún libro o comedia del autor de 'Oracions' y de 'El Místich' en su catalán original, aunque

haga algún esfuerzo, por más que Gregorio Martínez Sierra haya realizado la difícil y hermosa tarea de verter al castellano la prosa exquisita de nuestro amigo victorioso"(84).

Es interesante comprobar que cuando Rubén Darío llega a Barcelona, encuentra, en primer lugar, y como ya hemos dicho, una vitalidad artística que potenciaba y promovía una transformación cultural que se consideraba necesaria entre ciertos intelectuales españoles y sudamericanos, que veían en ella un primer paso fundamental para la transformación de España hacia la modernización.

Cataluña contrastaba, en este sentido, con el resto del Estado español, por la atmósfera de cambio que se respiraba en todos los sectores de la sociedad, mientras que España estaba representada por lo único que de ella podía salir, una cultura oficial, retórica y vacía la mayoría de las veces, con pocas individualidades de talla europea, a no ser los escritores realistas que no eran, precisamente, a los que les correspondía renovar el panorama artístico y cultural, porque habían dejado pasar esa gran oportunidad que fue la Primera República españolas, aunque algunos de ellos, como Galdós o la Pardo Bazán, fueran, sin embargo, los únicos que parecían darse cuenta de que nuevos vientos venían "del norte europeo" (85).Darío se dio cuenta nada más llegar.Por eso escribirá en su <u>España Contemporánea</u> que:

"En lo intelectual las figuras que antes se imponían están decaídas, o a punto de desaparecer; y en la generación que se levanta, fuera de un soplo que se siente venir de fuera y que entra por la ventana que se han atrevido a abrir en el castillo feudal unos pocos valerosos, no hay sino la literatura de mesa de café, la mordida al compañero, el anhelo de la peseta del teatro por horas, o de la colaboración en tales o cuales hojas que pagan regularmente; una pruducción enclenque y falsa, desconocimiento del progreso mental del mundo, iconoclasticismo infundado o ingenuidad increíble, subsistente fe en viejos y deshechos fetiches. Gracias a que estos escritores señaladísimos hacen lo que pueden para trasfundir la sangre nueva, exponiéndose al fracaso, gracias a eso puede tenerse alguna esperanza en un próximo cambio favorable".(86).

Todavía escritores como Unamuno, Baroja, Azorín, Maeztu, están empezando a dar sus primeros frutos, por eso, en Cataluña, pone Darío esa esperanza al ver "almas de excepción que miran las cosas con exactitud y buscan un nuevo rumbo en la noche general".(87)

Por otro lado, Darío, como los intelectuales y artistas catalanes, sabía que la renovación cultural y artística no podía venir de España, sino que estaba, en esos momentos, en Europa y así de las literaturas europeas se verán influidas tanto su propia producción como la de los escritores catalanes. Por eso, no es extraño que se sintiera atraido por

un círculo artístico e intelectual como era el catalán, en donde los nombres de Wagner, Ibsen, Maeterlinck, Nietzsche, los prerrafelistas ingleses o los simbolistas franceses eran tan conocidos como para él mismo. En una carta, fechada en 1899, dirigida a Miguel de Unamuno escribe:

"Conozco varias lenguas europeas, he procurado iniciarme en todas las literaturas; pero la de Francia me atrae con viva fuerza y encanto. Me parece muy explicable que América, con todo el Universo pensante, tienda hoy a la luz que viene de París.

(...) La innegable indigencia mental de nuestra madre patria nos ha hecho apartar los ojos de ella; no es culpa nuestra. Cuando hay algo que surge nuevo y vigoroso, lo ponemos sobre nuestra cabeza, sin vacilar. ¡Vea cómo está apareciendo para América y usted y Rusiñol, por ejemplo! La cultura, mucha o poca, nuestra es y ha de ser cosmopolita". (88)

Unos años antes, en 1892, un crítico catalán tan significativo para el movimiento modernista como Raimon Casellas, escribía palabras parecidas respecto a lo que significaba, en este caso en la pintura, la nueva influencia francesa:

"No comprendo, pues, la prevención que aquí se siente contra Francia, que tanto ha cuidado de nuestra gloria artística, ni me explico tampoco este injustificado recelo para

con los artistas que van allí a curarse de mal de rutinas y a inocularse un poco de sangre moderna con que regenerar este cuerpo momificado de la pintura española"(89).

Por estas palabras de Casellas, parece que la situación en 1899, cuando R.Darío escribe a Unamuno, era muy parecida. La crítica de Valera a su libro Azul..., años antes, es, en este sentido, muy significativa, cuando le denomina como "Víctor Huguito" porque cree que imita al escritor francés, o cuando dice que el libro "si no estuviese en muy buen castellano, lo mismo pudiera ser de un autor francés, que de un italiano, que de un turco o de un griego. El libro está impregnado de espíritu cosmopolita" (90)

Frente a los intelectuales castellanos, los catalanes, llevados por su interés constante y creciente por lo europeo, viajaron, en repetidas ocasiones, fuera de su país. Roma en un primer momento, (por ejemplo, los viajes y estancias de Fortuny) dejó paso a un París fin de siglo en todo su apogeo artístico. Roma fue durante muchos años la "ciudad de las ruinas", el lugar donde refugiarse de la civilización moderna, "lugar de asilo a los últimos supervivientes frente a los nuevos revolucionarios" (91). Pero Roma era el pasado (92). De ahí que cuando Rusiñol viaja a Roma, en 1894, después de haber estado una temporada en la capital francesa, escribe que "en cuanto al arte moderno, (en Italia) vivían en el limbo sin saberlo, como vivimos nosotros los felices españoles" (93). A

pesar de que fue en Italia donde el grupo de Rusiñol se puso en contacto con los primitivos, de gran influencia en su producción artística simbolista, pero más por lo que en éstos había de un concepto de arte alejado de todos los vicios de lo académico y deformante del arte moderno. Sin embargo, París les ponía en contacto con todas las innovaciones del arte contemporáneo, tanto lo que allí se hacía como lo que se hacía fuera y que enseguida era noticia conocida.

En fin, lo que significó París para los artistas catalanes es algo fundamental, hasta el punto de que en París se llegó, incluso, a hablar del "grupo catalán" y a Santiago Rusiñol le vemos figurar, con tres cuadros, en la Exposition de Champ-de-Mars, del 24 de abril de 1897, en calidad de "membre associé" (94). París era el símbolo de la modernidad, del progreso artístico y cultural, que era el verdadero progreso de la humanidad. Ellos se sienten parte del mismo.

El interés por el arte europeo fue general en todos los artistas e intelectuales catalanes que se distinguían con orgullo en ser "modernistas", interés que era extensible a los medios literarios en los que ellos trabajaban. En todos ellos, desde los más sociales a los exclusivamente estéticos, se comentan las innovaciones artísticas que vienen de Europa, se traducen textos, se reproducen cuadros.En "Luz" por ejemplo, leemos que se tiene la intención de iniciar una sección destinada a popularizar a "los buenos literatos extranjeros" desconocidos "por la mayoría de los españoles". A pesar de que

esta revista se distinguió siempre por su confesado "apoliticismo", es indudable que en esta declaración hay una reafirmación de catalanidad, aunque sólo sea estética, y de europeísmo, que pone su "modernismo", orgullosamente, al lado de todas las innovaciones artísticas que vienen de Europa.(95)

Los artistas del resto de España tuvieron un interés distinto por conocer lo que se vivía en el resto de Europa. No lo conocieron directamente salvo excepciones, pintores como Darío de Regoyos o escritores como, por ejemplo, Angel Ganivet o Manuel Machado que se instala en París en 1899 con Rubén Darío, Amado Nervo y Gómez Carrillo, alejándose del Madrid provinciano y al "encuentro de una cultura plena - y nueva- asumida como vida" (96). De intentar aportar a la cultura española directamente las corrientes europeas, pasaron a la significativa afirmación de que lo que había que hacer era españolizar Europa. Es realmente curioso que Ganivet, que fue uno de nuestros intelectuales que más viajó por Europa, se suicidira en Riga, precisamente antes de volver a España. Son también muy importantes casos como los de Zuloaga, Regoyos, Uranga, etc. que viajaron a Italia, Francia o a otras partes de Europa, y, curiosamente, en más de una ocasión, con los catalanes, en concreto llevados por Rusiñol, ejemplo de una iniciativa artística que estaba aún muy lejos de lo que se vivía en el resto del país. Y , aunque tenemos que ver que todos estos pintores y escritores, los vascos y los catalanes, pertenecían a un grupo social acomodado, es decir tenían unas

facilidades económicas que no tenían muchos de los españoles, también fueron muchos los que viajaron a Europa y que lo hicieron en condiciones más que miserables.(97)

El viaje fuera de nuestras fronteras, sin embargo, no era lo más importante, sino, sobre todo, el conocimiento de lo europeo, fuera por los medios que fuera. Frente a los catalanes, los intelectuales castellanos quizá asimilan de una manera menos mimética lo que estaba sucediendo en Europa y, precisamente, por eso, no lo adaptaron totalmente. Pero España no estaba viviendo, como, de alguna manera, lo intentaba Cataluña, un final de siglo, hacia un modelo de producción capitalista y de universalismo cultural, parecido al europeo. Baroja en su dura conferencia, Divagaciones barcelonesas, dada en la Casa del Pueblo de Barcelona, el 25 de marzo de 1910, al criticar el nacionalismo cultural, de nuevo, y con mucha clarividencia, vuelve a dar en la clave de lo que supone la influencia europea en los escritores catalanes. Dice Baroja: "en el intelectualismo catalanista se huele a Emerson y a Carlyle, a Nietzsche y a Ruskin; lo que no aparece por ningún lado es el olor de la tierra" (98). En Baroja, como en el resto de nuestros escritores, a lo europeo es necesario acercarse pero con la idea de aportar lo nacional, lo español, eso es lo que significa la frase de Unamuno cuando dice que hay que "españolizar Europa", es decir, españolizar lo universal, no que aquéllo dejara de serlo. Algo que en la cultura catalana de estos años del período que se conoce como "modernisme" se

invertirá, es decir, se rechazarán lo que se ven como antiguos valores sin trascendencia más allá de las propias fronteras españolas y se aceptará todo lo nuevo. Esto, en más de una ocasión, será problemático, porque teniendo en cuenta esa idea de aceptación de todo lo que viniera de Europa, muchos acabaron por actuar de manera mimética con respecto a ello y, además, aceptaron, sin pasar por ningún filtro de calidad, todo producto artístico que tuviera la etiqueta de europeo. Años más tarde, será cuando los artistas e intelectuales catalanes se dieron cuenta que el arte moderno también podía ser nacional. Pero esta actitud acabó perdiendo parte de su valor cuando, en lugar de hacer una síntesis, lo que hicieron fue una inversión de los términos, volviendo a hacer de la cultura catalana algo demasiado localista, pintoresco o "casolà". La fuerza que había alcanzado ya el movimiento cultural catalán, por aquellos años de final del siglo XIX y principios del XX, impidió que esto llegara a más.

En tercer lugar, y, precisamente como hemos dicho, por esa atracción por todo lo que venía de Europa, que había en los catalanes lo mismo que en los modernistas hispanoamericanos, se producía una reacción contra lo oficialmente consagrado de las letras españolas. El rechazo hacia Campoamor, Zorrilla o Núñez de Arce era común tanto en el continente americano, representado aquí por uno de sus más grandes escritores, como en la región catalana, lo que acrecentará la tendencia a

diferenciarse como movimientos aparte, dentro de las letras hispánicas, tanto en catalanes como en hispanoamericanos

Esto no quiere decir que, por parte de los modernistas hispánicos como Rubén Darío, se negara la tradición literaria española,(99) pero sabían que tenían que renovar una literatura que encontraban esclerótica y, por lo tanto, "no desdeñan cualquier innovación que viniera de otras lenguas y de otras tradiciones extranjeras" (100). Los catalanes, por su lado, tampoco podían rechazar a ciertos escritores como Galdós, ejemplo de literatura moderna, y les apoyan en más de una ocasión, como cuando éste, a raiz del estreno de Electra fue atacado por los elementos integristas y Santiago Rusiñol le ofreció el "Cau Ferrat" para refugiarse durante algún tiempo.

