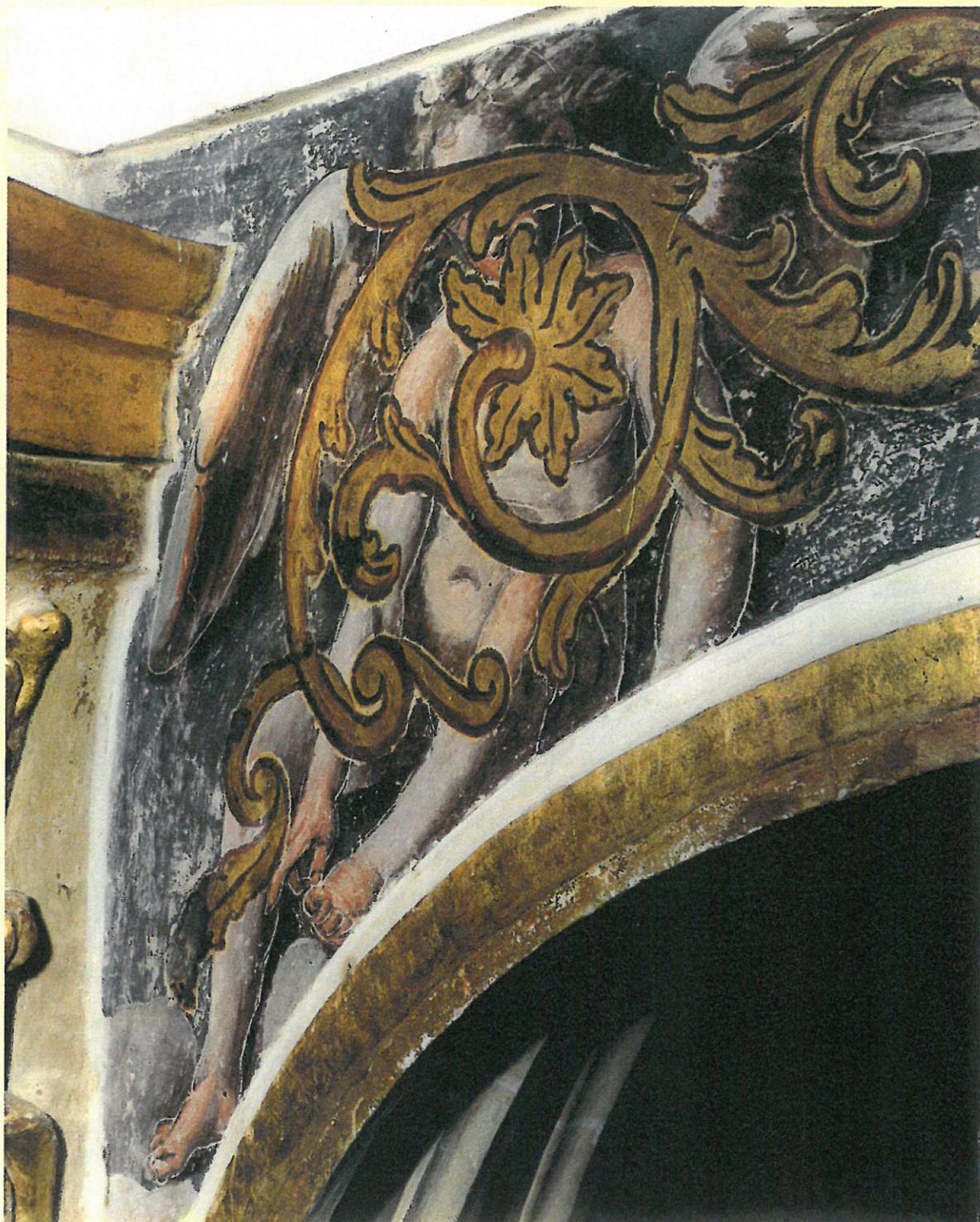


BOLETIN DE ARTE

Núm. 20

1999



UNIVERSIDAD DE MALAGA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

EL COLEGIO DE LA ASUNCIÓN Y AMALIA HEREDIA LIVERMORE: HISTORIA DE DOS VIDAS PARALELAS, por Eva M ^a Ramos Frendo ..	191
INTRODUCCIÓN DE LA ICONOGRAFÍA WAGNERIANA EN LA BARCELONA DE LA RESTAURACIÓN (1882-1885), por Lourdes Jiménez Fernández	211
APROXIMACIÓN A LA INDUSTRIA DEL PAN EN MÁLAGA Y SU EVOLUCIÓN TECNOLÓGICA: DE LOS MOLINOS DE SAN TELMO AL PROCESO INDUSTRIAL, por Francisco José Rodríguez Marín	237
UN ARTE NACIONALISTA ESPAÑOL: REGIONALISMO VERSUS “NOUCENTISME”. AÑOS 20, por Eliseo Trenc Ballester	267
DE PROSTITUTAS Y OTRAS VÍCTIMAS. LA PINTURA SOCIAL DE ANTONIO FILLOL (1870-1930), por Victoria E. Bonet Solves	277
MITO Y FOLCLORE: LA IMAGEN DE LA MUJER EN UNA DÉCADA DE CARTELES DE SEMANA SANTA (1921-1931), por Francisca Torres Aguilar	297
ARTE Y PLATAFORMA CULTURAL EN MÁLAGA DURANTE EL SIGLO XX. 1900-1975, por Teresa Sauret Guerrero	319
GUTIÉRREZ SOTO EN MARBELLA: LOS FUNDAMENTOS DEL PLACER, por Francisco Javier Moreno Fernández	351
EL FALSO ESPEJO DE LA MUJER. LA IMAGEN PUBLICITARIA HOY, por Natalia Tielve García	367
EL DEBATE SOBRE LA CRISIS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO A FINALES DE SIGLO, por María Teresa Méndez Baiges	379
UN PROYECTO DE ESTUDIO EN LA HISTORIA DEL ARTE: PRESENTACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE UN MODELO DE TESAURO PICTÓRICO-ARTÍSTICO (I), por Nuria Rodríguez Ortega	395
LA CAPILLA MAYOR DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA, PALIMPSESTO Y ESCENOGRAFÍA PINTADA por Juan Antonio Sánchez López y Estrella Arcos von Haartman	423
PATRIMONIO PICTÓRICO DE ANTEQUERA. EL CLAUSTRO DEL CONVENTO DE LA MAGDALENA, por Rosario Camacho Martínez	471
EL COLOR EN LA ARQUITECTURA AGRÍCOLA MALAGUEÑA, por Juan M ^a Montijano García	493
LA MEMORIA OLVIDADA. APROXIMACIÓN AL PATRIMONIO PICTÓRICO MURAL DE RONDA: SIGLO XVIII, por Eduardo Asenjo Rubio	525

UN ARTE NACIONALISTA ESPAÑOL: REGIONALISMO VERSUS "NOUCENTISME". AÑOS 20

Eliseo Trenc Ballester

