

APROXIMACIÓ ALS COMPONENTS ESTILÍSTICO-SOCIALS DE L'ART SACRE A LA CATALUNYA DE MITJAN SEGLE XX (1940-1960)

per RAFAEL M. BOFILL

La història ens mostra que l'home, tot i ésser-ne considerat subjecte, protagonista, no deixa d'anar-hi prou sovint a remolc, i fins i tot pot arribar a veure-se'n forçadament remolcat. D'això, se n'ha adonat prou vegades la mateixa saviesa popular, que ho expressa més o menys amb l'adagi «l'home proposa i Déu disposa». En la història de l'espiritualitat, que tan lligada va a la història de la litúrgia, n'hi ha, entre d'altres, un exemple claríssim: l'efecte contraproduent del rigor cistercenco-bernardí que pretenia mantenir l'ordre al marge del temps i del seu pas inexorable, aliena a l'aviament cap a un humanisme que en bona part les mateixes mesures de preservació adoptades no feren sinó precipitar.¹

Ben prop nostre, però, viscuda ja per bastants de nosaltres, hi ha una altra manifestació d'aquest protagonisme inconscient o involuntari del subjecte de la història, l'home, protagonisme que qualifico d'inconscient o involuntari, no perquè no en tinguem pròpiament consciència, sinó perquè la'n tenim errònia: sovint, com sant Bernat, no volem ser del món que ens envolta, i estem convençuts que no en som i fins i tot que ens hi enfrontem, però quan una perspectiva històrica suficient ens permet una anàlisi menys subjectiva d'aquell món, hi comencem d'identificar, si no compromisos o connivències substancials, sí, almenys, un cert paral·lelisme d'actituds.

Referint-me, bé que només ocasionalment, a aquest darrer fet i al tema ara objecte del present article, vaig escriure fa algun temps les següents ratlles: «De l'íntima i acusada relació que hi ha entre un ambient

1. Vg. per a tot això, i entre molts altres textos possibles: HÉLINAND DE FROIDMONT, *Sermó XXIII*, «In festo Omnium Sanctorum», I, principis del segle XIII, dins MIGNE, *P. L.*, CCXII, col. 668-678; J. LECLERCO, «Les intentions des fondateurs de l'ordre cistercien», dins *Collectanea cisterciensia*, XXX, 1968, 276 i s.; J.-B. MAHN, *L'ordre cistercien et son gouvernement des origines au milieu du XIIIe siècle (1098-1265)*, París, 1945, 73-169, 178-185, 257; F. VAN DER MEER, *Atlas de l'Ordre Cistercien*, París, 1965, 30 i s. Vg. també la meua tesi de doctorat, *El pretès goticisme dels temples cistercencs anteriors al segle XIII*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1975, encara inèdita; sobretot la segona part, I i II, 94 i s.

o un contingut espiritual i la corresponent expressió formal me'n ve ara a la memòria una mostra ben clara que fa uns quants anys va donar-nos l'art religiós dels nostres mateixos dies: del triomfalisme constantinià desvetllat, també a Catalunya, pel final de la guerra civil de 1936-1939 no se n'escaparen ni aquells nuclis on, malgrat això, hi havia els gèrmens de la futura resistència i del futur redreçament; ens ho diu ben clar la poderosa façana nova del monestir de Montserrat, amb la no menys faraònica "Torre de l'Abat", denominació que ja en ella mateixa enclou un acusat regust feudal. Si això s'esdevenia en el mateix centre espiritual de Catalunya, ja no calia astorar-se dels metalls a dojo que recobrien els altars d'en Xavier Corberó, de l'or, l'esmalt i els brillants d'alguns pectorals d'en Ramon Sunyer, de les tendències romano-bizantines perceptibles en frescos de l'Obiols i en mosaics d'en Padrós, ni de l'acoquinador baldaquí del Sant Esperit de Terrassa. Tot, quasi sempre, molt sobri de línies, evidentment; però també són així El Escorial i l'arquitectura nazi-soviètica. Els temps, a Catalunya com arreu, eren aleshores propicis als "feixismes" de tota mena, i de llur inèrcia circumstancial no se n'escaparen ni els mateixos "antifeixistes".»²

Aquesta explicació genèrica d'una paradoxa tan sols aparent esdevindrà més concreta si mirem de precisar i analitzar els components estilístico-socials que pogueren donar lloc a les manifestacions formals de l'art sacre corresponent a l'àmbit i al període estudiats, anàlisi que, però, mira sobretot d'explicar el conjunt d'un desenrotllament cultural i estètic més aviat estancament que no pas evolució.