-Otras muchas cosas atraerán a Rubén Darío de lo que en esos momentos de finales del siglo XIX se está viviendo en Cataluña como, por ejemplo, las reivindicaciones de tipo social y político que la enfrentan con el Estado y que coinciden, en parte, con las mismas que se producen en los países americanos.

La simpatía que los nacionalistas catalanes y los independentistas americanos se tenían era recíproca y queda reflejada en unos versos de Guimerà que se hicieron muy populares en los años de la guerra con EEUU y la consiguiente pérdida de las últimas colonias americanas:

Fills de la terra cubana,
que els grillons heu trossejat,
pregueu per una germana,
que enyora la llibertat. (101)

Entre los intelectuales catalanes el desastre del 98 fue, de alguna manera, considerado como un triunfo de las colonias, sin sufrir ningún sentimiento de derrota, como había ocurrido en la mayoría de los españoles. Como ya hemos visto en anteriores páginas, aparte de incentivo económico, porque el capital de las colonias volvía de nuevo a invertirse en España y en concreto en Cataluña, con lo que esto iba a servir de revitalización para la economía catalana, los catalanes pensaban también que se le estaba ganando un batalla a la política, falsamente imperialista, del Estado español.

Los catalanes compartían con los sudamericanos las ansias de liberación del Estado español y vieron en el triunfo de esta guerra una esperanza de que ellos un día no muy lejano pudieran realizar también tal acontecimiento histórico.

Los americanos creían que con esta independencia empezaban a construir un camino nuevo hacia el progreso de sus respectivas naciones.

Los catalanes, como ya hemos visto, creerán que el porvenir de España empezaba, asimismo, por el reconocimiento de Cataluña como nación, desde donde se podría ayudar a la regeneración de un nuevo país. De ahí el verso de Maragall de su Himne Ibèric: "Parleu-li del mar germans" (102). Es decir,

hablad a Castilla, que ha sido hasta ahora la cabeza de un imperio, y la que ha regido los destinos de la nación, de otras tierras como Cataluña. Tierras de mar, tierras no cerradas en sí mismas, sino de apertura al mundo exterior, en donde cifran parte de su progreso.

El mar, no en vano, tiene un significado especial en la literatura catalana contemporánea. Desde el Romanticismo, el mar significó el viaje hacia otros mundos mejores. Los catalanes, además, habían construido su grandeza pasada, precisamente, en el mar. El mar Mediterráneo, el mar latino, cuna de una civilización universal de la que ellos, los catalanes, se sienten hijos y que el resto de los españoles habían, de alguna manera, olvidado. Por este olvido, estaban perdiendo sus señas de identidad, a partir de las cuales, construir su historia y se veían abocados, por ello, a continuas crisis.

El mar era, por lo tanto, para los catalanes, el puente de unión con su propia historia. Asimismo, el mar latino, cuna de una de las más grandes civilizaciones, representaba, también, el puente de unión entre todos aquellos pueblos que la hicieron posible, y Cataluña era uno de esos pueblos. De ahí que no se pudieran romper esos lazos, porque hubiera sido, por un lado, romper definitivamente con la historia (103) y, por otro, condenarse a vivir de espaldas a las naciones que representaban la modernidad.

De la misma manera, también se ha hablado de la

mediterraneidad de Rubén Darío, porque con la historia, con su propia historia de hombre sudamericano, hijo de España, Darío sabía que tampoco podía romper con todo aquello que le unía a una civilización como la latina, de la que él también se sentía heredero.En El canto errante escribe estos versos:

> Aquí, junto al mar latino,
> digo la verdad:
> Siento en roca, aceite y vino,
> yo mi antigüedad.(104)

Sin embargo, no podemos dejar de tener en cuenta que, a pesar de consideraciones de tipo independentista - en el caso americano- y nacionalistas - en lo que se refiere a Cataluña-, para unos y otros, es decir, para sudamericanos y catalanes, España seguía siendo una "caja de resonancia" o, lo que es lo mismo, todavía se tenía muy en cuenta cómo se recibían aquí sus propias aportaciones e, incluso, entre los poetas hispanoamericanos España "era la brújula, la guía que indicaba si los caminos eran o no acertados"(105).

Los intelectuales catalanes también conocerán la tradición literaria española. Sabían que la literatura castellana tenía, en primer lugar, una tradición, que le situaba a la altura de las más grandes literaturas universales; en segundo lugar, la literatura en castellano tenía algo que ellos,

desgraciadamente, tampoco tenían, una lengua, que ellos estaban construyendo ahora, día a día; y, en consecuencia, además, un público, que, aunque escaso, llevaba siglos consumiendo su propia literatura; en tercer lugar, y como resultado de esta situación, un mercado. La difusión del libro catalán era un gran obstáculo que sumarse a los anteriores. Porque, si ya era difícil la venta del libro en español, en un país en su mayoría analfabeto, lo era más aún la de los escritos en catalán.(106)

Pero, los catalanes supieron solventar todos estos obstáculos, se formaron su propio público, se buscaron esa base que les faltaba en otras literaturas extranjeras, donde encontraron unos elementos de carácter, de cultura y hasta de raza (107), que harán suyos; en autores de países extranjeros, algunas veces tan lejanos como los nórdicos o los del este, encontraron modelos a los que imitar, y en culturas, asimismo, tan lejanas en el tiempo, como la greco-latina o la medieval, fuentes de sabiduría que, de otra manera, no hubieran tenido. Por este camino, y otros que ya hemos citado, los artistas catalanes se unirán a muchos escritores occidentales no españoles, desde los pre-rafaelistas ingleses a los simbolistas franceses o nórdicos a pesar de las diferencias de lengua y de raíces culturales, o, incluso, se unirán a otros de la misma lírica hispánica, como Rubén Darío, que aspiraba, en muchas ocasiones, a semejantes logros estéticos.

Hay, por lo tanto, entre los grupos más "modernos" de Cataluña e Hispanoamérica, por lo que respecta a la renovación literaria y artística, un reconocimiento por todo lo nuevo que están haciendo ciertas culturas extranjeras. La máxima de Rimbaud que había dicho "Il faut être absolument moderne" se adopta, pero con el verdadero sentido que ésta tiene: todo aquello que ha aportado la civilización moderna ha de revertir directamente en el espiritu, porque ahí es donde se fundamenta el verdadero progreso de la humanidad.

Por eso, cuando Rubén Darío llega a España comprueba que en Cataluña, a pesar de dificultades de todo tipo, se está inciciando un camino muy pendiente de todas las novedades artísticas y culturales, con el afán de renacer con toda la fuerza de un pueblo joven que comienza su andadura como ocurría con los americanos. De ahí que no dude en exclamar:

"Nuestro modernismo, si es que así puede llamarse nos va dando un puesto aparte, independiente de la literatura castellana".(108)

Este camino nuevo recibe, también en Cataluña, el nombre de "Modernismo". Y, como ocurría en otras transformaciones culturales de otros países, era una actitud de renovación general, que en materia artística se concretó en un movimiento que pretendía dar una respuesta espiritual nueva, más allá del positivismo, para explicar lo que la ciencia no había podido ni

podía aclarar. En esto también coincidirán el modernismo catalán y el hispanoamericano representado por Rubén Darío en esos años, así como los distintos movimientos estéticos que en el final del siglo XIX y el principio del XX caminan hacia lo que entendemos como la modernidad.(109)

Rubén Darío, como Rusiñol y su grupo, están intentando construir una nueva realidad en la que la poesía, el arte estuvieran representados. Crear un mundo así, en el que se respetara un espacio para el arte no era encerrarse en "torres de marfil", sino, por el contrario, construir "ciudades de marfil", es decir, civilizaciones en donde el Arte, el Espíritu presidieran desde su puesto, puesto siempre de privilegio, todo lo demás. En uno de sus poemas leemos:

> El Arte es el glorioso vencedor.Es el Arte
> el que venece el espacio y el tiempo; su estandarte,
> pueblos, es del espíritu el azul oriflama. (110)

El grupo más representativo del mismo, en Cataluña, en estos momentos, girará en torno a Santiago Rusiñol, al que, todavía en 1912, Rubén Darío seguirá escribiendo versos como los siguientes:

> "Gloria al buen catalán, que hizo a la luz sumisa
> -jardinero de ideas, jardinero de sol-,

¡Y al pincel, y la pluma, y la barba y la risa
con que nos hace alegre la vida Rusiñol!".(111)

NOTAS CAPITULO II:

1)La novela de **Santiago Rusiñol** **L'Auca del Senyor Esteve** (**Obres Completes**,V.I,Ed.SELECTA,Barcelona,3ª ed.,1973,p.113) es una muestra de la crítica que este grupo de intelectuales y artistas hacían a la clase media barcelonesa.En la citada novela se leen párrafos como éste:

"Era l'home neutre,el Senyor Esteve,el símbol de la classe neutra,la Classe.Conservador per instints,per educació i per fets,era l'home d'ordre en tot:ordre en el riure,ordre en el menjar,,ordre en estimar els fills i la dona,ordre en el viure,en el morir,i fins ordre en l'altra vida.Era l'home del "ben entès":"ben entesa" la llibertat,la família,la guerra,la pau,i fins i tot lo que no entenia ho volia "ben entès";era l'home de la mida:goig amb mida,plors amb mida,amistat amb mida,fe amb mida,caritat amb mida,tot amb mida i amb mitja cana;amb la maleïda mitja cana que ha dignificat l'egoisme des de que l'egoisme pren mides".

De **Maragall** la carta dirigida a su amigo Roura,escrita en 1890,(**Obres Completes**, v.I, Ed.SELECTA,Barcelona,1960,p.960) en donde se incluye un párrafo que ya se ha hecho básico a la hora de hablar de la crítica que los intelectuales burgueses hicieron al sistema que construía la burguesía catalana.En esta carta escribe Maragall lo siguiente:

"Ah, Barcelona, Barcelona! ciutat burgesa, humida, aplanadora!Ah,burgesia!Ah muretons i flassades,gènero tou i de poca consistència!Ah mitjania en riquesa,en posició,en tot!Ah símbol de tota mitjania!Tu Barcelona,m'has ben fotut!".

Como nos dice **J.Ll.Marfany,** Sebastià Junyent,pintor y crítico,llamaba a los burgueses catalanes "cavallers de la mitja cana"."El mot "menestral" -sigue diciendo Marfany-

substituïa amb freqüència el de burgès,en el sentit pejoratiu usual en la ploma dels escriptors europeus finiseculars.En certa manera,la burgesia catalana era,des del punt de vista dels artistes i intel.lectuals,pitjor que les altres,perquè ni a burgesia no arribava:era una menestralia enriquida". (Cfr.MARFANY,J.Lluís:Estetes i menestrals en Dossier:La Barcelona del 1900, "L'Avenç",9 de Octubre,1978,pp.36-41)

Cfr.MOLAS,Joaquim:El Modernisme i les seves tensions,"Serra d'Or",XII,nº 135 (1970),pp.33-43

2)MARFANY,J.Ll.:Intervenció de J.Ll.M. a la primera sessió del Col.loqui Internacional sobre el Modernisme, p.55

3)GANIVET,A.:Idearium cit. por ROSALES,L.:Op.Cit.pp.28-29

4)RUSIÑOL,S.:Discurs llegit a Sitges en ocasió de l'estrena de "L'Intrusa en Obres Completes,V.II,p.611 (El subr. es nuestro)

5)COSTA,Joaquín:Oligarquía y caciquismo.Colectivismo agrario y otros escritos, Ed. y pr. de Rafael Pérez de la Dehesa,ALIANZA Ed.,Madrid,1967

UNAMUNO,M. de:Sobre la tumba de Costa en En torno al casticismo en Obras Completas, V.III,pp.801-815

6)MARFANY,J.Ll.:Història de la Literatura Catalana Dirigida por M.de Riquer/Molas/Comas, Ed. ARIEL, Barcelona, 1986, Vid.V.VIII, Cap.II, pp.94 y ss.