El presente artículo plantea un debate incisivo y abierto en torno a la relación del *Noucentisme* con el marco general del regionalismo español, cuya vertiente localista sería abiertamente cuestionada por Cataluña de cara a proclamar la vocación nacionalista del *Noucentisme*.

El arte español de los veinte primeros años del siglo XX fue fuertemente influido por la crisis del 98 y el regeneracionismo. Si no se habla de arte regeneracionista, como se habla de pensamiento o de literatura regeneracionista, es porque se dio el nombre de arte regionalista o nacionalista a su expresión artística. Los regeneracionistas pensaban que todavía podía ponerse remedio al problema de España. Esta salvación podían conseguirla los españoles por sus propios medios, sumergiéndose en los senos más vivos y originarios de su vida propiamente nacional¹. Por una parte el regeneracionismo buscó la salvación del espíritu nacional en el pueblo y la naturaleza de Castilla, es decir en la gente sencilla y campesina y en el paisaje de la meseta, tarea ya emprendida a finales del siglo pasado por los discípulos de Carlos de Haes, Jaime Morera y Aureliano de Beruete, alentados por la Institución libre de Enseñanza². Por otra parte el desastre de 1898 puso de manifiesto la debilidad de una infraestructura del estado español considerada firme hasta entonces, lo que agudizó las diferencias regionales. La llamada Generación del 98 se preocupó por dar una nueva visión del país, sacando a luz las diferencias regionales. Los textos de Azorín sobre el paisaje, las pinturas de Zuloaga, la valoración del lenguaje y de las costumbres gallegas por Valle Inclán, el paisajismo valenciano de Sorolla, el regionalismo costumbrista de Blasco Ibáñez, etc. propiciaron la aparición de una "alta cultura regionalista" que, si recurría a lo popular, sólo era como recurso y justificación, como folclore³. En el primer caso, la nueva visión de Castilla, que, en realidad no era más que otro regionalismo más, adquirió categoría de arte nacionalista, porque Castilla, al ser el centro, representaba, para la Generación

¹ LAIN ENTRALGO: "Información comercial española", en *Costa y el regeneracionismo* n° 340, diciembre de 1961, págs. 173-179.

