

“LUZ”, UN BARÒMETRE

Ferran Martínez-Sancho

El desembre de 1898, fa 125 anys, va deixar de publicar-se “Luz”, la revista modernista que a meitat de novembre de 1897 havia nascut a Barcelona. Va tenir dues etapes; la primera molt breu, en la segona, Miquel Utrillo va intervenir de manera molt influent i amb ell, Rusiñol i altres membres dels *Quatre Gats*. La revista no va transcendir massa segurament perquè va durar poc però és un bon baròmetre per a detectar algun dels canvis de pressió en l'atmosfera del sistema artístic català de finals del segle XIX.¹

1897

Entre el febrer i el novembre de 1897, en només nou mesos es van celebrar a Barcelona un conjunt d'esdeveniments artístics amb una transcendència cultural destacable.

El febrer es va estrenar *La Fada* amb llibret de Joaquim Massó-Torrents i música d'Enric Morera, en el Teatre del Casino Prado de Sitges amb cartell de Miquel Utrillo (Fig. 1) i el text va ser publicat per la casa editorial *L'Avenç* amb il·lustracions d'Alexandre de Riquer.

Entre el febrer i el novembre de 1897, en només nou mesos es van celebrar a Barcelona un conjunt d'esdeveniments artístics amb una transcendència cultural destacable

A la primavera, Rusiñol va publicar en la mateixa editorial, *Oracions*, considerat el primer llibre de prosa poètica de la literatura catalana, il·lustrat així mateix per Utrillo.

Al maig es va estrenar al Teatre Novedades, *Artús*, la primera òpera d'un jove Amadeu Vives.

Al juny va obrir *Els Quatre Gats*, la cerveseria impulsada per Casas, Romeu, Mir i Pompeu Gener com a local d'activisme modernista en el passatge de Sant Josep, en aquell moment un carrer amb l'evocador nom d'Espolsasacs, a la casa Martí d'estil neogòtic que l'any anterior havia aixecat Puig i Cadafalch.

Va ser en el mes de novembre i de manera silenciosa quan va arribar als punts de venda el primer número de la revista modernista “Luz”.

Totes les accions esmentades van tenir en comú la relació d'amistat entre organitzadors i artistes: un grup català d'escriptors, pintors, arquitectes, músics, poetes i editors, que des de principi de la dècada compartien la necessitat de renovar i expandir els llenguatges artístics del s. XIX en oposició a l'academicisme i el gust establert. Tots ells en la primera meitat de la seva vida; Vives tenia 26 anys,



Figura 1.
Cartell de La Fada de Miquel Utrillo

Notes

1. El lector que tot llegint aquest paper, vulgui poder consultar les pàgines de la revista, les pot mirar i llegir en l'enllaç següent d'ARCA, Arxiu de Revistes Catalanes Antigues: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=661

Puig i Cadafalch 30, Casas 31, Morera 32, Massó-Torrents 34, Utrillo 35 i Rusiñol 36. A. de Riquer que en tenia 41 i Maragall, 37, moriran relativament joves.

La concentració d'activitats culturals que van renovar una actitud i un interès per lo nou –la modernitat– assenyala la voluntat de recuperar el temps perdut des de 1894 i enllaçar amb l'esperit que Rusiñol havia iniciat a Sitges el 1892 amb les Festes Modernistes. El 1893, els atemptats anarquistes dirigits contra els tres pilars del sistema de la restauració borbònica havien sacsejat Barcelona: contra l'exèrcit en la figura del general Martínez Campos, Capità General de Catalunya, ferit el dia de la Mercè; contra l'alta burgesia amb la bomba que va causar 20 morts al Liceu el 7 de novembre i, tres anys més tard, contra l'Església el mes de juny de 1896 amb l'explosió al pas de la processó del Corpus al carrer dels Canvis Nous.

En el vibrant discurs de Rusiñol en la Tercera Festa Modernista de 1894 ressonava la voluntat de salvar l'art i la

cultura aïllant-la de la temperatura social. Va ser en va; la commoció de l'opinió pública barcelonina causada per la violència als carrers era massa forta i l'ànsia de canvi així com les propostes de ruptura estètica dels modernistes van ser associades injustament amb l'anarquisme. Alguns intel·lectuals hi havien mostrat simpaties i d'aquí el distanciament i, diguem-ho clar, la por de sectors influents de la població respecte el modernisme.

A principis del 97 però, alguna cosa havia canviat ni que fos subjectivament: per a l'estrena de *La Fada* es van organitzar trens des de Barcelona en els que centenars de persones van viatjar a Sitges a mitjans de novembre². Ningú s'ho volia perdre; la personalitat de Rusiñol era un ganxo irresistible però també el programa que acompanyava l'estrena de *La Fada*. Podem considerar la desenfadada i popular pintura de Ramon Casas d'aquells mateixos dies, representant-se a si mateix pedalant dalt d'un tàndem amb Pere Romeu, com a metàfora de l'esperit que volia renèixer.

En aquesta agenda cultural, a finals d'any, el dia 15 de novembre, surt el primer número de "*Luz*" (Fig. 2).

"Luz". Primera etapa

Va ser una publicació menor respecte a les més conegudes de l'època, *L'Avenç*, *Els Quatre Gats*, *Catalònia*, *Pèl i Ploma*, entre altres. La primera època amb aparició quinzenal, escrita majoritàriament en castellà, va ser breu, només de 6 números entre el 15 de novembre i el 31 de gener de 1898, moment en el que la seva trajectòria semblava conculsa.

Cridava l'atenció formalment i encara ho fa avui amb el paper de color groc i un disseny poc usual: el format, d'uns 38 x 12 cm, vertical, estret i alt. Ni a capçalera ni en cap altre lloc de la revista es feia referència als noms del director ni de l'equip de redacció. Es pot suposar que no eren cap secret pel nucli modernista barceloní com comprovarem més endavant, però un lector del carrer no ho va poder saber fins el darrer número. En l'últim full, una nota breu comunicava que Josep M. Roviralta deixava de ser director artístic i Francesc d'Assís Soler, director literari.