CACHO VIU,Vicente:Els modernistes i el nacionalisme cultural (1881-1906),Edicions de LA MAGRANA i de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1984

BROSSA,Jaume:Regeneracionistes i Modernistes A cura de Joan Lluís Marfany,EDICIONS 62,Barcelona,1969

7)Cfr.VALENTI I FIOL,Eduard:Op.Cit.,pp.142-242

Cfr.PLA I ARXE,Ramon:El núcleo intelectual de "L´Avenç" en la evolución de la Renaixença hacia el Modernime, Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, 1974

Cfr.PLA I ARXE,Ramon:"L´Aven;" (1891-1915): La modernització de la Renaixença, "Els Marges", Barcelona,1975,nº 4, pp.23-38

8)BROSSA,Jaume:Viure del passat, "L´Avenç", 2a època, IV, núm.9, 1892, en Regeneracionistes i Modernistes. A cura de J.Ll.Marfany, pp.13-24

9)DUARTE I MONTSERRAT,Angel:Pere Coromines: del republicanisme als cercles llibertaris (1888-1896), Biblioteca Serra d´Or,Publ.de l´Abadia de Monts.1988,p.133

10)ARBELOA,Víctor Manuel:Castellanos y catalanes.(Unafiesta de hermandad en 1930) en "Tiempo de Historia",nº 15,Febrero, 1976,p.20-31

ARBELOA,V.M.:La visita de los intelectuales castellanos a Barcelona (1930),en "Estudios de Deusto",2ª época,Vol.XXVIII/2, Fascículo 63 (Julio-Diciembre de 1979),pp.169-190

VENTALLO,Joaquim:Los intelectuales castellanos y Cataluña, GUALBA Edicions, Barcelona, 1976

VENTALLO,Joaquín:Los intelectuales castellanos y Cataluña "Destino",nº 2067, 19/25-V-1977, pp.42-44 y "Destino", nº 2068, 26-V-1977,pp.40-42

VENTALLO,J.:Más sobre los intelectuales castellanos y Cataluña, "Destino",nº 2074,7/13-VII-1977,pp.22-23

GIMFERRER,Pere:Los intelectuales castellanos y Cataluña. Documentos para un diálogo, "Destino",nº 2055,17/23-II-1977,pp.391

11)UNAMUNO,M. de :Discurso sobre la lengua española en Obras Completas,v.V,pp.586-588

12)Carta de Miguel de Unamuno a Santiago Rusiñol (Salamanca,10 de octubre de 1898), reproducida en RUSIÑOL,María:Santiago Rusiñol vist per la seva filla, Ed.AEDOS,Barcelona,1968,p.208

13)BAROJA:Op.Cit. de sus Obras Completas, p.528

14)Cfr.PLA,Josep:Santiago Rusiñol i el seu temps, Ed.DESTINO, Barcelona, 1981, p.121

PLANES, Ramon: El modernisme en Sitges, Ed.SELECTA, Barcelona, 1969, pp.86-87

Las reacciones en la prensa española y entre los intelectuales de lo que se produjo en Sitges no se hicieron esperar.**Valentí i Fiol** en su libro **El primer modernismo catalán** escribe: "La representación de un autor como Maeterlinck ("La Intrusa" en 1893 en la 2ª Festa Modernista de Sitges en el Prado Suburense el 10 de septiembre), conocido en España sólo de nombre, dio a Sitges una gran fama en todos los círculos intelectuales y artísticos de la nación, como "capital del modernismo" y Rusiñol, desde sus "dominios" del Cau Ferrat, hacía cuanto podía, con su vitalidad y extraordinaria simpatía, para mantener viva esta fama.Una excursión a Sitges vino a ser un número obligado cuando una personalidad de Madrid o extranjera, visitaba Barcelona" (Op.Cit., p.314)

El mismo Valentí i Fiol reproduce dos comentarios que se hicieron por aquel tiempo con respecto a lo que significaba el movimiento modernista y Sitges como uno de los centros de

difusión del mismo.De **Salvador Canals** un artículo titulado **Santiago Rusiñol.El modernismo en España** que apareció en **El Diario del Teatro** de Madrid y que lo reprodujo **"La Vanguardia"** el 18 de enero de 1895, en el que se dice: "Desproporcionado parecerále seguramente al lector el emparejar en el nombre de Sitges, poco resobado por la fama, el modernismo en España; pero así es en realidad y entre todas las cosas notabilísimas y sorprendentes que en la admirable Cataluña descubriera mi curiosidad en vigilia, ninguna me sorprendió tanto ni dejó en mis recuerdos huella más profunda, que aquel movimiento del espíritu en el arte hacia lo que es su momento y su estado en toda la Europa intelectual" (Valentí i Fiol:Op.Cit.,p.314)

El otro de los textos a que nos referimos se ha reproducido en muchas ocasiones y lo hace también Valentí i Fiol en su libro, es el que escribió **E.Pardo Bazán** en el diario **La Epoca**, que apareció después en **La Vanguardia** el 1 de octubre de 1895, en el que se dice: "¿Qué sería ese pueblo de Sitges y ese cenáculo del Cau donde se sacaban en procesión pública y solemne cuadros del Greco, donde se representaban dramas de Maeterlinck, género tan nuevo y tan desconocido en la corte de las Españas, que dudo se le haya acudido a ningún empresario ni la hipótesis de ponerlos en escena? ¿Por qué el nombre misterioso y algo sombrío del "Cau Ferrat"; en qué consistía ese arte nuevo y moderno y qué bandera tremolaban esos revolucionarios de la pintura que se habían revelado con tan originales lienzos en la última exposición, presentando aquel extraño "Patio azul" y aquel lúgubre "Patíbulo" (...) ¡Qué grado superior de cultura revela Sitges con esa veneración (por la idea del arte y de la belleza), esa fe y esa tolerancia afectuosa!" (Valentí i Fiol,Op.Cit.:p.314) (Este texto también lo transcribe **Ramon Planes en El Modernisme en Sitges**, pp.98-99).

Como señala **J.Ll.Marfany** en su Tesis (inédita) **Cultura i societat: els inicis del Modernisme a Catalunya**, (Universitat

de Barcelona, 1982, p.298) la condesa Pardo Bazán no se identificaba con las propuestas artísticas del grupo de Rusiñol, más cercana a la obra de un escritor catalán en su misma línea realista como Narcís Oller, pero no hay duda, creemos nosotros, que, como éste y otros artistas e intelectuales de generaciones anteriores, y no sólo catalanes, como el mismo Galdós, también admiraba el movimiento artístico revolucionario que se estaba produciendo en Cataluña, entre otros por S.Rusiñol, para quien siempre tuvo palabras de elogio (Vid. nota)

15)**UNAMUNO,M.de:Oracions en Sobre literatura catalana (1898-1934) en Obras Completas**,Vol.V,pp.478-488

16)**RUSIÑOL,S.:Desde mi carro** en Obres Completes,v.II,PP.884

17)**GANIVET,A.:Cartas filandesas**, en **ROSALES,L.:Op.Cit.**pp.30-31

18)**MARTINEZ RUIZ,José:La voluntad**, Ed.CASTALIA, Madrid, 1972, p.229

19) **Cfr.RUSIÑOL,S.:Oracions**, p.3

20)Hablar de generación es hacer una división historicista.Sabemos que la historia no se puede encasillar en períodos, estas divisiones por edades son en parte caprichosas, y, p or lo tanto, delimitar un fenómeno cultural en el que había un amplio número de intelectuales, con opiniones a veces contradictorias entre ellos, no es, por nuestra parte, un intento de reducción, sino la elección consciente de un término que nos sirva a nivel operativo, y que englobe, de alguna manera, algunos de los síntomas más importantes de todo lo que, en general, estaba ocurriendo en la cultura española de finales del siglo XIX.

21)LAIN ENTRALGO,Pedro:La Generación del 98, Col.AUSTRAL, ESPASA-CALPE S.A., Madrid,5ª ed., 1963

22)UNAMUNO,M. de:Ciudad y campo.De mis impresiones de Madrid en En torno al casticismo, Obras Completas, V.III,p.324

MACHADO,Antonio:Un loco de Campos de Castilla (1907-1917) en Poesías Completas, Ed. ESPASA CALPE, Col. AUSTRAL, Madrid, 1956, pp.96-97

23)Cfr.PLA,Josep:Santiago Rusiñol i el seu temps, Ed.DESTINO, Barcelona, 1981, pp.65 y ss.

Cfr.CIRICI I PELLICER,Alexandre:El arte modernista catalán, Ed.AYMA,Barna,1951

24)RUSIÑOL,S.:Els dos picaportes de Consuegra en Fulls de la vida en Obres Completes,V.II,pp.92-93

25)RUSIÑOL,S.:El poble gris en Obres Completes, V.II,p.550

26)MARTINEZ RUIZ,José:La voluntad, Ed.CASTALIA, Madrid, 1972, p.255

27)BAROJA,Pío:Reseña del libro de Maeztu "Hacia otra España" "Revista Nueva", I, 1899, pp.191-192 (citado por G.Sobejano:Nietzsche en España, Ed. GREDOS, Madrid, 1967, p.350)

(El texto dice:"Maeztu nos trae sus entusiasmos anglosajones y nietzscheanos por la fuerza, por el oro, por la higiene pública, por las calles tiradas a cordel y a nosotros nos enternece la debilidad, la pobreza y las callejuelas tortuosas, oscuras y en pendiente. Nos canta Bilbao, a nosotros que no pensamos más que en Toledo y en Granada y que preferimos

el pueblo que duerme al pueblo que vela. Yo que no pienso y casi podría añadir que ni quiero ser nada en la vida, miro a Maeztu como un paralítico podría mirar a un gimnasta, me asombra su decisión, su acometividad, su entusiasmo y su fuerza, pero no le sigo...")

28)**UNAMUNO,M. de:La casta histórica.Castilla en En torno al casticismo, en Obras Completas, V.III, p.40**

29) parafraseando a Unamuno

Ya se dio cuenta la crítica de la época del distanciamiento que había entre los escritores catalanes y castellanos a la hora de hablar de los pueblos de España.Identificarse o alejarse,esa era la cuestión.En 1904 se publicaba en **La España Moderna** un artículo de **E.Gómez Baquero** dedicado al lbro de **S.Rusiñol El poble gris**.En su trabajo Baquero arremete duramente contra el libro de Rusiñol, tachándole,incluso,de frívolo y hedonista,defendiendo,por el contrario "las vidas humildes y sencillas" en donde "hay también su poesía y su belleza debajo de toscas y rutinarias apariencias",(GOMEZ BAQUERO,E.:Crónica literaria:El pueblo gris por Santiago Rusiñol,LEM,Sept.-Oct.,1904,Madrid,pp.167-174).