² PENA, María del Carmen: *Pintura de paisaje e ideología*. Madrid, Taurus, 1982.

³ BOZAL, Valeriano: *Historia del Arte en España*. Vol. II, Madrid, Ed. Istmo, 1973, pág. 106.

del 98, los valores eternos españoles por antonomasia, mientras que, en la periferia, la insistencia en los rasgos diferenciales conducía al arte regionalista, es decir supuestamente característico de una región. Ahora bien, en la periferia, no todas las regiones eran iguales, algunas, particularmente Cataluña y el País Vasco, pretendían también al rango de naciones y en ellas lo que se ha llamado pintura regionalista o no existió, caso de Cataluña, o sólo representó un aspecto del arte del País Vasco. Y el mismo fenómeno que en el País Vasco ocurrió en Asturias y Galicia. Es decir que en las partes más modernas y más industriales de España, Cataluña, el País Vasco y Asturias el arte regionalista no fue preponderante y en el caso de Galicia, la situación del proletariado campesino era tal, que, al lado del regionalismo de Álvarez de Sotomayor o de Máximo Ramos, provocaría el arte realista de denuncia social de Castela. El arte regionalista aparece como un arte volcado hacia el pasado, la tradición. Viene impulsado por la alta burguesía de propietarios latifundistas que desea una revivificación del pasado tradicional y no la innovación. En este sentido, regionalismo y nacionalismo, por contrarios que puedan aparecer, son las dos caras de una misma moneda; pues también el nacionalismo reivindica las "esencias" de la tradición, aunque a nivel de nación y no sólo de región⁴. La similitud entre ambos aparece todavía más evidente cuando se ve que en el caso del arte vasco, éste aparece como regionalista visto de Madrid, y nacionalista visto desde Euskadi.

EL ARTE NACIONALISTA.

La atracción de Castilla y de Madrid para los artistas de la periferia sigue siendo muy fuerte a principios de siglo. Esto hace que, de forma un tanto contradictoria, los dos maestros de la pintura española para sus coetáneos, tanto españoles como europeos, sean un vasco, Zuloaga y un valenciano, Sorolla. La imagen artística de España para Europa había cambiado desde el romanticismo de la primera mitad del siglo XIX. El hecho de que uno de los pintores más revolucionarios del siglo, Manet, se hubiera inspirado tanto del ejemplo de Velázquez y Goya, y que el realismo de la pintura clásica española, en particular Ribera, fuera una de las fuentes de la pintura realista española (pensemos en Bonnat y Ribot)⁵, había provocado la sustitución de la imagen orientalista y costumbrista de España por otra que era una vuelta a la España del Siglo de Oro, a unos valores tradicionales, visión que, curiosamente coincidía con la ideología del Regeneracionismo que también buscaba en el arte popular y el paisaje de Castilla una forma para

⁴ *Ibidem* nota 3, pág. 105.

⁵ ROSENBERG, Pierre: "Catálogo Ribera" en *De Ribera a Ribot*. Madrid, Museo del Prado, 1992, págs. 147-163.

escapar al arte historicista académico oficial. No es extraño entonces constatar que, tanto en España como fuera, los pintores considerados más importantes y más representativos fueran los que intentaron dar una visión moderna de la España eterna, con todo lo imposible y falso que supone esta dicotomía, es decir Zuloaga y Sorolla, ambos queridos por los escritores de la Generación del 98 y ensalzados por la crítica internacional, tanto europea como americana. Ignacio Zuloaga perfiló mejor que nadie, en su búsqueda metafísica del "alma" o "ser" de España, paralela a la de otro vasco enamorado de Castilla, Miguel de Unamuno, lo que podría llamarse un arte nacionalista. Zuloaga pinta una España mítica, ahistórica, pueblerina, profundamente religiosa y tradicional, que proporciona los tópicos que utilizará más tarde el nacionalismo de derechas. Sorolla, después de una primera etapa académica en su nueva vertiente de pintura social realista, llega a una personal síntesis de tradición y de modernidad; aúna el realismo con un eco del impresionismo más en lo que concierne a la luminosidad que en lo relativo a la pincelada y se transforma en el pintor del Mediterráneo, de la luz del litoral levantino, es decir en un pintor de temática regionalista antes de emprender, entre 1911 y 1920, la obra maestra de la pintura regionalista y al mismo tiempo nacionalista, el ciclo folclórico de catorce cuadros para la "Hispanic Society" de Nueva York. Están presentes las grandes regiones de España: Castilla, Galicia, Cantabria, Guipúzcoa, Navarra, Aragón, Cataluña, Levante, Andalucía y Extremadura pero el principal lienzo, de varios metros de largo, es el dedicado a Castilla, donde se juntan Castilla la Vieja, Castilla la Nueva y León. Sobre todo Sorolla insiste en una visión folclórica, arcaica y costumbrista de España con la elección de tipos populares de aldeanos de los más remotos y pintorescos lugares como los tipos del valle del Roncal para Navarra o los del valle de Ansó para Aragón. Para él, el alma de España está en la cultura popular, la cultura de los campesinos y de los pescadores, lejos de toda modernización ciudadana y pintar a España consiste en pintar tipos populares regionales, es decir que la suma de las regiones provoca una visión plural de España en que se insiste sobre la diversidad del país, pero con cierta predilección para Castilla, llegando así a una nueva formulación del nacionalismo que es el de la Generación del 98. A mi entender, sólo Zuloaga y Sorolla que, en algunos aspectos de su obra pueden enmarcarse por sus respectivas visiones del País Vasco y de Valencia en la pintura regionalista, lograron transformar a ésta en un arte nacionalista, tanto por su intención premeditada como por la proyección nacional e internacional de su obra. Esto no quiere decir que no hubo otros artistas de la periferia, particularmente del País Vasco, atraídos por el centro, por Castilla, pero su obra, al no tener una gran proyección, se enmarcó más bien en un regionalismo castellano.