Qui eren Roviralta i Soler

Roviralta era un jove estudiant d'enginyeria de 17 anys, modernista convençut, assidu dels *Quatre Gats* en la penya dels joves, els gatets, i com a referent, només un any més gran que Picasso que també freqüentava el local com sabem. La presentació de la revista, "*somos jóvenes y desconocidos...*", el definia. Fill de comerciants amb una còmoda posició, combinava els estudis amb la seva passió per l'art i la poesia.

Va ser l'autor de la capçalera i de les il·lustracions de les portades de tots els números excepte el primer. El seu dibuix, definit per la línia corba, tenia com a recurrent protagonista la figura femenina, una dona jove enmig de la natura, sempre de perfil amb una llarga cabellera i mirada ensomniada, rodejada de vegetació i motius florals. Clarament alineat amb l'estètica del simbolisme, recorda les maneres d'Alexandre de Riquer i de la revista anglesa *The Studio* (Fig. 3) que de ben segur Roviralta coneixia a través d'ell.

Aviat les dificultats econòmiques de la publicació –sabem per un parell d'anuncis en els números 3 i 6 que alguns subscriptors i corresponents no estaven al corrent de pagament– i la malaltia del seu pare, el van fer abandonar la seva dedicació a "*Luz*" per acabar els estudis i dedicar-se als negocis familiars amb el seu germà Manuel. Sense Roviralta la publicació no va sobreviure.

Els dos germans van fer fortuna. Van intuir les possibilitats d'un invent austríac en l'àmbit de la construcció, van comprar la llicència i van instal·lar a Cerdanyola del Vallès les "Manufactures Roviralta", una fàbrica de material de cartró-pedra amb amiant. Ja que la matèria prima provenia de la zona dels Monts Ural, van pensar en batejar el seu producte amb el nom d'Uralita, la història de la qual ja és tota una altra cosa.

El tancament de "*Luz*" va resultar provisional. Quan altres artistes i intel·lectuals van decidir despertar-la, retrobem en Josep Maria amb un altre paper destacat en la segona etapa de "*Luz*". El cert és que al llarg de la seva vida mai va abandonar l'amor per l'art i la poesia com a creador i mecenes. Anys més tard, el 1904, va publicar un preciós llibre poètic,



←

Figura 2.
Portada del nº 1 de Luz, 1a època,
novembre 1897

Notes

2. Veure la carta de Miquel Utrillo a Isaac Albéniz a la tercera pàgina del número de *La Veu de Sitges* del 21 de febrer de 1897. Aquí en teniu l'enllaç: https://trencadis.diba.cat/dem/catalog/details/diba68969/document_list?type=Diari-i-revistas&doc=191273&page=1&query=

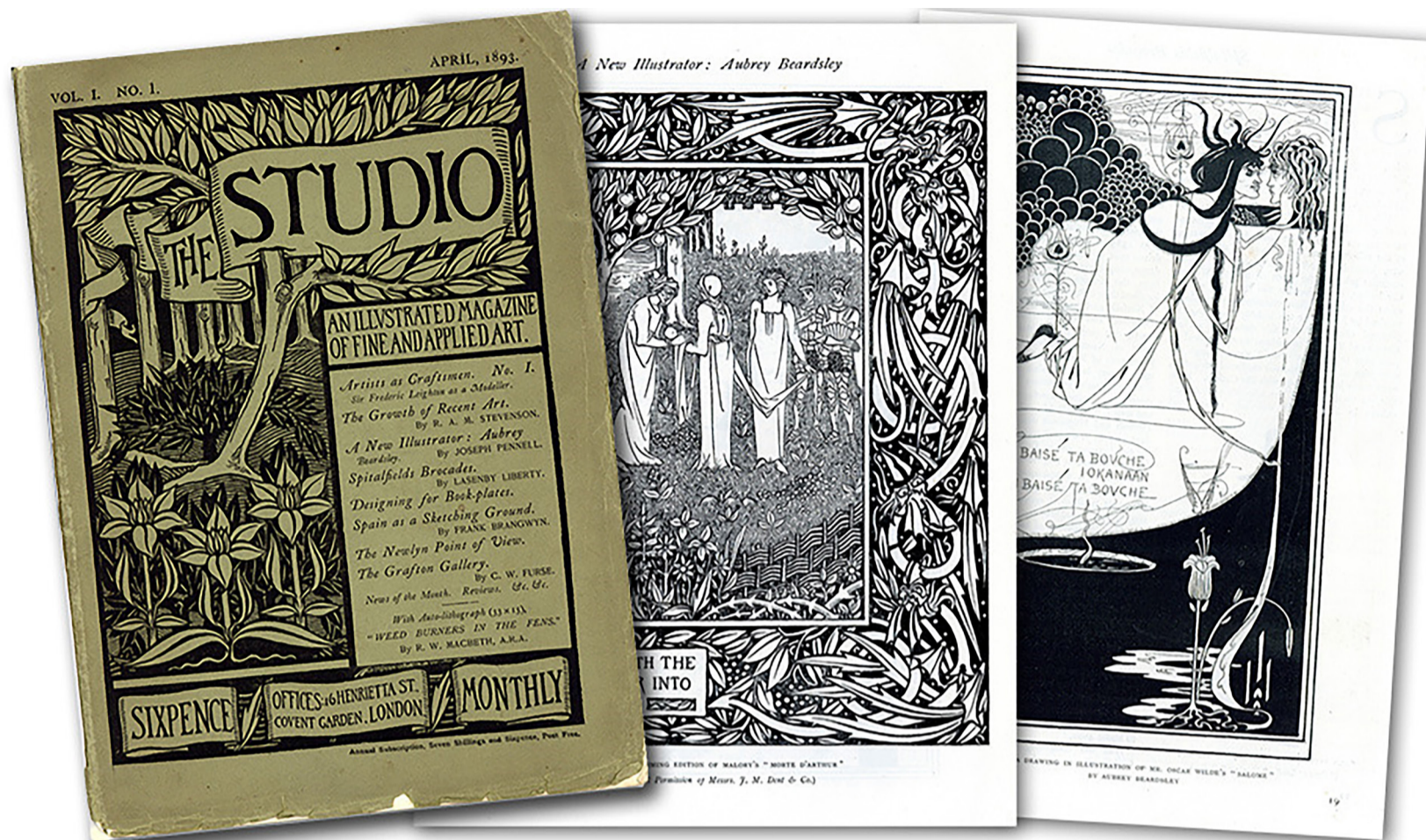


Figura 3. Portada i pàgs. interiors del n° 1 de The Studio, editada a Londres, abril 1893