30)**RUSIÑOL,S.:El català de la Manxa, Obres Completes, V.I,p.156**

31)Cfr.**GALDOS,B.Pérez:La fontana de oro**,ALIANZA Ed.,Madrid,1970

32)**RUSIÑOL,S.:El català de la Manxa**,p.134

33)Cfr.**RUSIÑOL,María:Santiago Rusiñol vist per la seva filla**, Ed.AEDOS,3ª ed.,Barcelona,1968,

(M.Rusiñol escribe: "Mai no es va fiar en política perquè, fora del seu art, tant li en donava

que la gent pensés blanc com negre".(Cap.IV, p.)

Cfr.**CAPDEVILA, Carles:**Santiago Rusiñol, La Nostra Gent, Quaderns Blaus, nº1 Llibreria Catalònia, s.d., p.10,en donde Capdevila escribe:

"En Rusiñol (...)l'únic que no ha fet mai ha estat política activa..D'això s'ha estimat més ser-ne espectador i comentarista satíric.Aquesta actitud apolític,ha estat el seu fort i la seva contra,perquè si per una banda li ha permès d'envestir qualsevol tema sense altra limitació que el de la seva generositat cordial, de l'altra el seu escepticisme,per sociable que hagi estat,molt sovint l'ha allunyat dels movimients sentimentals col.lectius.Ell.però,no se n'ha dolgut mai,perquè s'ha estimat molt més la lliure iniciativa individual que ladisciplina de qualsevol organització".

34)**Cfr.ALIER,Roger:**La societat coral "Catalunya Nova "D'Art", Revista del Dpto. de Hª del Arte, Universidad de Barcelona,nº 2,mayo 1973, p.55 y p.59

35)**RUSIÑOL,Santiago:**El poble gris, (V.II) Obres Completes, (espec. los cap.titul.: El casino dels moderats,pp.510-513, El club dels exaltats,pp.513-515, L'Ajuntament,pp.522-526)

36)**LAIN ENTRALGO,Pedro:Op,Cit.**,p.45

37)**MARAGALL,Joan:**Oda a Espanya en Obres Completes, Ed.SELECTA , Barcelona, V. ,p.

38)**MARAGALL,Joan:**La independència de Catalunya(1897) en Obres Completes,(v.II), Ed. SELECTA,Barcelona,1960,pp.739-41 (C.)

39)RUSIÑOL,Santiago:El poble gris, p.563

40)En el texto de Rusiñol **Ocells de fang**, el torero elegido en esta ocasión es un "mig home", al que le faltan las piernas (algo muy simbólico), que habla en andaluz, a pesar de haber nacido en Gerona, que recorre los caminos paseando su miseria, al que la "mandra" le hizo elegir "el único destino posible": el ser torero.Rusiñol, de nuevo, vuleve a ironizar y muy duramente con el mito hispánico.(**Obres Completes**,VII,pp.164-167)

41)**AZNAR SOLER,Manuel:Bohemia y burguesía en la literatura finisecular**

42)**CASTELLANOS, Jordi:** Modernisme i Noucentisme, "L'Avenç", Barcelona, Marzo, 1980,p.28

Vid.**MOLAS,Joaquim:El modernisme i les seves tensions** en **El Modernisme:un entusiasme**,"Serra d'Or",desembre,1970.pp.42-52

43)**RAFOLS,J.F.:El arte modernista en Barcelona**,Llibreria DALMAU, Barcelona,1943,p.31

44)**FONTBONA,Francesc:La crisi del modernisme artìstic**, Ed.CURIAL, Barcelona, 1975, p.26

45)Cfr.**VALENTI I FIOL,Eduard:Op. Cit., p.224**

Cfr.FONTBONA,F.:Op.Cit.,pp.12-24

46)**Luz,Periódico semanal de Arte moderno**, nace en Barcelona el 15 de noviembre de 1897 y cierra esta primera época, con el número 6, el 31 de enero de 1898.En la segunda semana de octubre de 1898 vuelve a aparecer para cerrar, definitivamente, con el nº 12 la última semana de diciembre del mismo año.Los últimos números de la revista sufren una evolución en la que dominará una actitud ecléctica en materia artística, lo mismo aparecerán portadas decadentistas de Alexandre de Riquer que la

reproducción de los dibujos y el texto de La España Negra de Regoyos y Verhaeren, y se publicarán artículos dedicados a escritores españoles como Ganivet con alusiones al tema de la crisis nacional, unos meses antes algo impensable.

47)En concreto los tres artículos que sobre el viaje por Cataluña en carro realizó con Ramón Casas.El primer gesto de bohemia acabó siendo una crónica de encargo para el diario **"La Vanguardia"**.Fechados en Taradell el 23 de Junio de 1889,en Alpens el 9 de Julio de 1889 y en Barcelona el 28 de Julio de 1889 respectivamente.Recogidos en las **Obres Completes de Santiago Rusiñol:Por Cataluña (Desde mi carro)**(V.II,pp.883-894).

48)Cfr.**CASTELLANOS,Jordi:Raimon Casellas i el Modernisme**, CURIAL Ed.Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona,1983,p.34

Cfr.**RAFOLS,J.F.:Modernisme i modernistes**, Ed.DESTINO, Barcelona, 1982, pp.27 y ss.

"Desde 1888 hasta 1900,período que comprende la dirección de Sánchez Ortiz, colaboraron en **"La Vanguardia"** como escritores Yxart, Sardà, Coroleu, R.D.Peres, el Dr.Robert, el Dr.Sojo, Pedrell, Ezequiel Boixet, Casellas, Sampere i Miquel, Esteban Suñol, F.Rahola, Soler i Miquel, P.Fabra, M.Utrillo, Roca i Roca, S.Rusiñol, etc. y entre otros artistas,el propio Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Joan Llimona, D.Baixeras, I.Nonell, R.Canals, E.Serra, J.M.Tamburini, J.Ll.Pellicer, M.Foix, R.Pichot, Alexandre de Riquer, Apel.les Mestres, A.Mas i Fontdevila, J.Sunyer, R.Ribera, R.Opisso, etc." (**RAFOLS,J.F.:Ramon Casas,dibujante**, Ed.OMEGA, Barcelona, s. d. ,p.10)

"La Vanguardia" publicaba, asimismo, una colección de libros, que aparecían cada semestre, con el mismo ánimo con el

que el diario atendía todas las novedades culturales, presentados **"Al lector"** con estas palabras:

"**La Vanguardia** no ceja en su empeño de dotar a Barcelona de un órgano de opinión independiente que sin olvidar los problemas políticos, aunque reducidos a sus justos límites, que tanto influyen en la vida entera de la nación, refleje las manifestaciones todas del trabajo y de la inteligencia.El hombre de ciencia como el artista, el político como el comerciante, el agricultor como el literato tienen en **'La Vanguardia`** su tribuna (...) A fijar en las Bibliotecas aquellos trabajos que en la hoja diaria mueren pronto y que sin embargo por su mérito artístico o literario, o por su interés universal merecen vida más larga van dirigidos estos libros que sacamos de las columnas de **'La Vanguardia`** ...".(en **Impresiones de Arte por Santiago Rusiñol**, con ilustraciones de Zuloaga, Mas i Fontdevila, Rusiñol, Utrillo y Oller, **Biblioteca de "La Vanguardia"**, Barcelona, s.d.)

Cfr.**MARFANY,J.Lluís:Dos pintors i un crític** en **Literatura i Societat : els inicis del Modernisme a Catalunya**, Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona,1982 (inèdita), pp.222-257

49)**RUSIÑOL,S.:Obres Completes**, **V.II**, pp.713-812 y 825-882, respectivamente

50)**MARFANY,J.Ll.:Op.Cit.**, pp.482-484

51)**RUSIÑOL,S.:Impresiones de Arte** en **Obres Completes**, V.II, p.739

52)**RAFOLS,J.F.:El arte modernista en Barcelona**, p.25

53)**PLA,Josep**: Op.Cit.,p.93

54)La relacion de S.Rusiñol con la Galería Parés se mantenía. con altibajos, desde 1879, cuando con sólo 18 años, Rusiñol expone por primera vez. El cuadro que colgó en las paredes de la sala se tituló **Interior d´un taller**. Después, en 1880 y en 1882, expone unos paisajes y unos dibujos sobre el tema de hierros forjados, y, de nuevo, en 1884. Pero durante los años que van hasta 1890, apenas hay menciones en los diarios de la época sobre los cuadros expuestos por Santiago Rusiñol. Habrá que esperar hasta esta fecha para que veamos aparecer, de nuevo, en los catálogos de la Sala Parés y en las críticas de arte de los diarios, alguna noticia sobre sus obras.

55)**OLLER,Narcís:La febre d´or en Obres Completes**, Ed.SELECTA, Barcelona,19 ,p.

56)**RAFOLS,J.F.:Op,Cit.**,p.15

57)Sobre la negación de impresionismo en la obra de Rusiñol y de otros pintores catalanes,vid.:

Cfr.**CORTES I VIDAL,Joan:Santiago Rusiñol en la seva faceta de pintor** pròleg a las **Obres Completes de S.Rusiñol**, Ed.SELECTA, Barcelona,1976,V.II, pp.8-31

Cfr.**RAFOLS,J.F.:Modernisme i Modernistes**, Ed.DESTINO, Barcelona, 1982 (Vid.CAP.III:**Lutetia docet**,pp.41-51)

Cfr.**RAFOLS,J.F.:El arte modernista catalán**,Llibreria DALMAU, Barcelona, 1943

Cfr.**PLA,Josep:Santiago Rusiñol i el seu temps** Ed.DESTINO, Barcelona, 1981

58)**RUSIÑOL,Santiago:El estudio de un puntillista en Desde el molino en Obres Completes**, V.II,pp.832-836

La demostración de que es el taller de Maximilien Luce la hace **RAFOLS, J.F.** en **Ramon Casas, dibujante**, Ed.OMEGA, Barcelona, s.d., p.14

59)Cfr.**PLA,Josep:Santiago Rusiñol i el seu temps** pp.102-103

Cfr.**RUSIÑOL,Santiago:El reveillon** (en **Desde el molino)** en **Obres Completes**,V.II,pp.841-845

(Sobre una visita que les hizo el músico E.Satie)

60)**RUSIÑOL,S.:Anant pel món:Record** en **Obres Completes**, V.II, pp.56

61)**RUSIÑOL,S.:Cigales i Formigues** en **Obres Completes**, V.II, pp.448-459

62)**RUSIÑOL,S.:Oracions** en **Obres Completes**, p.3

63)**Cfr.JARDI,Enric:Història de "Els Quatre Gats"**, Ed.AEDOS, Barcelona, 1972 (vid.Cap.X:Una revista)

64)**RUSIÑOL,S.:Oracions** en **Obres Completes**, V.II, p.4

65)**VALENTI I FIOL,Eduard:Op.Cit.,** pp.225-226

66)Huyeron al extranjero Puig i Ferreter, Josep Pijoan, Jeroni Zanné, Joan Pérez-Jorbà, Ramon Vinyes, Cebrià de Montoliu, Diego Ruiz.Para otros el final fue más trágico: Hortensi GÜell, Josep Soler i Miquel, Isern, Raimon Casellas, tomaron el camino del suicidio.(Sobre el tema del suicidio **J,Ll, Marafany** ha dicho

67)**VALENTI I FIOL,E.:Op.Cit.,** p.302 y ss.