La arquitectura no escapó a la corriente nacionalista y la preocupación esencial de la arquitectura madrileña fue encontrar un estilo nacional. El neoplateresco fue elegido porque este estilo tradicional de la arquitectura castellana permitía acabar

con la imagen folclórica oriental de la España del siglo XIX elaborada por el Romanticismo, que había considerado a la arquitectura neoárabe y sobretodo neomudéjar como estilos españoles nacionales. Se volvía así a la esencia del alma castellana y por otra parte, al ser el neoplateresco el estilo de las universidades de Alcalá de Henares y de Salamanca, es decir de una España que había formado parte de la modernización de la cultura y de la ciencia de su época, significaba también una forma de acercamiento a Europa.

EL ARTE REGIONALISTA.

Al hablar de arte regionalista no debe olvidarse que éste se inscribe en una corriente cultural más amplia y que si puede aparecer como una actitud cerrada sobre sí misma y opuesta a la vanguardia y a la modernidad que suponen una apertura hacia Europa, debe comprenderse y analizarse en el contexto histórico de la regeneración después del 98. La arquitectura regionalista estrictamente coetánea de la pintura del mismo nombre, parte de un historicismo evidente, es decir una vez más, de la búsqueda de una tradición. Si como acabamos de verlo, el neoplateresco fue promovido, desde Madrid, como nuevo estilo nacionalista a partir del éxito del pabellón Español de Urioste de la Exposición Universal de París de 1900, y se convirtió en el estilo castellano por excelencia, otros estilos regionales se desarrollaban simultáneamente, basados siempre en el historicismo. Los ejemplos más significativos de este regionalismo son los sectores montañés, vasco y andaluz con Leonardo Rucabado, Manuel María de Smith Ibarra y Aníbal González respectivamente. Es indudable que arquitectura y pintura regionalistas se respaldaron mutuamente y parten de una misma base regeneracionista.

Se podría seguir en todas las regiones españolas, la corriente de la pintura regionalista en el primer cuarto del siglo XX, pero nos limitaremos a mencionar en esta síntesis las manifestaciones más características.

El problema de un regionalismo castellano sigue, a mi parecer, sin resolverse en estos primeros veinte años del siglo por dos razones. Una, y ya lo hemos comentado ampliamente al hablar de Zuloaga y Sorolla, es la dimensión nacionalista de un retorno a Castilla, y otra es la ausencia de pintores castellanos regionalistas de cierta importancia. En realidad Castilla es siempre descubierta de nuevo por pintores periféricos, siguiendo el camino trazado por Jaime Morera, Darío de Regoyos y su "España negra" a finales del siglo XIX. Los vascos particularmente van a sentir esa atracción por Castilla. Aparte de Zuloaga, la gran figura de este movimiento, los hermanos Ramón y Valentín Zubiaurre, Gustavo de Maeztu van a pintar una Castilla intemporal, ahistórica, con tipos populares, muy parecida a la visión que dan coetáneamente del País Vasco. A pesar de que sea un escultor, conviene hablar del catalán Julio Antonio que no solamente se enamoró de Castilla, sino que fue el gran