Boires Baixes que es pot considerar la seva pròpia versió de *La Fada*. Amb música del seu amic Enric Granados, 13 anys més gran que Roviralta i il·lustracions de Lluís Bonnin, va ser imprès a la prestigiosa impremta Oliva de Vilanova.

Pel que fa a F. d'A. Soler que també freqüentava el grup de joves dels *Quatre Gats*, va col·laborar amb articles i escrits de caire romàntic en les dues etapes de la revista. Tres anys després de que "*Luz*" tanqués definitivament se'n va anar a viure a Madrid com a representant d'una empresa familiar³. Però mai va abandonar l'art i la modernitat, tant és així que va convèncer un amic seu de la penya dels gatets d'anar a Madrid per fer-se càrrec de la direcció artística d'una altra revista, "*Arte Joven*". Aquell amic era Picasso.

"Luz". Nom i capçalera

Algunes revistes contemporànies anteriors o següents com *L'Avenç*, *Joventut*, *Arte Joven*, van triar un nom que mirés cap el futur com a reclam pel lector interessat en la novetat artística. Altres, com *Catalònia*, van voler deixar clar ja a la capçalera el lloc des d'on els llenguatges de la creació treballaven; *Pél* i *Ploma* en tenia prou amb el protagonisme de les eines del pintor i de l'escriptor. Quan el 1904 Miquel Utrillo va publicar *Forma*, el títol fa pensar que ja tenia clar allò que 10 anys més tard Franz Marc va escriure a les trinxeres del nord de França abans que una bomba acabés amb la seva vida: "*l'art no és res més que voluntat de forma*"⁴.

Roviralta va decidir que la identitat de la revista seria una jove donzella sostenint una làmpada d'oli (Fig. 4) amb la lluna de testimoni per a orientar-se i trobar el camí cap el coneixement.

És casual la semblança entre la imatge central del cartell de *La Fada* de Miquel Utrillo i la capçalera de "*Luz*" de Roviralta? O forma part del que podríem anomenar l'esperit del temps, o millor dit, d'un dels esperits d'aquell temps concret?

Per a intentar localitzar-lo i indagar sobre els orígens d'aquesta simbologia hem d'iniciar un ràpid viatge per algunes parts d'Europa.

La imatge de la Bellesa representada per una figura femenina, formava part dels cercles europeus simbolistes. Especialment el dels preraphaelites anglesos pels quals l'art era una litúrgia per a convocar-la com a divinitat superior. A Anglaterra una germandat d'artistes i amics volien donar vida a l'antic culte. El jaciment on van instal·lar el seu laboratori experimental estava en el passat, en l'edat mitjana, en els primitius italians i tota la pintura anterior a la de Rafael. No volia ser una tornada enrere ni una utopia, l'objectiu era pragmàtic: adaptar l'estètica medieval i combinar-la amb la manufactura industrial de final del s. XIX per a envoltar la vida de cada dia amb objectes bells, creant l'ambient en que dones i homes podien viure millor i apropar-se a la felicitat. Els temes preraphaelites⁵ de Rossetti, Burne-Jones i altres, sota la protecció de Ruskin, habitaven en un temps de cavallers, de donzelles, de dames del llac, d'encanteris i fades, una de les quals va prendre forma al Casino Prado aquell any 1897.

La iconografia i l'esperit van saltar al continent. A Brussel·les es pot visitar un exemple destacat: la ondulació de les aigües i del fullatge de l'interior de la casa (Fig. 5) que Victor Horta va acabar l'any 1893 per encàrrec de l'enginyer Émile Tassel. L'edifici proposa al resident viure en un espai en el que l'aigua flueix en una petrificada caiguda per les escales mentre que en els marges, la barana i les cantonades, creix una vegetació aquàtica de ferro fins el sostre.

Era una Brussel·les dinàmica en la que bullia l'experimentació en l'art. Un dels cercles de joves artistes va ser el grup conegut com *Els 20*, *Les Vingt*. Dos dels membres eren amics de Rusiñol: el poeta Emile Verhaeren a qui el barceloní admirava i el pintor Darío de Regoyos. Tots dos, Verhaeren i Regoyos, havien viatjat junts per Anglaterra per a conèixer de primera ma el que artísticament s'estava fent a l'illa.

D'aquesta Brussel·les és d'on Regoyos⁶ va arribar a Barcelona; amic de Rusiñol i Utrillo, l'any 97 va freqüentar la tertúlia dels Quatre Gats. Francesc Fontbona explica que "*Luz*" s'origina de les trobades de Regoyos amb Roviralta a la cerveseria del carrer Espolsasacs⁷. La personalitat de un jove de 17 anys com Roviralta havia de ser forta com per a arribar a interessar un artista experimentat com Regoyos que li doblava l'edat amb escriure.

Entre els contactes artístics del grup belga dels *Vint* hi va haver una connexió que va tenir un estrany eco a Barcelona. Els *Vint* estava ben relacionat amb un moviment espiritualista de París amb influència sobre diversos artistes de la capital francesa: l'Ordre de la Rosa Creu dirigida pel seu Gran Mestre Joséphin Péladan. Al marge de l'extravagància del personatge⁸ cal recordar també que juntament amb Claude Debussy, Fernand Khnopff, Georges Rouault o Félix Vallotton, un dels artistes més pròxims a Péladan era Erik Satie. Molt bon amic de Rusiñol i conegut d'Utrillo, Satie va ser el músic oficial de l'Ordre, compositor dels himnes i tocs cerimonials en les reunions litúrgiques.