68)BOU I GIBERT,Lluís-Emili:Les anades de Nonell a París "D'Art",Revista del Depto. de Hª del Arte,Fac. de F. y Letras, Universidad de Barcelona,Nº 2,Mayo,1973,p.16

69)CIRICI I PELLICER,Alexandre:Picasso abans de Picasso Ibèria,Joaquin Gil Ed.,Barcelona,1946 (Vid.espec.Cap.VI)

PALAU I FABRE,.:Picasso i els seus amics catalans Ed.AEDOS, Barcelona, 1971

FONTBONA,Francesc:Op.Cit.

(A propósito de la exposición del joven Picasso en "Els Quatre Gats", escribe F.Fontbona: "La seva actitud era típicament postmodernista.La primera exposició que féu a Barcelona - a Els Quatre Gats- fou una contestació a Ramon Casas amb les seves pròpies armes: el retrat al carbonet.I fou una contestació conscient: Sabartés ho diu ben clar: "Si Casas capara les personalitats il.lustres Picasso pot dibuixar els altres..." (p.158)

70)RUSIÑOL,S.:L'alegria que passa en Obres Completes V.I, pp.423-435

71)VALENTI I FIOL,F.:Op.Cit.,p.224 y ss.

FONTBONA,Francesc:Op.Cit.,pp.22 y ss.

72)Luz, nº 9,2ª semana de diciembre,Barcelona,1898,p.11

73)Luz, nº 11,4ª semana de diciembre,Barcelona,1898,p.2

74)OLIVER BELMAS:Este otro Rubén Darío (vid. espec. el cap. titulado:La diplomacia y Rubén Darío), Ed.AEDOS,Barcelona,1960

75)DARIO,Rubén:Autobiografía (1912) en Obras Completas,V.I Ed.AFRODISIO AGUADO S.A., Madrid, 1950,p.

"Acababa de pasar la terrible guerra de España con los Estados Unidos.Conversando con Julio Piquet me informó de que "La Nación" deseaba enviar un redactor a España para que escribiese sobre la situación en que había quedado la amdre patria".

La elección no se hizo esperar,porque el mismo Darío se ofreció para ello.

76)DARIO,R.:Autobiografía (1912) p.

77)Cfr.DIAZ-PLAJA,Guillermo:Op.Cit.,p.337 y ss.

Cfr.QUINTIAN,A.R.:Cultura y literatura españolas en Rubén Darío (vid.espec. el cap.IX:La España Catalana (pp.256-274), Ed.GREDOS,Madrid,1974,p.38

DARIO,R.:En Barcelona (1 de Enero de 1899) en España Contemporánea en Obras Completas,V.III:Viajes y Crónicas, pp.26-39

"Balaguer es ya del pasado - escribe en esta crónica- ,con su pesado fárrago, el padre Verdaguer apenas logra llamar la atención con su último libro de Jesús..."

En la Epístola a la Sra.Lugones (1906) (Poesias Completas,Ed.AGUILAR,Madrid,1967,p.746-753) R.Darío escribe al empezar a hablar de Mallorca los ss. versos:

"Tal continué en París lo empezado en Anvers
Hoy, heme aquí en Mallorca, la "terra dels forners"
Como dice Mosén Cinto, el gran Catalán".

Cfr.GHIRALDO,Alberto:El archivo de Rubén Darío Ed.LOSADA, Buenos Aires, 1943, pp.437-8

(Ghiraldo señala que se conserva una carta de A.Rubió i Lluch a Darío fechada en Barcelona el 14 de julio de 1893, en la que el catalán elogia la labor poética y crítica del poeta nicaragüense y le pide consejo para una labor editorial que,desde la capital catalana, Rubió va a dirigir, para la publicación de novelas americanas)

78)QUINTIAN:Op.Cit.,p.38

79)DARIO,R.:En Barcelona pp.26-39

80)DARIO,R.:Op.Cit.,p.p.26-39

81)DARIO,R.:Barcelona en Tierras solares (1904) en Obras Completas , V.III,p.855

82)DARIO,R.:En Barcelona,p.26-39

83)DARIO,R.:Op.Cit.,p.30

84)DARIO,R.:Obras Completas, V. II,p.978

85)PARDO BAZAN,Emilia:Edmundo de Goncourt y su hermano "La España Moderna, Madrid,1891, III,nº 17,

En donde leemos: "Nadie que lleve el alta y baja de estas cuestiones ignora que el naturalismo francés puede considerarse hoy un ciclo cerrado, y que novísimas corrientes arrastran hoy en direcciones que son consecuencia y síntoma del temple y disposición de las almas, en los últimos años del siglo. Cierzos del Norte que traen en sus alas grises vagos; aromas de incienso; rocíos de lágrimas que humedecen los

ojos; auras de esperanza remota; latidos sordos y desiguales que anuncian la reposición de la convalescencia más bien que el desmayo de la agonía; inquietas aspiraciones a recobrar lo que se daba por perdido; rápidas miradas hacia atrás, con el ansia de restauraciones imposibles y la certeza de una armonía o reconciliación indispensable entre el espíritu y la materia, la poesía y la verdad, la línea y el color..., de todos estos elementos procede la evolución verificada en la última década, de 1880 a 1890, reconocida por el sincero Zola, y que, a manera de reflejo estelar en oscura noche, anuncia la próxima salida del siglo XX" (p.89)

86)DARIO,R.:Madrid (4 de enero) en España Contemporánea, p.46

87)DARIO,Rubén,:Carnaval (17 de febrero) en España Contemporánea, p.90

88)GHIRALDO,Alberto:Op.Cit.,pp.49-50

89)CASELLAS,Raimon:La exposición de Bellas Artes de Madrid. Ranciedades, "La Vanguardia",10 de noviembre de 1892,en VALENTI I FIOL,E.:El primer modernismo... ,p.280

90)VALERA,Juan:Azul.... A D.Rubén Darío en Cartas Americanas (I), dentro de Obras Completas, vol. XLI, Madrid, 1915, p.269

91)CASTRO,Fernando:Chateuabriand en Roma o el espejo en las ruinas, "Fragmentos", Ministerio de Cultura, Madrid, 1989,nº15-16,p.20

92)Cfr.CASTELLANOS,Jordi:Raimon Casellas i el modernisme, Ed.CURIAL, Barcelona, 1983,pp.76 y ss.

93)RUSIÑOL,S.:Impresiones de Arte en Obres Completes,V.II,P.743

94)Cfr.BOU I GIBERT,L.L.E.:Op.Cit.,p.12

Para ver lo que significó París en los artistas catalanes el mejor testimonio son sus propias obras, pictóricas y literarias de las que destacamos:

RUSIÑOL,S.:Impresiones de Arte, Desde el molino,Obres Completes, V.II

CASAS,R.-UTRILLO,M.:Crónicas para "Pèl i Ploma"

Además, la bibliografía es extensa:

CASAS/RUSIÑOL/UTRILLO:Viatge a París ,Pròleg de F.Fontbona Ed.LA MAGRANA,Barcelona,1980

RAFOLS,J.:Modernisme i Modernistes, Ed.DESTINO, Barcelona, 1982

PLA,J.:Op.Cit.

RUSIÑOL,Maria:Santiago Rusiñol vist per la seva filla, Ed.AEDOS, Barcelona, 1968

PASSARELL,Jaume:Vida i obra i anècdotes d'en Santiago Rusiñol ,Llibreria DALMAU, Barcelona,1935

CAPDEVILA,Carles: Santiago Rusiñol, Llibreria CATALONIA, Quaderns Blau, Barcelona, s.d.

CORTES I VIDAL,J.:Op.Cit.

SOLDEVILA,Carles:Pròleg a Obres Completes de S.R. Ed.SELECTA,V.I,Barcelona,1973

95)"Luz", Primera semana de diciembre de 1898, nº 8, Barcelona,pp.4-5

96)**VILLENA,Luís A.:Simbolismo y Decadentismo en "alma", de Manuel Machado**, en El Simbolismo.Soñadores y visionarios,J.TABLATE MIQUIS, Ed.,Madrid, 1984,p.50

97) En febrero de 1895 Rusiñol escribe para "**La Vanguardia**" un artículo titulado La pasta hidràulica en el que, de manera irónica, cuenta la vida de pobreza que llevarán dos artistas de Tarragona, Mani y Ferran, el primero de ellos con una beca concedida por el Ayuntamiento de Tarragona de condiciones miserables.(Cfr.**PLA,Josep:Op.Cit.**,pp.100-101)

98)**BAROJA,Pío:Divagaciones Barcelonesas**, p.257

99)**RODRIGUEZ/SALVADOR:Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana**, Ed.AKAL,Madrid,1987,p.181

Cfr.**MARFANY, Joan Lluís: Algunas consideraciones sobre el modernismo hispanoamericano**, "Cuadernos Hispanoamericanos", Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, abril de 1892, nº 382, pp.90

100)**RODRIGUEZ/SALVADOR**:Op. Cit..p.177

101)Los testimonios antiespañolistas son muchos en esta época. Por citar alguno de ellos, aparte de los que podemos encontrar en las páginas de diarios, en 1896, y como uno más de los muchos actos que hubo en esta misma línea antipatriótica, Pere Coromines, con otros miembros del "Teatre Independent", "acudeixi a rebentar una representació d'un drama espanyolista -"Familia y Patria"- en ple conflicte cubà" (**DUARTE I MONTSERRAT,Angel:Evolució ideològica de Pere Coromines en Actes del Col.loqui Internacional sobre el Modernisme (Barcelona, 16-18 de desembre de 1982)**, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.Biblioteca Milà i Fontanals,Barcelona 1988, p.28)

"En aquellos años vivía España en medio de una indiferencia suicida la terrible tragedia de la guerra de Cuba. Los catalanistas, todos los catalanistas, ante la guerra de Cuba tenían una clara posición: la de simpatía por los insurrectos alzados contra la soberanía española.En las tertulias de la "Lliga" y de todos los centros catalanistas se magnificaba el heroismo cubano". Cambó también reconoce en sus Memorias, que esta actitud catalana tenía un aspecto negativo, porque se criticaba la política española, pero no se hacía mucho para evitarla. (CAMBO,F.:Memorias(1876-1936), Prólogo de V.Cacho Viu, ALIANZA Ed., Madrid, 1987)

102)MARAGALL,J.:Himne Ibèric en Obres Completes

103)BARBE COQUELIN DE LISLE,G.:El Teatro-Mercado del Park Güell de Gaudí y el mito del Mediterráneo en el arte catalán de 1900 "Fragmentos", Ministerio de Cultura, Madrid 1989,nº 15-16, pp.123-129

104)DARIO,R.:Eheu. El Canto errante en Poesías Completas pp.838-9

105)RODRIGUEZ/SALVADOR: Op.Cit.,p.181

MARFANY,J.Ll.: Op.Cit.,p.

106)En 1909, y respecto al problema de la difusión del libro en catalán, un catedrático de la Universidad de Barcelona llamado Lorenzo Benito, escribirá un artículo que, a pesar de sus consideraciones de tipo anticatalanistas, de su exacerbado españolismo y de sus exageradas, además de equivocadas, predicciones respecto al tema de que trata, no deja de tener, en el fondo, algo de certero:

"El libro catalán -dice- cuesta dinero, y el libro catalán, salvo contadísimas excepciones, no produce lo

necesario para costear su impresión (...). "

"Los grandes editores catalanes, Henrich y Compañía, Montaner y Simón, Espasa, Maucci, Tasso y otros más que pudiera citaros, trabajan editorialmente el libro castellano tan sólo, porque el libro catalán, fuera del libro de texto, si llegan a difundirse las escuelas de primera enseñanza y el de igual clase, si la enseñanza en los institutos y en la Universidad llegase a darse en catalán, será todavía por espacio de algunos siglos un mal negocio.Pensad que en el resto de España, con tener todo el mercado de la Península y todo el mercado hispano-americano, el libro español vive con dificultad, y me diréis si es difícil predecir que el libro catalán ha de extinguirse por consunción natural, fuera quizá de las obras puramente literarias, para las cuales quedará, sin duda alguna, un pequeño margen que les consienta vivir, aunque con una vida muy limitada y raquítica"(BENITO,Lorenzo:El problema catalán y la lengua catalana, "La España Moderna", Madrid,año 21, nº 244 y nº 245, abril y mayo de 1909, p.153 y ss. y p.117 y ss., respectivamente)

107)Cfr.CACHO VIU,Vicente:**Els modernistes i el nacionalisme cultural** ,Ed. LA MAGRANA, Barcelona, 1984

(Donde recoge muchos artículos que aparecieron en la prensa de la época con el argumento de que los catalanes tenían, respecto a los castellanos, otra raza y con sus argumentaciones para afirmar tal tipo de afirmaciones)

108)DARIO,R.:El Modernismo (28 de noviembre) en España Contemporánea,p.305

109)Para la definición del término de "modernismo", vid.:

VALENTI I FIOL,Eduard:Op.Cit.