precursor e inspirador de lo que se ha venido llamando, en la historia de la escultura española, el realismo castellano con la presencia en el panorama artístico madrileño de Victorio Macho y Emiliano Barral a partir de 1916, 1917⁶. En Almadén Julio Antonio inició el estudio de los personajes mineros que fueron la fuente inicial de sus celebres *Bustos de la Raza*, de un realismo sobrio y contenido que entroncaba con el renacimiento de la cultura popular y la vuelta a las propias raíces, de forma paralela a la literatura de la Generación del 98. Si para Azorín, Pío Baroja o Ramón Pérez de Ayala, el arte de Julio Antonio representó claramente el nacionalismo, es evidente que se convirtió igualmente en el modelo del realismo castellano posterior. Una vez más, vemos que en el caso de Castilla, difícil es deslindar el nacionalismo del regionalismo. Posiblemente si no hubiera sufrido la influencia del simbolismo y no se hubiera dedicado tanto al retrato, género que por otra parte cultivaron todos los pintores regionalistas o nacionalistas, empezando por Sorolla y Zuloaga, el pintor vallisoletano Anselmo Miguel Nieto hubiera podido ser el gran pintor regionalista castellano, como algunos de sus primeros cuadros de 1903, *Los vagabundos* y *Tres segadores*, lo dejan entrever.

El compañero de bohemia y viajes de Julio Antonio, el pintor leridano Miquel Viladrich es posiblemente el único pintor regionalista catalán⁷. Sus cuadros de tipos populares catalanes Pagés de Lérida, Hombre del Pallars, Sisquet de Montblanc, y sobretodo sus Catalanes de Alma tret, son obras emblemáticas y profundamente raciales de una Cataluña rural y arcaica, que quiere ser ahistórica. Pero Viladrich, pintor muy querido de Ramón Pérez de Ayala, fue también influido por el simbolismo, que es la otra vertiente, con el regionalismo, del arte tradicional de la época; por eso es difícil encajarle en una escuela determinada, ya que se trata de un artista independiente y marginal, como han sido muchos artistas leridanos.

Galicia constituye un caso peculiar ya que se trata de una sociedad mayoritariamente rural en esta época, pero precisamente el fenómeno migratorio y el sistema foral han conducido al campesinado gallego a la más aguda pobreza. De ahí que el arte regionalista de Fernández Álvarez de Sotomayor, que fue el gran representante de esta corriente en Galicia, o de Máximo Ramos, José Seijo o Carlos Sobrino aparezca como una mitificación puramente decorativa a los ojos de artistas que tuvieron conciencia de la situación y desmitificaron la realidad campesina. Castelao, se presenta como la personalidad más importante del arte gallego de los años 20, pintor, dibujante, escritor, político, cuyos dibujos de crítica social publicados en el álbum *Nos* (1931), –donde se nota la influencia de Goya–, fueron muy populares en Galicia. Junto a él trabajó en la misma línea realista el escultor Francisco Asorey que se inspiró en la escultura polícroma de madera del románico

⁶ ALIX TRUEBA, Josefina: *Escultura española 1900-1936*, Madrid, Ministerio de cultura, 1985, pág. 76.

⁷ BERTRAN, Luís: *M. Viladrich. La obra del artista en ochenta y cuatro grabados*, Buenos Aires, 1926.

compostelano para dejarnos una visión ennoblecida del sufrimiento y de la miseria de las clases populares.

Luis Menéndez Pidal, Álvarez Sala y Tomás García Sampedro definieron el regionalismo asturiano pero la situación económico-social de Asturias se había alejado de la estructura agraria tradicional sobre la cual se basa el arte regionalista, y entonces al lado de este regionalismo rural y desfasado aparece el arte más moderno, postimpresionista y realista de Nicanor Piñole y Evaristo Valle, quien después de una primera etapa modernista, reflejó en su obra la evolución de la sociedad asturiana, pintando escenas de agitación y propaganda del proletariado minero y pescador y dibujando caricaturas de indianos y ricachos asturianos.

En Aragón, el regionalismo fue alentado por una gran exposición de Zuloaga en Zaragoza la primavera de 1916, y si Díaz Domínguez fue el artista más influido por el maestro vasco, el pintor regionalista más interesante y personal por el sobrio expresionismo de sus tipos aragoneses fue Francisco Marín Bagüés⁸.

El caso de Valencia, o mejor dicho del Levante, es algo peculiar ya que la importancia de Sorolla en la pintura española de la época, y de sus visiones llenas de luz y sol del mar levantino, van a transformar esta temática propiamente valenciana en una de las vertientes, sin embargo, a mi ver, menos importante y decisiva que la visión de Castilla, de la pintura nacionalista. Se podría entonces dividir el regionalismo levantino en dos ramas: una, la de Sorolla y del sorollismo con Alfredo Claros, José Mongrell, etc., y Cecilio Pía, más independiente y atraído por el Modernismo; y otra, la de un ruralismo vertido en la representación de la huerta valenciana con José Pinazo Martínez y José Benlliure Ortiz.