Vol dir aquesta xarxa de relacions que "*Luz*" pel fet de tenir una capçalera evocadora de simbologia mística va ser una publicació artístic-esotèrica? No que se sàpiga tenint pre-

Notes

- Tractava d'introduir en el mercat una mena de cinturó abdominal elèctric que produïa efectes gairebé miraculosos en qualsevol problema abdominal i, fins i tot, segons la pròpia publicitat, en la impotència
- MARC, FRANZ: *Los 100 Aforismos. La Segunda Visión*. Árdora Ediciones. Madrid, 2001, Aforisme 29, pg.18. No hi ha edició en català
- Arribats en aquest punt, s'ha de deixar ben clar que el moviment preraphaelita va tenir una incidència molt important en la cultura i la literatura del final de segle a Catalunya sense el qual difícilment el modernisme català es pot entendre de manera global. Encara resulta imprescindible el llibre *Els pre-rafaelites a Catalunya* de Maria Àngela Cerdà i Surroca, publicat a Curial el 1981
- Sobre Regoyos i les dames aquàtiques, recomano acostar-se a la seva obra de 1885, *La dama davant del mirall*, del Museu de Belles Arts de Bilbao, i la identificació entre el mirall i les aigües d'un llac que fa el seu amic, l'escriptor guipuscoà Rodrigo Soriano a la biografia del pintor "Darío de Regoyos" de 1935.
- FONTBONA, Francesc: *Art del 98 entre Catalunya i Espanya*. 1898: ENTRE LA CRISI D'IDENTITAT I LA MODERNITZACIÓ. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1998, vol. II, p. 36. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000. He de dir que no he aconseguit captar cap empremta de Regoyos en la primera etapa de "*Luz*"
- Péladan va ser un literat investit per iniciativa pròpia d'una forma excèntrica de sacerdoti, pretenia restaurar una suposada saviesa oblidada a Occident que barrejava aspectes de càbala jueva, hermetisme alquímic i interpretacions teosòfiques orientals per a recuperar un catolicisme que ell creia marcit.



↑
Figura 4. Capçalera dels 6 números de la 1a època de Luz

sent que estem parlant d'un moment de la cultura catalana amplament estudiat. Tot i això, l'estètica i el pensament rosacreu eren prou coneguts a Barcelona fins el punt de rebre durs atacs públics des d'àmbits molt diferents.

Jaume Brossa, l'abans influent crític de *L'Avenç*, sempre sospitós als ulls de la policia no només de simpatitzant sinó també de col·laborador amb l'anarquisme violent actiu en la Barcelona de la dècada dels 90, en un dels seus articles fets des de l'exili a París o Londres⁹, escriu:

“La mascarada literària i artística de la Rosa-Creu no va a altra cosa que a un catolicisme ortodox i militant”.

El cas és que del “catolicisme ortodox i militant” que Brossa cita com a beneficiari dels lligams entre artistes i rosacreus, també provenen les severes paraules que va dictar Torras i Bages quan era consiliari del Cercle Artístic de Sant Lluc, l'agrupació d'artistes catòlics catalans fundada el 1893.

En la primera de les dues llarguïssimes conferències dictades per Torras en el Cercle, fustiga de valent a tots els modernismes acusant-los de no voler veure ni acceptar que la bellesa és un mer resplendor de la veritat divina i que buscar-la fora de la religió catòlica és un error:

“Els que ens parlen de temple i sacerdocí de l'art, els entusiastes de l'escola suggestiva i de l'art simbòlic que acaba en una mena de superstició que els moderns profetes de lo inconegut i aquells artistes parisencs de la Rosa Creu... ,de l'art neuròtic,... pretenen inaugurar una nova era de la bellesa... i en nom de l'home i d'una civilització purament humana desfan l'home, l'anihilen, l'ofereixen sacrifici... als peus d'un monstre infinit i desconegut que vol suplantar al Déu que vingué a mostrar-nos son fill unigènit, Jesucrist”¹⁰.

Així doncs, dos representants de sectors oposats, des de la voluntat revolucionària i des del catolicisme més conservador coincideixen en identificar el mateix adversari artístic com a enemic social en un cas i espiritual en l'altre.

Hem començat el repàs de les possibles relacions del juvenil simbolisme de Roviralta i amics, parlant dels prerafa-

elites. Tanquem el cercle aquí amb un dels esdeveniments artístics de l'any 97 que en tot aquest context pot agafar més relleu. El 19 de maig d'aquell any es va estrenar al Teatre Novedades una òpera anomenada *Artús*, la prime-

“La mascarada literària i artística de la Rosa-Creu no va a altra cosa que a un catolicisme ortodox i militant”

ra obra d'un desconegut Amadeu Vives que amb només 26 anys va estrenar a Barcelona. El llibret era de Sebastià Trullol i Plana i s'inspirava en el llibre de Thomas Mallory

publicat a finals del s. XV *La Mort d'Artús* on es canta la història del rei Artús i els seus cavallers que van posar la vida al servei de la recerca de la sagrada saviesa continguda en el Sant Grial. Aquell llibre era la Bíblia dels preraphaelites i el fet que l'òpera de Vives va ser representada 11 vegades aquella temporada, una xifra no massa freqüent i encara més tractant-se d'un músic novell, fa pensar que el tema tenia interès pel públic barceloní.

Fos com fos, “Luz” no va aconseguir una estabilitat suficient per a perdurar. L'últim dia de gener de l'any 1898 va ser la data de publicació del que semblava el darrer número de la revista.