MARAFANY, Joan Lluís: Aspectes del Modernisme Ed.CURIAL, Barcelona, 1976

CASTELLANOS,Jordi:Raimon Casellas i el Modernisme,Ed/ CURIAL,Barcelona,1983,V.I

110)DARIO,Rubén:Cyrano en España (1899) en Poesías Completas pp.714-716

111)DARIO,R.:Brindis a Rusiñol en Los años de "Mundial" en Poesías Completas,p.1006

CAPITULO III:

LA PROSA POETICA DE S.RUSIÑOL EN LA LITERATURA ESPAÑOLA:"ORACIONS"

En 1861 Baudelaire escribe su libro Pequeños poemas en prosa y en la carta "A Arsene Houssaye" que abre su libro leemos: "os envío una obrita de la que no podría decirse, sin injusticia, que no tiene pies ni cabeza, puesto que todo, en ella, por el contrario, forma cabeza y pies, alterna y recíprocamente. Considerad, os lo ruego, qué admirables comodidades esta combinación nos ofrece a todos, a vos, a mi y al lector. Podemos cortar por donde queramos, yo mi ensueño, vos el manuscrito, el lector su lectura; pues no ato la voluntad reacia de este último al hilo interminable de una intriga superfina. Quitad una vértebra, y los dos fragmentos de esta tortuosa fantasía volverán a juntarse fácilmente. Cortadla en múltiples pedazos y veréis que cada uno de ellos puede existir a parte"(1).

En 1888 Rubén Darío publica el primer libro de prosa poética en español Azul... ("los primeros cuentos y poesías que salían de los cánones usuales" escribe el propio Darío, consciente de lo que ha hecho, en su Historia de mis libros), y sólo unos meses más tarde, escribe Juan Valera una de sus

crónicas sobre este libro que, con el tiempo, se convertirá, para la posterior historia de la literatura, en uno de los primeros artículos más significativos, de crítica y estudio de este nuevo arte que se iba a denominar a partir de entonces como "modernista" (2).

Hacia 1894, Rusiñol escribe a Raimon Casellas diciéndole que se propone hacer un tipo de literatura decadente y simbolista, donde "declarava la seva intenció de publicar pròximament un recull de "poesies en prosa"(3). Esta colección a la que se refiere Rusiñol va ser su libro Oracions (4), un hito en la literatura catalana y española porque se va a convertir en el primer libro de prosa poética que se realiza en nuestra Península, después del paso fundamental dado por R.Dario, en 1888, con Azul y, claro está, con el antecedente francés, ejemplo siempre muy cercano para los catalanes, del libro de Ch.Baudelaire Pequeños poemas en prosa.

G.Díaz-Plaja dice que "de los dos precedentes fundamentales del poema en prosa -Aloysius Bertrand y Charles Baudelaire- Rusiñol está más cerca del primero que del segundo; más lírico que discursivo; más evadido." Aunque, sigue diciendo Díaz-Plaja, "no encontramos la huella directa, el impacto preciso de ninguno de los dos, a pesar de que Rusiñol había vivido ya por aquellas fechas en París. Recordemos por otra parte que los primeros poemas en prosa de Rubén - los de Azul...- no se popularizaron en España hasta la segunda edición de la obra (1901) -la de Chile, 1888- fue apenas conocida".(5)

A pesar de las palabras de Díaz-Plaja, quizá, Rusiñol conocía la obra de Darío por los comentarios de Clarín y de Valera o, quizá, no la conocía, como tampoco la obra de otros escritores simbolistas, como parece ser, por la carta a Casellas que hemos citado anteriormente, en la que escribe sobre esa "espècie de poemes en prosa" que se propone hacer y que:

"no sé si seran simbolistes o com dir-ne, perquè a dir-te veritat de simbolista no n'he llegit cap encara, ni en vull llegir per fer una cosa meva, bona o dolenta."(6)

Por otro lado, no se trata tanto de influencias como de coincidencias, al estar viviendo un momento artístico parecido que llevaba a los artistas de la época a semejantes concepciones estéticas. Baudelaire en la carta "A Arsene Houssaye" que abre su libro escribe: "¿Cuál de nosotros, en sus días de ambición, no ha soñado en el milagro de una prosa poética musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y acompasada para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a lo sobresaltos de la conciencia?(7).

Cuando en 1899 Rubén Darío escribe diciendo que "Rusiñol pone en Cataluña una corriente de arte puro, de generosos ideales y de excelencias trascendentes"(8), está describiendo, con sus palabras, la nueva corriente literaria que, dentro de

una actitud general, lleva a Santiago Rusiñol a realizar un tipo de arte que enlaza con los movimientos estéticos modernos occidentales que, a finales de siglo, optan, por un lado, con lo que ampliamente se conoce bajo la denominación de Simbolismo y, por otro, con actitudes puristas llevadas por un esteticismo exacerbado. Arte espiritual, puro e ideal porque nace oponiéndose a la realidad que se vive en esos momentos y, en consecuencia, trascendente, como dice Darío, porque atravesar las fronteras de la realidad les llevó a otra realidad suprarreal que llenaron con arte.

Por esa misma época, a otro escritor en español, Miguel de Unamuno, no le va a pasar desapercibida la nueva obra literaria de Rusiñol y la innovación que suponía para las letras hispánicas. Escribirá Unamuno que en la literatura de Rusiñol hay una "sonoridad y armonía de la lengua (que) la utiliza algunas veces el autor artificiosamente, produciendo lo que se llama prosa rimoide, prosa que aparece en las decadencias literarias.(...) Es una transición entre la prosa literaria cadenciosa y el verso propiamente dicho. Recuerda ciertas poesías en verso archilibre de las que hacen algunos jóvenes poetas belgas. En realidad, el tránsito de la prosa al verso es casi imperceptible no siendo en literaturas como la castellana"(9).

De qué nueva literatura se estaba hablando, qué es lo que causaba tanta sorpresa que llevaba a los críticos y los mismos autores a decir cosas como las que Valera escribe del libro de Darío: "no enseña nada ni trata de nada", que es sólo "obra de artista", de "un pasatiempo de mera imaginación" (10), o las que Unamuno, diez años más tarde, en 1898, cuando Santiago Rusiñol publique sus Oracions, va a escribir: el libro "no cabe decir de qué se trata, porque, en rigor, no "trata" de nada" (11). De qué se trataba , entonces, en estas obras que, según coincidencia patente en los comentarios, no trataban de "nada", es decir, no contaban un argumento, una historia, obras que no tenían unos personajes, que se podían cortar "en múltiples pedazos" y cada uno era autónomo como decía Baudealaire, que eran "completamente inextractables" según decía Unamuno de las Oracions de Rusiñol, que inauguraban un discurso literario nuevo pues "no recordaban a ningún poeta español, ni antiguo, ni de nuestros días", que estaban llenos de "ideas y sentimientos corrientes en literaturas extranjeras, sobre todo la francesa", como decían Valera del libro de Darío, o Unamuno del de Rusiñol, respectivamente.

En unos años de final de siglo XIX en el que la crítica "oficial" está dominada por el discurso realista, estas obras resultaban extrañas. Y no tanto porque en ellas no hubiera la narración de hechos objetivos sino porque en ellas tampoco había una narración expresada desde el yo subjetivo, como podía reclamar el propio Unamuno. La cuestión era que la obra de arte

tenía que contar "algo", y en estos autores hay un nuevo discurso que no cuenta un suceso de manera lineal ni progresiva, sino que el tema que se trata se repite, monótonamente, sobre sí mismo. En estas obras nuevas hay, en primer lugar, una ruptura con el lenguaje literario tradicional.(12)

Pero estos autores, contrariamente a lo que se pensaba, sí que estaban hablando de "algo". Lo que hicieron Baudelaire, Rubén Darío o lo que hizo Rusiñol fue hablar del arte mismo. La poesía, el arte se convierte en el único tema, en el único argumento, en el único personaje. Por primera vez, el arte habla de sí mismo desde el propio arte. Es decir, hasta ese momento en la historia de la literatura universal, las retóricas, las poéticas o cualquier tratado artístico, lo que habían hecho era teorizar, explicar sobre de qué manera se había hecho o había que hacer arte. Ahora, sin embargo, no se trata de explicar un hecho y hacerlo con el medio artístico, es decir, no utilizar las notas, los colores, el mármol, la palabra, como transmisores artísticos, sino hacer que éste, el propio medio artístico, en concreto la palabra, fuera palabra poética. Se trataba, por tanto, de crear un lenguaje artístico nuevo, que hablara de sí mismo.

Efectivamente, se crea un lenguaje nuevo de la literatura, que no cuenta los hechos externos al propio yo artístico, pero que no los cuenta desde ningún punto de vista, ni desde el yo objetivo, ni desde el subjetivo, sino que cuenta, precisamente,

los sentimientos subjetivos nacidos en el interior del espíritu del artista por las sensaciones que recibe de fuera. Ahora, se produce una inversión literaria y no se expresa lo que hay fuera del yo, sino que se expresa lo que hay en el interior del yo, lo que se interioriza. Al artista le interesa las sensaciones interiores más que lo extraño a su propia alma.

Frente al discurso realista positivista, se impone una literatura que no fuera narrativa. Para ello era necesario la creación de una lenguaje artístico nuevo, porque el lenguaje poético, hasta ese momento utilizado, traducía las experiencias objetivas o subjetivas del autor frente a la realidad. Pero ahora había que expresar el interior, el espíritu, el alma del poeta, del artista, y el lenguaje racional no era el adecuado porque, -se preguntaban-, cómo expresar lo espiritual con el lenguaje racional, ésta era una manera de falsearlo, de desvirtuarlo, de no hacer, precisamente, lo que se pretendía, expresar la otra realidad.Más allá de la experiencia concreta y contable, el hombre vivía otra realidad, que era la que sostenía a aquélla. Hasta ahora, todos los discursos artísticos lo único que habían hecho era reflejarla, expresarla. La historia del mundo estaba en todas las obras artísticas, desde las pinturas rupestres de los primitivos hombres del planeta hasta las ilustraciones popularistas de las últimas guerras coloniales que llenaban las páginas de revistas y diarios. Pero ahora el mundo, piensan, ha llegado a un punto en el que parece que todo ya está dicho y hay que empezar a hacer la historia

de esa otra realidad que nunca se ha hecho, porque no se ve, porque no es palpable, porque no se presenta ante nuestros ojos, pero que está ahí, y, también, hay que mostrar al mundo.