En Andalucía y Extremadura, al lado de pintores que hacen derivar su regionalismo del costumbrismo del siglo anterior como los sevillanos José García Ramos, Rafael Senet, el malagueño José Denis Belgrano o el extremeño Eugenio Hermoso, dándole un cariz más realista sobretodo en los casos del sevillano Gonzalo Bilbao o del extremeño José Pérez Giménez, aparece la personalidad muy controvertida del cordobés Julio Romero de Torres, pintor de una Andalucía mítica y folclórica donde el simbolismo y el sensualismo trascienden el regionalismo.

Durante el primer cuarto del siglo XX, Euskadi es, con Cataluña, la región más moderna de España, tanto desde el punto de vista de su estructura económica como del de su vida artística. Es igualmente, con Cataluña, la que reivindica más su diferencia cultural y su autonomía política, pero, a mi parecer, no llegó a elaborar un arte nacionalista vasco tan diferente del regionalismo del resto de España como Cataluña con el "Noucentisme". Parece haberse quedado a medio camino entre la tradición regionalista y la modernización traída por la vanguardia. Euskadi tuvo un arte nacionalista formalmente más moderno, más sintético, más influido por el

⁸ GARCÍA GUATAS, Manuel: *Francisco Marín Bagüés (1879-1961)*, Zaragoza, 1979.

colorido fuerte y agresivo del "fauvisme" que los otros regionalismos hispanos, arte que se recreó en una evocación del campesinado vasco, símbolo de las tradiciones y de las virtudes raciales del país. Zuloaga, en la vertiente de su obra vasca como en la tela *Hombres del País Vasco*, los hermanos Valentín y Ramón de Zubiaurre, Gustavo de Maeztu y un poco más tarde los hermanos Arrúe llevaron el regionalismo a una suerte de etnografía de lo vasco. Pero sigo pensando que este tipo de pintura, sobretudo con la presencia de Zuloaga, uno de los grandes definidores de la pintura nacionalista española y de Gustavo de Maeztu, calificado en el extranjero tanto de pintor vasco como de pintor castellano, parte de los mismos presupuestos que la pintura regionalista española en general, ruralismo, folklore y tradición, es decir de una visión de la sociedad y del país dirigida hacia el pasado. La presencia de una fuerte corriente de arquitectura regionalista, con el estilo neovasco defendido por Manuel María de Smith Ibarra y otros arquitectos acentúa este sentido tradicionalista y arcaico de parte del arte vasco. Pero, como es de sobras conocido, la pintura vasca jugó un papel importantísimo en la modernización de la pintura española, con el impresionismo de Guiard y de Darío de Regoyos primero y después con el "Fauvisme" de Iturrino y Echevarría, y eso no dejó de influir en una modernización de la pintura nacionalista vasca, ya no volcada hacia el pasado y el ruralismo, sino hacia lo presente y la ciudad o el puerto industrial, y con un estilo más geométrico, más sintético que tiene algo del "Noucentisme" catalán en la obra de Aurelio Arteta o de Julián Tellaeché.

Con la excepción de Euskadi, de Asturias y de Galicia, donde la situación económica y social lleva a una reacción contra el arte regionalista o una renovación de éste, se puede decir que, a pesar de una aparente diversidad geográfica, el arte regionalista paradójicamente es de una gran unidad tanto por su temática, siempre rural, tradicional, bastante próxima finalmente del cuadro costumbrista del siglo XIX como por su técnica tradicional de representación, muy alejada de las investigaciones coetáneas del arte de vanguardia. Y lo que la distingue principalmente de la pintura nacionalista española, encarnada por Sorolla y Zuloaga, bastante próxima finalmente de la temática y de la técnica de la pintura regionalista es su falta de ambición indicado ya por su nombre, regionalismo, que indica bien los límites geográficos y políticos de un arte que quiere volver a los orígenes pero reconociendo su estatuto regional en el interior de un conjunto más amplio, España donde Castilla aparece como el elemento unificador y esencialista, de allí la identificación que ya hemos constatado entre regionalismo castellano y arte nacionalista español. Si Euskadi reivindica un arte nacional, a pesar de todas las ambigüedades que ya hemos subrayado y su flirteo con el arte regionalista, Cataluña, como vamos a verlo, no podía, en pleno proceso de recuperación de su identidad, inscribirse en una estrategia de arte regionalista, semejante a los otros regionalismos hispanos. Al contrario, iba a crear un arte nacionalista, diferente evidentemente del arte nacionalista castellano, el "Noucentisme".