1898

Aquell any es van produir diversos fets: l'explosió del vaixell de guerra nord-americà *Maine* a Santiago de Cuba el mes de febrer, la guerra amb els Estats Units, la derrota, el tractat de pau a París que va comportar la pèrdua de totes les darreres colònies d'ultramar, tot va ser viscut en una ampla escala de commoció pública com ho demostra un fet poc conegut: el desconcert provocat per la guerra va ser tal que es van arribar a cavar trinxeres i a instal·lar-se bateries de costa al Camp de la Bota a Barcelona i a Bonavista a Tarragona.

El grup d'artistes joves *moderns* vivien un desacord intern entre, per dir-ho de manera molt simplificadora, idealistes i materialistes. En un costat els que consideraven que la renovació dels llenguatges de l'art havia de partir del més profund de l'ànima i que per tant havia de ser una vivència íntima i subjectiva; en l'altre els que consideraven urgent la reconexió entre l'art i la vida del dia a dia. D'una banda, simbolisme i adaptació d'un passat idealitzat a través d'una mirada moderna -amb revistes com *Els Quatre Gats* i després *Pél i Ploma*-; de l'altra, la voluntat d'esmlar la mirada crítica cap a les realitats socials de la nova Barcelona representada principalment per *Catalònia*.

En aquest context “Luz” va renéixer la 2a setmana d'octubre de 1898 i va durar 12 números fins la darrera setmana de desembre de 1898



Notes

- MARFANY, Joan Lluís: *Jaume Brossa: algunes dades noves*. Revista ELS MARGES, 35. Pgs. 56-75. 1986
- TORRAS I BAGES, Josep: *De la fruïció artística*. Conferència de l'1 de març de 1894 al Cercle Artístic de Sant Lluc. Obres Completes de Torras i Bages, Vol. II. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986

→
Figura 5. Els graons de l'escala i el paviment com a caiguda d'aigua; la barana, la pintura del mur i els pilars de ferro com a vegetació a l'interior de la Casa Tassel



Figura 6. Portada del n° 1 de Luz, segona època, 7 d'octubre de 1898

“Luz”. Segona etapa

Marfany, en el mateix estudi citat anteriorment, exposa que dins la polèmica artística, el grup que s'aplegava al voltant dels *Quatre Gats* va ressuscitar “Luz” com a eina de defensa i propagació de la seva concepció de l'art ¹¹.

La revista va passar de ser quinzenal a setmanal i la numeració va començar de nou. El primer número va aparèixer sense numeració però informa que correspon a la 2a setmana d'octubre de 1898 (Fig. 6). En el següent lliurament ja s'indica que es tracta del n° 2. La paginació també es va reiniciar des de la pag. 1 a la 144 de l'últim número, el 12. Altres novetats van tenir més profunditat.

La portada

El contingut, amb noms que criden més l'atenció del lector, fa creure en un acord entre els partidaris de seguir la línia de la primera etapa de la revista i els que creuen necessari actualitzar-la. El disseny de la portada van anar alternant dues capçaleres d'estils no sols diferents sinó oposades: una simplificació de l'antiga capçalera, diguem-ne prerafaelita de Roviralta i una altra clarament neoclàssica feta per Miquel Utrillo (Figs. 7 i 8).



Figura 7. La capçalera de Josep M. Roviralta per a la 2a època de Luz

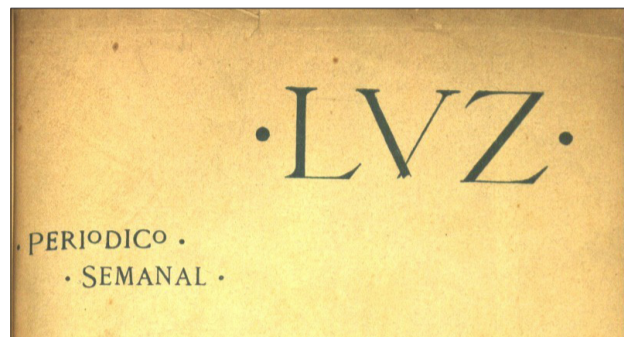


Figura 8. La capçalera de Miquel Utrillo per a la 2a època de Luz. En alguns números va sortir en pàgines interiors



Figura 9. Inscripció actual en el fris del Panteó d'Agripa a Roma

La capçalera de Roviralta és més petita, formada per la paraula LUZ dibuixada amb la recargolada tipografia de l'autor, acompanyada de la simbolista làmpada encesa, tot dins d'un marc ondulat sense angles. Les lletres de Roviralta encara evocuen un revolt de llac amb flors i vegetació alimentades per la humitat dels boscos centreeuropeus. La capçalera corona la primera plana sempre ocupada per una il·lustració vertical de Roviralta, de Riquer o d'Evelí Torrent, insistint amb el protagonisme de la figura femenina com al·legoria de les arts.

La d'Utrillo va ser radicalment diferent, austera, sense imatge, només amb les tres lletres del nom de la revista en lletres majúscules de l'alfabet romà de quan la U no existia, amb punts volats al davant i al final de la paraula. Tracta d'establir immediatament una relació visual amb la tipografia de tradició romana ¹² (Fig. 9) que ja havia utilitzat en el cartell de la representació d'*Ifigènia a Tàurida* de Goethe al Laberint d'Horta el 10 d'octubre (Fig. 10).

Tot i l'alternança i la convivència, en les dues capçaleres palpiten dos conceptes artístics que comencen a divergir. La representació d'*Ifigènia* no va ser només un acte social o teatral sinó un canvi cultural transcendent que les dues capçaleres assenyalen.

Ifigènia, 1

Va ser una estrena molt rellevant a Barcelona i el canvi de tendència estètica va ser recollit ràpidament per la nova “Luz” que se'n va fer ressò. L'alta societat de Barcelona es va traslladar ritualment en cotxes de cavalls que van quedar ordenats entre les columnes, els xiprers i les estàtues neoclàssiques dels Jardins del Laberint, escenari de la funció; un parc romàntic amb estany, templets i rotondes clàssiques propietat del Marquès d'Alfarràs.