Rusiñol vivía en Cataluña el momento adecuado de ascensión espiritualista, como ya hemos explicado, y tenía, además, en esos momentos, el magisterio estético y teórico de Raimon Casellas, que también había escrito una obra, que algún crítico ha calificado como poema en prosa, titulada La damisel.la santa, que no era sino una narración de aire prerrafaelista, con la que Casellas llevaba a la práctica artística su concepto del arte ideal y espiritualista (13). Lo que va a hacer Rusiñol ahora es una obra artística que se aparta de los lenguajes literarios y plásticos anteriores, del realismo y del naturalismo, que se aparta de cualquier tipo de experiencia que no sea la propia experiencia espiritual, lo que le acercará a otros discursos estéticos con iguales aspiraciones.

Rusiñol, a partir de esos momentos va a hacer una prosa literaria espiritualista e irracionalista (ya hay ejemplos de ella en sus Impresiones de Arte (1894-95). Textos como Els caminants de la terra o libros como Anant pel món, Fulls de la vida, o, el primero, cronológicamente, de todos ellos, y que es objeto de nuestro estudio, Oracions (1897) están dedicados a interpretar ese espacio espiritual y trascendental de la naturaleza humana, y a interpretar cómo los fenómenos de la realidad alteran el espíritu de los hombres, y no a describir,

por el contrario, las apreciaciones objetivas del hombre ante esa realidad.

Al leer Oracions comprobamos el intento de construcción sintetizadora de Rusiñol. La obra se apoya, como hemos dicho, no sólo en la palabra sino también en el dibujo (los de Clarasó) y se edifica sobre un partitura musical, y no sólo nos referimos a las partituras de Morera que se añaden al texto, sino que la obra está construida sobre una estructura, como si de un partitura musical se tratara. En el texto nada se deja a la espontaneidad, porque las emociones que se expresan lo hacen dentro de unos moldes perfectos, casi matemáticos como los de un pentagrama. Esta estructura consigue que el libro tenga un ritmo interior que no es sino el mismo ritmo de la Naturaleza espiritual que se quiere expresar.

El libro tiene treinta y dos poemas, cada uno con autonomía en sí mismo, pero que, a su vez, forman parte de una estructura superior, que están dedicados a diferentes temas relacionados, como ya hemos dicho, con la Naturaleza, pero no sólo la física, a la que se aboca el poeta, sino que también se relaciona con la naturaleza espiritual, que en este caso se quiere reencontrar como si de una supuesta edad de oro perdida se tratara, y que tiene su mejor manifestación física en la propia inocencia de "els infants", que no es sino un trasunto de la propia infancia de la Humanidad (14) .Sólo ese espíritu

natural primigenio es la que hace posible "l'amor" "a la Bellesa" (15) y, por lo tanto, al Arte, porque no está degradado por los vicios de la civilización. De ahí que en el libro los temas que se tratan estén centrados en todos los aspectos que expresen la naturaleza misma, los estados que ésta produce en el espíritu del hombre y lo que el hombre puede realizar artísticamente al experimentarlos emocionalmente en su interior:

a)La Naturaleza, en los textos dedicados a "l'alba, la rosada, el dia, el mar, les cascades, el vent, la pluja, el tro, l'arc de Sant Martí, el sol, la boira, les flors, els xiprers", es decir el "gran llibre de la Natura",

b)El Arte que ha hecho posible las más grandes obras de la humanidad, como "el Partenón, l'Alhambra, las Pirámides y la obra de los Primitivos, las catedrales góticas" y

c)Lo Desconocido que late en el mundo de las sombras, visto desde un romanticismo decadente en "el atardecer, las ruinas, la noche, la luna, las estrellas, la muerte".

La contemplación de todo ello remite al artista al otro lado de la realidad, a lo espiritual, al mundo de las sombras, al "hombre subterráneo" que decían los románticos. Como escribe el propio Rusiñol:

"Aquella contemplació, silenciosament gaudida, aquell encís que ens transporta a una vida espiritual, fa néixer les oracions. En aquell moment feliç que l'home viu realment, en aquell desvetllament d'un instant de muda contemplació, l'home resa davant de lo que contempla amb els ulls idealitzats, i pressenteix, tot resant, que l'oració és corresposta, que s'enllaça amb les coses que el rodegen, i que tot resa a sa manera, formant un concert harmònic d'essència misteriosa". (16)

En ese momento de "encís" que dice Rusiñol, o de "febre" que dirá Maragall, se puede decir que, por primera vez desde el Romanticismo, el artista, privilegiadamente, cree saber descifrar el misterio espiritual que late bajo la aparente realidad y, al hacerlo, logra realizar el verdadero Arte. El artista puede decirse que adquiere, en ese momento, una categoría profética. No ser un dios en ese instante de creación, como creyeron que debían alcanzar a ser los románticos, que habría sido algo mucho más subversivo y, por otro lado, algo bastante difícil de llegar a ser entre estos catalanes, sino ser un mediador de la divinidad o, como mucho, un imitador de Dios, como escribe J.Maragall:

"...els poetes (...) Tot ho miren encantats i després es posen febrosos i tanquen els ulls i parlen en la febre: llavors diuen alguna paraula creadora i, semblants a Déu en el primer dia del Gènesi, del caos en surt la llum."(17)

el objeto que se descifra en esa especie de revelación pasa a ser algo sacralizado y, en consecuencia, el arte que lo interpreta también adquiere esa categoría (18).Se comineza a hablar de la Religión del Arte.

Expresar lo que era opuesto a la racionalidad, suponía, además, utilizar un instrumento de comunicación tan nuevo como nuevo era lo que proponían. Es decir, el mundo de la razón había tenido su propio lenguaje y, ahora, el mundo del espíritu tenía que tener el suyo propio. Para "traducir los mudos discursos de la naturaleza" (19) no era suficiente pasarlos por el cedazo del lenguaje de lo racional, sino que era necesario crear un lenguaje nuevo e, incluso más, que fuera él también no parte sino uno mismo con el Espíritu. Estos razonamientos es lo que llevarán a crear la prosa poética, género apartado de todo lo que se había hecho hasta entonces.

Rusiñol está creando en catalán, por primera vez, un lenguaje artístico nuevo, diferente de todos los lenguajes artísticos conocidos y que quiere expresar ese ritmo interno de la Naturaleza.

Rusiñol va a construir el libro entre el nacimiento ("A l'Alba") y la muerte ("A la Mort"), como una especie de ciclo en el que el espíritu del hombre se va desarrollando, como un viaje por la vida durante el cual va experimentando una serie de estados anímicos que le sugieren todos esos fenómenos, para finalizar fundiéndose en uno con la Naturaleza que es la que

tiene el definitivo protagonismo. De ahí que, como en un Génesis sea la Naturaleza la primera en aparecer:

"comença el tremolor de la vida que s'apropa" (...) El dia s'endevina a poc a poc, com un desvetllament, com parpelles immenses que s'obren al fons de la llunyana negror, com un desmai que es retorna.L'enllà sens fites es desperta i somriu per primera volta; la terra comença a veure-hi i, rodolant per la via infinita de l'espai, dóna el tomb majestuós, i solemnialment es gira per mirar-se aquell misteri que ja empeny per voler néixer"(OR,p.4)

y la última en desaparecer:

"Quan l'últim hagi mort, quan el món sigui un desert, quan el planeta rodoli com un immens cementiri, el xiprer solament recordarà als que moriren.

"D'entre el silenci etern de la terra apagada brotarà tot un bosc d'arbres llargs i cendrosos, tot un bosc de xiprers, un bosc que el vent gelat farà cruixir a tothora.

"I el gronxament aquell serà la darrera guspira deixada per l'esperit entre el caliu de la cendra.

"Serà l'oració darrera de la terra enyorosa despedint a les ànimes"(OR,p.44).

porque "Als xiprers", a los que Rusiñol dedicará el último "verso" del libro, serán los árboles por antonomasia del último refugio del cuerpo del hombre, y serán también el último refugio del alma:

"són el sepulcre vivent dels últims secrets de la vida; l'arbre sagrat, fill dels últims sospirs de l'home. (...) (OR,p.44).

Después de la Naturaleza, aparecerá el hombre ("Als infants") y las obras de los hombres, que en un nuevo intento de estructuración cíclica, dentro del ciclo mayor dominado por la Naturaleza, se ordenan en una nueva estructura. Este nuevo ciclo se introduce con el texto dedicado "A la Bellesa" como una especie de ventana espiritual que se abre hacia:

a)las obras pictóricas concretadas en las "dels Primitius", es decir, los pintores anteriores a toda clase de academicismo, que se expresan libremente y que, dentro de esa órbita de rechazo a los lenguajes artísticos inmediatos, adquieren un protagonismo fundamental entre los artistas simbolistas y modernistas;

b)la música en "el cant pla", es decir, la creación que nace sin normas de composición, ni siquiera con palabras, sólo como

un murmullo, como materializando ese expresión interna del hombre;

c)la arquitectura de "les Piràmides", "el Partenon", "l´Alhambra" y "Les catedrals gòtiques", las obras que son la síntesis de todas las civilizaciones y de todos los tiempos (evidentemente, anteriores a la civilización industrial) que se unen bajo un denominador común: el espíritu artístico del creador que es lo único que al final sobrevive.

Todas las artes plásticas están representadas, y es muy significativo que el ciclo se cierre con el texto dedicado "A les Ruïnes" donde aún "la Bellesa hi arrela" (OR,p.27) y éste, a su vez, sea el inicio de la parte decadente de la obra: "A la campana","An els jardins abandonats", "Als artistes ignorats", "Al sol ponent", "A les remors de la nit", "A la lluna", "A les estrelles", "A la mort" y "Als xiprers".

Las ruinas representan el inicio de la pérdida del esplendor, pero una nueva luz interior inunda las sombras físicas y es la que, al final, dominará en la obra de arte. Por eso la Belleza todavía perdura en las ruinas, o en los jardines abandonados o en la obra de los artistas ignorados. El ritmo interior de la Belleza se mantiene y el espíritu se expresa siempre y, sobre todo, en esos momentos que "lluny de tot lo del món, lluny de les passions petites, lluny del fang de la terra, no parles més que en els moments més solemnials. No parles més que quan té d´alçar-se l´ànima i córrer vers la llum

de l'ideal, quan brota una nova flor en l'aspre jardí dels homes, quan el plor té de regar alguna tomba, quan l'esperit fuig del cos, quan el cor s'enfosqueix, quan se té de resar i de sofrir...allavores tu parles, i ta veu va seguint els tristos batements i el compàs misteriós de les veus ofegades; ton batall acompanya la negra professió dels endolats del món, que s'abriguen de fosca per amagar sa tristesa" (OR,p.27), que el sonido de "la campana" materializa..

A) La Naturaleza modernista:

En Oracions logra S.Rusiñol crear un arte vacío de todo contenido empírico. Su obra se libera de todo lo cotidiano, se vacía de personajes, de anécdotas, de "literatura". En general, ahora su obra artística pasa a tener un único tema, un único argumento y, al fin, un único personaje: la Naturaleza misma. La naturaleza alcanza literariedad por sí misma. Cuando en sus Impresiones de Arte leemos, de los cármenes de Granada,que "tenen son estil propi i sa pròpia tradició.Petits i com qui diu amagant-se a si mateixos en sa mateixa espessura, sense aspecte exterior, creuats de camins de boix formant imprevistos raconets, inspiren recolliment i tenen l'atractiu especial del jardí dibuixat en la vaga concepció del somni de parquet escrit en llegenda, d'inscripció mora, quines lletres són els arbres i les flors" (20), Rusiñol parece como si negara cualquier estilo anterior, cualquier tema, sólo hace literatura de la naturaleza misma, hasta el punto que ella misma se convierte en su propio lenguaje ("quines lletres són els arbres i les flors"). Es decir, cualquier lenguaje conocido lo único que haría sería traducir la Naturaleza, pero la Naturaleza no se da a conocer así, sino que es por sí misma, en sí misma. La palabra no tiene que tener aquí, por lo tanto, un significante y un significado, sino ser las dos cosas al mismo

tiempo, o, mejor dicho, ser Uno. La palabra ha de ser también Naturaleza, si no lo es no será artísticamente válida.