EL "NOUCENTISME".

En Cataluña el movimiento artístico coetáneo del regionalismo fue el "Noucentisme" que dominó el panorama artístico entre 1911 y 1923. ¿Uno puede preguntarse si existen analogías entre los dos movimientos, el regionalismo y el "Noucentisme"? Frente a los atisbos de vanguardia del arte español de la época, tanto el uno como el otro pueden aparecer como tradicionales, ahora bien, no se trata de la misma tradición y por otra parte el "Noucentisme" aparece como más moderno, más contemporáneo. La palabra, inventada como todos sabemos por Eugenio d'Ors, que la populariza a través de su *Glosari* publicado diariamente en el periódico *La Veu de Catalunya*, es muy hábil ya que la homofonía de "nou" en catalán con los dos sentidos de años 1900, como la terminología italiana "Novecento" de nuevo va a permitir al "Noucentisme" ir más allá del arte viejo del siglo XIX, el "Vuitcentisme" y proclamarse como el arte del presente, del nuevo siglo que empieza. Esto no significa que el "Noucentisme" haya cortado con el pasado y la tradición como pretendió hacerlo la vanguardia. Pero la tradición de la que se reclama el "Noucentisme" no es localista, folklórica y rural como la del regionalismo, (no hay notas típicas, campesinos con barretina, ni vida pueblerina en el "Noucentisme"), es la de los valores de la cultura grecolatina, clásica, que duraría hasta el presente, a pesar de esporádicas interrupciones. Esta tradición grecolatina sería pues, según Ors, eterna y constituiría una garantía ideológica frente a las veleidades revolucionarias. Frente a la evolución identificada con el determinismo fatalista y frente a la revolución identificada a la violencia ilegal, Ors propone el concepto de intervención identificado a una acción de reforma profunda, pero siempre dentro de un marco legal, sea éste vigente o sea el resultado de la promulgación de una nueva ley. En el campo de la estética, a este concepto de intervención Ors le dio el nombre de "Arbitrarisme". El "Arbitrarisme" es la teoría de un catalanismo de inspiración y de intención estatales, es decir de un nacionalismo que no busca su legitimidad en la tierra, la lengua, las costumbres, las tradiciones, etc. (todo lo contrario pues del Regeneracionismo castellano y del arte nacionalista y regionalista español que deriva de ello) sino que la busca esencialmente en la libre adopción de convenciones artificiales pero capacitadas para llegar a los fines que se propone. En el terreno artístico este "Arbitrarisme" va a articularse según tres conceptos fundamentales: el Clasicismo, el Mediterráneo y la Ciudad.

El Clasicismo que se extiende por toda Europa a principios del siglo XX es una reacción contra el Romanticismo y el Simbolismo considerados como equivalentes del caos y de la rebeldía (en Cataluña el "Noucentisme" se opone al "Modernisme" considerado como anárquico y nebuloso) y esa reacción se traduce por una vuelta al orden, al control, a la medida. El Clasicismo juega en Cataluña un papel de sustitución a una tradición y un lenguaje propios sentidos como demasiado pobres. Cataluña era un país demasiado europeo, demasiado al tanto de la

actualidad artística europea, gracias en particular a la apertura a la modernidad que había constituido el "Modernisme", con la presencia en su seno de artistas renovadores como Picasso, Nonell y Mir, para resolverse a practicar un arte regionalista hispano muy provincial y tradicional en su conjunto, del cual por otra parte quería totalmente separarse. Frente al localismo del arte regionalista, el clasicismo confiere al "Noucentisme" un carácter de universalidad y de pretendida eternidad. El clasicismo se vuelve sinónimo de autoridad, de inteligencia y de razón, de humanismo, todo lo que, en definitiva, desea la burguesía catalana para la reforma de su país. Esta vuelta a los valores de la grecolatina, a *La Catalunya grega* va a llevar lógicamente al concepto de "Mediterranisme".

El Mediterráneo es el espacio, el paisaje donde se plantea de nuevo la oposición Norte-Sur, buscando una pretendida continuidad del carácter del hombre mediterráneo desde la antigüedad. Se trata de una actitud de retorno a los orígenes y de nostalgia de un orden originario superior. El paisaje catalán, tal como lo pintan Joaquín Torres García y Joaquín Sunyer, los dos artistas que definen mejor la primera pintura "noucentista", son visiones idealizadas de Cataluña que se parece a una Arcadia con, el sentido de la armonía, de las proporciones justas y del paisaje hecho a medida del hombre inherentes del arte clásico a pesar del primitivismo del primero y del cezannismo del segundo. Sin embargo es la escultura "noucentista" que encarnará mejor el Clasicismo y el Mediterraneismo con su temática casi exclusiva del desnudo femenino como en la estatuaria griega. Los tres grandes escultores "noucentistas", Josep Clarà, Enric Casanovas y Esteve Monegal esculpieron diosas mediterráneas a semejanza de su maestro, el artista catalano-francés Aristides Maillol.