Pocs dies després de l'estrena la revista va dedicar a la representació que va dirigir Adrià Gual, un llarg article de tres pàgines signat per un misteriós A. L. DE BARÁN [sic] i un altre d'Eduardo Marquina, contertulià dels *Quatre Gats* que en aquells moments tenia 19 anys i més tard va ser po-

eta i autor teatral. Tot acompanyat de fotografies a cada pàgina de l'exemplar.

El canvi estètic provenia de París on el canvi de segle va estar marcat per la moda de lo clàssic. El 1891 s'havia celebrat a l'*Hôtel des Sociétés Savantes*, un sopar d'homenatge al poeta simbolista Jean Moréas presidit per Mallarmé. El sopar es celebrava amb motiu de la publicació del llibre *Pèlerin Passioné* durant el qual l'homenatjat va sorprendre l'audiència anunciant que abandonava el Simbolisme.

En una de les crítiques dels dies següents es podia llegir, “Moréas, com dos dels seus avantpassats, Ronsard i Chénier, ha temptat el renaixement greco-llatí per a mirar de dur el blau i el sol a la nostra literatura”.

Era el tret de sortida a París d'un moviment poètic que va derivar cap el que es va anomenar l'*école romane* i que pocs anys més tard a Catalunya prendrà la forma i el nom de *noucentisme*.

Si posem de costat els dos cartells d'Utrillo, el de La Fada i el d'*Ifigènia*, no queden massa dubtes de que “el blau i el sol” també havien arribat a l'escenari literari-artístic català. *Ifigènia* volia convocar l'esperit d'un nou ordre neoclàssic que ja tenia un portaveu, la revista *Catalònia* que apel·la l'autoritat

Notes

11. Potser sigui així però “Luz” no semblava voler enfrontaments. En la controvèrsia, Gual i Iglesias eren els paradigmes de dues maneres oposades de modernitzar el teatre. “Luz”, -Utrillo?-deixa ben clar el posicionament de la revista. A la pàgina 34 del n. 3 de la segona etapa, una nota breu lloa la darrera obra d'Ignasi Iglesias, *Els Conscients*, i se'l denomina “distinguido dramaturgo catalán”. S'afegeix que Iglesias i Adrià Gual intenten fixar nous rums al teatre i en el n° següent, A. L. DE BARAN dedica la secció d' “Arte Nuevo” a l'obra.
12. Les lletres del Pantheon de Roma que es veuen en la fotografia, no són les antigues ja que van ser robades en el s. XVII per a fondre el bronze juntament amb diverses planxes dels sostre. Les actuals van ser restaurades pel ministre d'Instrucció Pública, Guido Baccelli el 1895 i són, casualment, contemporànies dels anys que tractem en aquest escrit.



←
Figura 10.
Cartell d'Ifigènia a Taurida de M. Utrillo de l'octubre de 1898. És necessari comparar-la amb la del cartell de La Fada

Torrent i Rafael Tasis¹⁷ atribueixen el pseudònim a Roviralta. També ho fan dos diccionaris de pseudònims, un de català i un altra de fora de Catalunya.

No era un nom a l'atzar; Aldebarán és el nom de l'estrella més brillant de la constel·lació del Taure. El toro és el símbol amb el que es representa Sant Lluç, patró dels pintors. Si mirem amb atenció la noia de la imatge de la portada del n° 2 (Fig. 12), veurem que en els cabells daurats resplendeixen set estrelles que a manera d'aura formen una constel·lació, com la dels artistes i amics que cada setmana van anar generant la llum de la revista que es va apagar en la última setmana de desembre fa 125 anys.

Notes

13. *La Ifigenia de Goethe por J. Maragall*, A. L. DE BARÁN, "Luz", n° 3, 3a setmana d'octubre de 1898, pg. 017
14. La frase en cursiva reproduceix la de l'entrada d'aquest mateix paper.
15. No era nou. Va ser una reproducció del que S.R. va escriure el 1895 en el marc d'un homenatge a París quan Puvis va fer 70 anys
16. Aquest patriòtic pseudònim és de Luis de Zulueta, amic de Marquina i habitual col·laborador dels últims números de "Luz". No cal dir que és una racial reacció a la derrota i pèrdua de les colònies d'Ultramar. Zulueta era republicà i anys més tard va ser ministre de la II República espanyola del govern Azaña entre 1931 i 33. Republicà i colonialista; feia honor a una resposta que el seu amic Marquina va escriure en una obra de teatre, "España y yo somos así, señora", cosa que no ha canviat en 125 anys.
17. CABAÑAS, LUIS: 40 años de Barcelona. Ed. MEMPHIS, 1944. TORRENT, JOAN i TASIS, RAFAEL: *Història de la Premsa Catalana*. Ed. BRUGUERA, 1966. Així mateix ho fa Maria Angela Cerdà en el seu llibre *Els Pre-Rafaelites a Catalunya*. Ed. CURIAL, 1981. En l'exemplar del fons Utrillo de la Biblioteca Santiago Rusiñol de Sitges, el fill falangista d'Utrillo va deixar escrit a ma; "No, Aldebarán és el meu pare, burro"

clàssica des del seu nom per referir-se al país i que va publicar el text de la traducció de Maragall de l'obra de Goethe.

Ifigènia, 2

Sobre el mite d'Ifigènia i del seu germà Orestes, només és precís recordar que ella era la sacerdotessa del santuari i de la imatge sagrada de la deessa Artemis a l'illa de Taurida. En la seva versió Goethe torça el destí i fa que l'amor salvi la vida dels dos germans gràcies a la comprensió del rei de l'illa. És l'anunci d'un nou humanisme neoclàssic que posa en mans dels homes els seus destins i el treu de mans dels déus o de la natura.