La Naturaleza pasa a ser, por lo tanto, el único lenguaje. Una Naturaleza de la que se quiere captar todo: la luz, los colores, el aire, el olor, todo aquello que va más allá de la realidad que primero se nos pone ante nuestros ojos. En ella se sumerge ahora Santiago Rusiñol, como en una fuente de sabiduría, como en un libro de conocimientos, como él mismo escribe en Oracions:

"... que el gran LLibre el tens sempre al voltant teu, escrit amb lletres de boscos, d'estrelles i de cascades, de planures i muntanyes"(Or.p.4)

para llegar, más allá de todo ese conocimiento material que no ha sido suficiente para el hombre, a saber como aquel Santó de la muntanya de su libro Anant pel món que "en muda contemplació de ses belleses, d'ella ha arribat a saber els seus més íntims secrets. Aquells alts pics desolats tenen solament per ell paraules i notes que ell és l'únic que els entén; la veu de la tempestat és veu amiga per ell; parlant- li amb son sublim estruendo; sap el curs de les estrelles i les segueix en son camí, (...); i en la volta blava del cel, sols per ell, per ell tan sols, les veu brillar amb llum més clara i més hermosa mirada.

Ell entén l'estrany llenguatge dels ecos; ell sap d'on

vénen aquells sorolls amagats entre les grans quietuds; les fonts, al caure, amb sa tonada li conten tots els secrets que niuen en el ventre de la terra; les boires, tot passant, li expliquen llurs viatges misteriosos; i les plantes, aquelles plantes modestes i dèbilment colorides, que s'apaguen a la mirada de l'home, tenen per a ell tals secrets i li conten de tal modo llurs virtuts, que an elles deu la fama de sant que té amb miraculosa aureola"(21).

Este retorno a la naturaleza, no sólo física porque es también un retorno espiritual a la esencia de la naturaleza humana, de tradición romántica que heredará el prerrafelismo y simbolismo, tendrá en la obra de Rusiñol de esta época una importancia capital porque en ello se va a sustentar todo su arte y va a llegar a tener un significado muy claro como iremos viendo a lo largo de este trabajo, porque era la creación de un espacio poético nuevo y autónomo del arte. No es extraño que, por esta época en la que escribe su prosa poética, comience su denominada "etapa de jardines", por la que, desde muy pronto, se le conoció internacionalmente: ya en 1907 en la prestigiosa revista artística The Studio se le destaca como "un pintor de jardines". Este trabajo de entrar de lleno en la Naturaleza, que comienza como una necesidad espiritual acaba convirtiéndose casi en una obsesión, que le va a llevar, desde el inicio en un 1895 granadino hasta su muerte en los Jardines de Aranjuez en 1931, a repetir ese tema hasta la saciedad en continua búsqueda de aquello que desvelara el secreto de la

Naturaleza y que hiciera posible el verdadero Arte. "Els meus jardins m'esperen", con esta frase se despedía Rusiñol de su familia antes de iniciar su último viaje.(22)

Cuando, en 1898, Rusiñol expone en Granada sus últimas obras, el único tema de sus cuadros será ahora el tema de la Naturaleza (23). La necesidad de pintar todos los aspectos de la misma, desde todos los ángulos, en los diferentes momentos del día, no era sino un deseo de penetrarla y obtener de ella la revelación del misterio que entraña. De la misma manera que en Oracions había ido describiendo cada momento del día ("A l'Alba, A la Rosada, Al Dia, Al Sol Ponent, A les Remors del dia, A la lluna, A les estrelles") o los fenómenos de la Naturaleza, desde "El Vent" a "La Boira" pasando por "La Pluja" para expresar los estados del alma que éstos le sugerían.

Rompiendo con todos los lenguajes artísticos inmediatamente anteriores, (realismo y naturalismo: en Fulls de la vida describe, en Un somni negre, la pintura de un "quadro d'una veritat espantosa", un personaje siniestro lo firma: "Naturalisme" (24). Rusiñol enlazando su concepción artística a las corrientes "que venían del norte". Como había escrito un pintor anglosajón fundamental para su obra, Whistler:

"Hay que afirmar que la Naturaleza pocas veces tiene razón...Para componer un cuadro, la Naturaleza y la vida solas, casi nunca son suficientes...Decirle al pintor que es necesario

tomar la Naturaleza tal como es, equivale a invitar al pianista a sentarse sobre el teclado" (25)

se plantea hacer una "art que interpretava i no copiava servilment el natural, que no comptava les fulles, però que d'elles contava les íntimes sensacions; un art d'essència del bosc, d'olor de terra, de llum viscuda", un arte "sense habilitat de dits" pero que se hiciese de "les coses indetellables: el remoreig de la brisa, el tremolar de la neu, el panteix del sol i l'alè de la rosada"(26).

Este será el planteamiento que se hará Rusiñol de la obra de arte y del autor. Como decía Raimon Casellas, no captar el original tal cual "sinó extreure de la vida exterior tantes harmonies com atresora de color i de llum, am sinceritat e individualitat d'interpretació, és bona part de la tasca per l'artista que vol basar la seva obra en la veritat de la naturalesa i en l'originalitat del propi temperament".

Lo revés d'això és fer obra morta, és fer quadro de quadros; és pintar museu, en compte de pintar naturalesa; és seguir escola en lloch de seguir impuls personal"(27)

Interpretar la naturaleza de esta manera era hacerlo subjetivamente. Aparece la sugerencia y el artista se aleja de los lenguajes estéticos anteriores. El yo artístico moderno adquiere otro sentido, diferente al romántico. Sigue siendo como éste un yo transmisor de la verdad de la Naturaleza, pero ahora no hay una objetivización del yo, sino una

subjetivización, es decir, no hay una interpretación racional de la realidad, sino que el sujeto interpreta esa naturaleza según lo que ésta le sugiere emocionalmente.

Por otro lado, si antes, en el Romanticismo, la naturaleza siempre se oponía al hombre, la naturaleza dominaba al hombre que la contemplaba, de manera trágica, desde fuera, extasiado y empequeñecido ante su grandeza, lo que llevó a escribir a Baudelaire: "Natura, encantadora sin piedad, rival siempre victoriosa, déjame en paz! ¡Cesa ya de tentar mis deseos y mi orgullo! El estudio de lo bello es un duelo en el que el artista grita su terror antes de ser vencido"(28). Ahora, por el contrario, es el artista el que domina a la Naturaleza, pero no de una manera racional como en la Ilustración, ahora no es el yo de la razón y de la experiencia, el yo empírico el que interpreta esa naturaleza, sino el yo trascendental. No es una interpretación objetiva, como la ilustrada, sino subjetiva la que se expresa porque, sobre todo, hay una confianza en el propio yo del artista y en la propia naturaleza, algo que no tuvieron los románticos. La tragicidad romántica ha desaparecido y lo único que quizá queda es el misterio y una delicuescencia decadente con la que el artista se recrea, consciente o inconscientemente, en las zonas oscuras de la naturaleza, zonas oscuras no tanto por estar inundadas de sombras, sino porque están fuera de la realidad inmediata. Este más allá de la realidad tiene, ahora, su propia luz, la luz espiritual que es la que el artista tiene que captar. Se produce, entonces, una subjetivización artística, porque se

expresa la relación del propio yo en su relación directa con la Naturaleza.

La escisión, que atormentó al hombre romántico entre el Hombre y la Naturaleza, esa Naturaleza que, "para la razón romántica, se presentaba como el último refugio de la desgarrada conciencia del poeta"(29), en una interpretación trágica que ahora desaparece en las corrientes estéticas de este último tercio del siglo que podemos calificar bajo la denominación general de Simbolismo. El artista modernista, como Rusiñol, se sumerge en la naturaleza y capta los mil matices que ésta le sugiere, ese es su auténtico dominio. La naturaleza tal cual es "no tiene razón", "no es suficiente" como dijo Whitsler, por eso desaparece ese sentido trágico romántico del hombre ante la naturaleza, porque ahora es el artista el que la describe a su manera y no ésta la que se le impone. En este planteamiento del artista modernista hay un cierto optimismo, pero, sobre todo, hay una confianza en sí mismo, en su propia capacidad para hacer Arte, no importa el tiempo, ni el cómo ni el dónde. El sentido de la fugacidad y la caducidad de la vida que, como unos últimos románticos, prolongaron nuestros escritores españoles, no se plantea o no se plantea de la misma manera, porque, por ejemplo El llibre d'hores (1899) de Adrià Gual o las Fulls de la vida (1898) del mismo Rusiñol son una interpretación cíclica del paso del día y del paso de las estaciones y en esa estructuración cíclica de la Naturaleza, como ocurría en las Oracions, es donde

encuentran la armonía espiritual.

En este grupo de modernistas de los que estamos hablando, hay una confianza en lo que se está realizando, en lo que se está construyendo pero, por encima de todo, hay una creencia en el espíritu de la naturaleza humana y, en consecuencia, y de manera casi mesiánica, y no muy alejados de los conceptos del super-hombre nietzscheano, en el nuevo papel del artista y en la nueva función del Arte, porque son Arte y Artista, los que descifran ese espíritu de la Naturaleza que hace posible la transformación del mundo y del hombre que lo habita.

Se puede hablar, por lo tanto, de un naturismo modernista que lleva al intelectual "al retorn espiritual i alhora fisiològic a la natura" (30), en la creencia en algo que está más allá de lo puramente racional, llámese espíritu o alma, sea tan sólo estético o puramente religioso, lo importante es que una corriente naturista corre a lo largo de todas las interpretaciones intelectuales y artísticas de fin de siglo y que en Cataluña -en la contradicción básica alrededor de la cual van a girar todos los intelectuales y artistas del momento- tendrá dos enfoques, uno nacionalista y otro esteticista.

Cuando Joan Maragall, siguiendo a Wagner, habla del espíritu o del alma del pueblo catalán que hay que "sacar a la superficie de las cosas" (31) y Rubén Darío y los modernistas

hispanoamericanos hablan de la necesidad de descubrir el alma de América, conceptos cercanos, incluso, a otros tan idealistas como el de la "intrahistoria" de Unamuno. Cuando Maragall utiliza las leyendas catalanas o la historia, los hispanoamericanos toda la simbología precolombina y los escritores y pintores castellanos su propia tradición cultural medieval, y todos se acercan "fisiològicament" al paisaje, es decir, a la propia naturaleza de sus respectivos pueblos, no están sino participando de esa corriente irracionalista que era el naturismo, que, a través toda esta simbología formada por historia, leyenda, mito, literatura y paisaje, lo que quería era descubrir el espíritu de la Naturaleza que hace posible la existencia de un pueblo. Era como volver a las raices, pero que no en todos tuvo la misma significación y semejante destino su aplicación. Para los hispanoamericanos fue una manera de reafirmarse en su individualidad frente al nuevo invasor, el americano, que venía después del español.Para los escritores españoles, había un poso romántico de vuelta a una "edad de oro" perdida, pero sin el consiguiente empuje revolucionario de los románticos. Para los catalanes, buscar la esencia que hacía posible la naturaleza de lo catalán, era, por un lado, una identificación; por otro lado, actualizar este espíritu natural enterrado en las leyendas, en la historia, en la tradición popular catalana tenía una visión de futuro y no de vuelta a un pasado. La medida era más pragmática.