Si el Mediterráneo constituye el horizonte mítico del "Noucentisme", la Ciudad aparece como el marco real de operaciones del poder cultural "noucentista" de la "Mancomunitat". Y eso es lógico ya que la burguesía nace de la ciudad y se organiza en torno a la urbanización como centro administrativo del poder y como centro que genera prestaciones económicas, sociales, culturales que son la mejor garantía de este poder. Además la burguesía catalana tenía que luchar contra la gran influencia del mundo rural en la sociedad catalana (en 1900, los campesinos representaban todavía 45 % de la población activa). Es la razón por la cual no hay pintura regionalista rural catalana pero es sobre todo la razón por la cual no hay arquitectura regionalista en Cataluña, a la inversa de lo que ocurre en el resto de España. La arquitectura rural tradicional catalana, la "masia" no ofrece modelos para la arquitectura "noucentista" y ésta va a ir a buscarlos de manera arbitraria pero lógica, no en el mundo grecolatino que no tenía casi ejemplos de arquitectura civil adaptables al siglo XX, sino en el Renacimiento italiano. Si la época 1906-1915 corresponde a la conclusión de los grandes conjuntos arquitectónicos modernistas de Domènech i Montaner y de Gaudí, a partir de 1915 la Italia del Renacimiento va a ser el modelo de toda una generación de artistas catalanes que van a viajar a Florencia particularmente para conocer sus monumentos y encontrar de nuevo el espíritu del

“Mediterraneismo”. Más que una copia del estilo renacentista, la vuelta al Renacimiento significaba la vuelta a un nacionalismo artístico y así volver hacia atrás venía a significar ir hacia delante. Entre 1915 y 1930, siguiendo al arquitecto e historiador del arte, J.F. Ràfols, autor del libro *Arquitectura del Renacimiento italiano*, (1926), muchos arquitectos catalanes consiguieron una síntesis muy mediterránea entre la simplicidad de la arquitectura popular catalana y la noble concisión de la arquitectura florentina, estilo que aplicaron tanto a los grandes edificios de la *Via Laietana* (*Casa Cambó* o *Casal del Metge* del arquitecto Adolf Florensa) como a iglesias, escuelas, casas particulares y chalets de las playas de Sitges o de Blanes, cuyo paradigma lo constituye la urbanización de S’ Agaró, en la Costa Brava. Italia ejercerá también una gran influencia en la pintura “noucentista” de los años 20 con la obra clara y serena de Josep Aragay y del muralista Josep Obiols que se puede comparar a la obra del pintor vasco Aurelio Arteta, influido igualmente por los frescos del Renacimiento italiano.

Al concluir este ensayo, creo haber demostrado que el “Noucentisme”, tanto formalmente como temáticamente, se separó de forma consciente del localismo inherente al regionalismo preponderante en el resto de España . El único caso de artista regionalista catalán, el del leridano Miquel Viladrich, fue marginado desde Barcelona ya que, según palabras del crítico J. Folch i Torres mientras “nuestro” arte no sea catalán y sólo los personajes que los artistas pintan lo sean, “nuestros” cuadros de campesinos formarán parte de la escuela castellana. Cataluña se apartó de toda relación o paralelismo con el arte regionalista porque le era indispensable rechazar este término para calificar a un arte, el “Noucentisme” que ella proclamaba nacionalista. De manera paralela al “Modernisme” que había establecido una oposición Norte-Sur para quedar unido a la Modernidad de la Europa del Norte y separarse de la España “africana” del Sur, el “Noucentisme” va a establecer una oposición Este-Oeste para volver la espalda a España, no ir en busca de sus raíces tierras adentro, es decir hacia la Península Ibérica, pero al mismo tiempo hacia su propia tierra, *les terres del Ponent*, su mundo rural que va a sacrificar en provecho de la Ciudad y de una proyección hacia el Oeste en un mar mítico, un Mediterráneo idealizado que, en definitiva, traduce el intento utópico de la burguesía catalana de fundar una nueva Arcadia en un mundo desgarrado por las tensiones colectivas, la lucha de clases y la fragilidad de las instituciones políticas del estado español.