Si a *La Fada*, l'ésser del bosc i del món aquàtic allunyat de la civilització s'endú al fons del llac la parella d'enamorats que havien fugit frustrant el seu amor, *Ifigènia* que havia decidit lliurar-se de bon grat a vetllar pel culte de la divinitat pren una decisió contrària al seu destí, el modifica després de persuadir el rei cruel que exterminava qualsevol estranger. Joan Maragall, el traductor, escriu a "Luz": "...es-sent no més que instenssissimament dona, [Ifigènia] venç a la fatalitat, transforma un poble i rendeix a un home fort, a l'orgull i a l'odi. I tot ho logra no més amb el suau persuadí incansable"... "S'imposa la persuasió, és a dir el raonament, ja no la passió. És una prefiguració de nous valors estètics i també ètics, civils polítics, a fi de compte"¹³

Ja el número 2 de la segona etapa de "Luz" és el dit índex que assenyala la nova via de l'estètica catalana, *baròmetre per a detectar els canvis de pressió en l'atmosfera del sistema artístic català de final de segle XIX*¹⁴.

Apunts finals

Una nova secció qualitativament notable del conjunt de la 2a etapa de la revista va ser "Arte Joven" en el primer número, que va passar a ser "Arte Nuevo" del segon fins el deu i va acabar com a "Arte Moderno" en els dos darrers. En qualsevol context les tres denominacions tenen significacions ben diferents. Va fer la funció d'editorial de la revista amb una certa voluntat de pilar teòric de "Luz". Anava signada amb el pseudònim A. L. DE BARÁN.

De la resta de números, destaca el 5, monogràfic dedicat a Puvis de Chavannes amb motiu de la seva mort amb escrits de Rusiñol¹⁵, de Raimon Casellas, d'Utrillo i un poema d'Adrià Gual. En el 6, Roviralta amb el títol "La regeneración artística de España" provoca el comentari/repos-ta d'A.L. de Barán en el 7. El del número 8 està dedicat a

Darío de Regoyos coincidint amb l'inici de la publicació de les quatre parts de la *España Negra* d'Emile Verhaeren il·lustrada per l'artista càntabre. En el n° 9 es fa la presentació d'un jove Isidre Nonell i en el 10 la de Ricard Canals. En els dos últims números, ja amb el nom d'"Arte Moderno", es publiquen respectivament una traducció de la darrera part del llibre de Tolstoi *Qué es el Arte?* i un comentari analític signat per un altre pseudònim, *Martín España*¹⁶.

Una consideració: pot ser que la primera vegada que es publica a Catalunya el nom de Joaquín Torres García sigui en aquest darrer número de "Luz"?

El 1898, Torres García té 25 anys, no havia col·laborat mai a "Luz" però el seu nom apareix ja que *Martín España* (Luis de Zulueta) li dedica el article. (Fig. 11) en la secció "Arte Moderno".

Zulueta el va conèixer en el cercle de Sant Lluç. Torres-García havia treballat amb Adrià Gual, va col·laborar amb Gaudí a la remodelació de la Catedral de Sant Maria de Palma de Mallorca i en aquell moment de la seva vida està en el camí de postular un art inspirat en la religió.

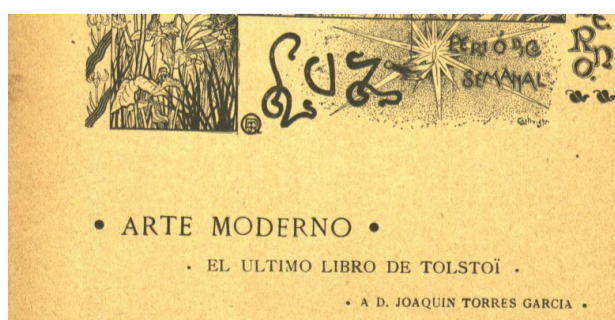
L'artista se sent proper al principis de Tolstoi a *Qué es el Arte?* al contrari que Zulueta. En pocs anys serà un dels artistes destacats del classicisme mediterraneista que s'acabarà imposant a Catalunya amb el nom de noucentisme i l'autor de la impressionant decoració del Saló de Sant Jordi (1912-1918) en lo que era la Diputació de Barcelona, actual Palau de la Generalitat, per encàrrec del president de la Mancomunitat de Catalunya, Prat de la Riba. La seva inspiració directe van ser els grans plafons decoratius de Puvis de Chavannes a l'*Hotel de Ville* i al Panteó de París.

Per acabar: qui era A. L. DE BARÁN? Fontbona, Marfany i Vinyet Panyella coincideixen en que era Utrillo. Altres fonts més properes en el temps, com Luis Cabañas o Joan

Figura 12. Detall de la portada del n° 2 de la segona etapa, alegoria de La Música Popular de A. de Riquer, 3a setmana d'octubre de 1898, amb la ornamentació de la cabellera de la dona, una constel·lació formada per set estrelles ↓



Figura 11.
El nom de Torres García a LUZ, n° 12, 2a etapa, pg. 2 ↓





↑
Pintura mural d'Agustí Ferrer Pino a la part dreta de l'absis de l'església del Vinyet. L'Anunciació i Al·legoria amb pescador

LES PINTURES DEL VINYET

REALITZADES PER AGUSTÍ FERRER PINO AL DESCOBERT

Toni Sangrà Boladeres

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Agustí Ferrer Pino ha sigut un dels artistes del segle XX que més empremta ha deixat en l'àmbit i l'entorn sitgetà. La seva obra pictòrica a cavallet compta amb nombrosos retrats de sitgetans i sitgetanes, paisatges locals i escenes costumistes, i les seves pintures murals es poden apreciar en alguns dels edificis més emblemàtics de Sitges. Entre aquestes últimes avui cal comentar les pintures que va realitzar a l'absis de l'església del Vinyet. De la mateixa manera que de tant en tant apareix o surt a la llum d'alguna col·lecció particular una pintura sobre tela de l'Agustí Ferrer, ara també han eixit les pintures de l'absis de l'església del Vinyet. Tot i que ja teníem coneixença d'aquestes pintures i les teníem documentades, l'administració del Vinyet ha tingut l'encert i la valentia d'obrir la volta de fusta de l'altar major i ha facilitat la visió d'una part d'aquestes des de la planta de l'església. Concretament, si ens acostem una mica al cambril podrem apreciar la part de les pintures de l'absis que ocupa la cúpula.

Els estudis històrics recents¹ de l'església del Vinyet apunten que aquestes pintures haurien estat sempre tapades per l'estructura de fusta posterior del cambril. La manca de referències escrites no permet acabar d'entendre perquè aquestes pintures s'han mantingut cobertes i amb una visibilitat molt limitada. En tot cas, les pintures daten de l'any 1919 i pertanyen a una època de gran dinamisme i maduració artística d'Agustí Ferrer. És una època en la que Fer-

rer Pino assenta la seva pintura més simbolista i comença a realitzar les seves principals pintures murals. Recordem per exemple les pintures del Xalet Voramar de Salou l'any 1920, la façana i les pintures del sostre del Prado i al Palau Reial de Pedralbes de l'any 1923, així com altres exposicions durant aquells anys a galeries de Barcelona.

Tot el conjunt mural de l'absis està distribuït en dues parts: les pintures que estan situades a la part de la volta i les que estan a les parets de l'absis. L'actual obertura que s'ha fet en

La redescoberta d'aquestes pintures és rellevant per l'estudi de la trajectòria artística d'Agustí Ferrer i també per la historiografia de Sitges

el cambril de fusta possibilita observar i gaudir les pintures de la part superior, és a dir, el conjunt situat a la volta de l'absis. La temàtica principal és l'Anunciació, representada a la part central amb les figures de la Mare de Déu i l'Àngel Gabriel. A l'esquerra i dreta d'aquestes figures centrals, Ferrer Pino hi plasma unes al·legories que simbolitzen els elements marítims i de la pagesia sitgetanes, presentats a la

Verge per venerar-la esperant la seva protecció.

La redescoberta d'aquestes pintures és rellevant per l'estudi de la trajectòria artística d'Agustí Ferrer i també per la historiografia de Sitges. En les pintures es plasmen alguns dels elements formals i estètics més característics de la pintura de Ferrer. La composició té una estructura triangular que permet acomodar els tres grups de figures protagonistes en relació a les cornises de la volta i resoldre el biaix que suposa mirar-les des del terra i a una certa distància. Ferrer quasi sempre integra els elements arquitectònics i decoratius a la composició de les seves pintures murals. En aquest cas la intencionalitat amb què situa i pinta les figures d'acord amb la forma corba de la volta i l'estructura de les cornises té un calculat efecte visual que podem apreciar en l'equilibri general de tot el grup de la cúpula. En concret, per exemple, veiem com les ales de l'àngel Gabriel van a parar a l'extrem superior del triangle compositiu enllloc d'estar esteses horitzontalment tal i com acostumava a pintar-les. Els angelets que, en forma de corona, envolten les dues figures i les cornises de les parets, que Ferrer simbolitza com columnes renaixentistes pintades de blau, tanquen i aguanten la composició. D'aquesta manera, la figura de la Verge no perd protagonisme i la sensació general és, com diem, d'equilibri i serenitat.

Notes

1. Muntaner, I; Albors, L. *Les esglésies del Vinyet*. Sitges. Grup d'Estudis Sitgetans. 2019



↑
Pintura mural d'Agustí Ferrer Pino a la part esquerra de l'absis de l'església del Vinyet. L'Anunciació i Al·legoria amb pescador.

A esquerra i dreta d'aquest grup central, Agustí Ferrer hi representa unes al·legories amb les figures d'un pagès i un mariner. La figura del pagès, acompanyat d'un àngel, sosté una miniatura de la Punta de Sitges que és presentada a la Verge. Al voltant d'aquestes dues figures hi tornen a aparèixer una sèrie d'angelets jugant amb els pàmpols de les vinyes, antic conreu típic de l'entorn sitgetà i origen del topònim del Vinyet. La figura del mariner sosté una miniatura d'una barca de pescador i també és presentat a la Verge per un àngel. En aquest cas, a les dues figures només les acompanya un angelet boiant sobre el mar en record als pescadors i als sitgetans que navegaven a les amèriques. L'advocació sitgetana per la Verge del Vinyet queda plasmada tant en l'al·legoria del pagès com la del pescador, que representen dos elements propis de la idiosincràsia de Sitges de començaments del segle XX: el món mariner i el món del cultiu de les vinyes.

La part de les pintures de sota de la cúpula queda amagada darrere el cambril de fusta i és la part que no queda al des-

cobert. Agustí Ferrer hi representa un conjunt d'àngels cantant i tocant música amb diferents instruments. Les figures es troben agrupades en una balconada pintada de color blau, i separades per columnes en set grups. Tot el conjunt

L'advocació sitgetana per la Verge del Vinyet queda plasmada tant en l'al·legoria del pagès com en la del pescador

mural, la part superior i la part inferior, queda cohesionat visualment amb l'aprofitament del dibuix arquitectònic de la cornisa i elements decoratius com uns capitells en forma

de petxines. Les columnes pintades en la part inferior s'alineen amb la cornisa i els arcs de la volta, alhora que finalitzen amb uns gerros pintats també de color blau que ocupen la part superior.

Malgrat les pintures s'han deteriorat una mica i el color ha perdut força, observem que el conjunt ha mantingut la seva lluminositat. El blau de Sitges, situat especialment en les formes arquitectòniques de la part inferior, es complementa amb la calidesa dels colors torrats i empastellats de les figures i l'embromat que cobreix la cúpula. El conjunt cromàtic harmonitza amb altres elements d'aire mediterrani com les petxines de les cornises, els gerros pintats d'estil clàssic i el dibuix seré dels personatges locals com el pagès i el pescador. En plena consonància amb l'esperit de l'església del Vinyet, les pintures centenàries d'Agustí Ferrer, i que a partir d'ara podem contemplar, silencien els embarbussaments i ens fan pensar que la proximitat encara pot ser un valor.



La Junta directiva del Grup d'Estudis Sitgetans us desitja un Bon Nadal i un venturós 2024

Diorama de Nadal de Llorenç Baqués.
Associació de Pessebristes de Sitges



GES