Potser algú considerarà forçada la reducció del tema a Catalunya només; tot i admetre que aquest és l'espai objecte de les activitats de la Societat Catalana d'Estudis Litúrgics, algú pot pensar que té un abast molt més ampli i que, per tant, limitar-lo a Catalunya equival a tractar-lo ja a priori d'una manera mancada. En realitat, però, l'apriorisme, el partit pres, es troba en qui, mal informat a consciència o inconscientment, no s'hagi adonat encara que a Catalunya les coses han seguit ja de sempre una trajectòria molt diferent de la dels altres pobles directament afectats per la guerra civil de 1936-1939.³ No és, doncs, arbitrària de cap manera l'especificitat geogràfica d'aquesta anàlisi, perquè respon a una especificitat històrico-cultural, perfectament diferenciada i diferenciable ahir com avui fins i tot en l'àmbit de l'Església, que és ecumènic, sens dubte, però que precisament per això fructifica pluralment.

Una altra justificació encara, perquè dir 1940-1960 pot semblar una solució primordialment didàctica: xifres rodones i el període matemà-

2. R. M. BOFILL, *Aportacions a la interpretació social de l'art català*, Barcelona, 1985, 7 i s.

3. F. CUCURULL, *Catalunya, nació sotmesa*, Barcelona, 1981, 11 i s.; vg. també, entre molts altres: J. TORRAS I BAGES, *La tradició catalana*, Barcelona, 1966 (1.^a ed., 1892); C. CARDÓ, *Histoire spirituelle des Espagnes*, París, 1946; F. HEER, *Europäische Geistesgeschichte*, Stuttgart, 1953, 135; P. VILAR, *Catalunya dins l'Espanya moderna*, vol. I, Barcelona, 1979.

ticament central del segle. Cal afegir, però, que si bé a la major part de Catalunya el restabliment del culte interromput per la guerra civil s'esdevingué el 1939, la data arrodonida 1940 és prou admissible, perquè la realització d'una obra d'art requereix el seu temps; i 1960 s'ha escollit com a divisòria acceptable —si la cultura fos un conjunt de compartiments estancs, ja no fóra cultura— entre la dècada al llarg de la qual s'anaren concretant els intents de renovació i la següent, que ja va recollir-ne uns fruits evidents.

El mal gust

Abans d'entrar pròpiament en els components estilístico-socials de l'art sacre corresponent a la Catalunya del període 1940-1960 caldrà esmentar-n'hi un d'hereditari i general, no estrictament propi, doncs, ni de l'època ni del nostre país: la carrincloneria, el *Kitsch*, de políglota denominació per causa d'aquest caràcter genèric que en el camp concret de l'art religiós queda igualment reflectit quan hi veiem aplicats a la imatgeria, segons els països, topònims com Olot o Saint-Sulpice, geogràficament prou separats però conceptualment sinònims.

A Catalunya, com arreu, allò que per a simplificar aquests diversos epítets podríem denominar simplement mal gust té unes arrels bastant concretes, molt endinsades en el segle passat: el romanticisme, perpetuat després ja fora del seu temps —i, per tant, desnaturalitzat— en una versió arqueològico-sentimental fomentada per l'historicisme, pels estils neo-; l'academicisme d'ascendència burgesa i liberal; la industrialització, amb les consegüents seriació i comercialització i l'ús de materials cada cop més allunyats de la noblesa pròpia de les substàncies purament naturals o poc desnaturalitzades. Aquest darrer aspecte arriba a expressar-se prou sovint a través d'un mal gust no de caire nostàlgic sinó més aviat amb pretensions de modernitat, cosa que, malgrat tot, no n'impedeix la carrincloneria, que no rau pas en les fonts de la inspiració artística sinó en la manera de traduir-les.

En el camp de l'art sacre, tot això és a la vegada causa i efecte d'una desviada interpretació del fet religiós, possiblement perquè els tres fenòmens que acabo d'esmentar ajuden a fer-ne molt més visible un altre de fonamental i, quant als seus inicis, prou anterior, fins potser d'un mil·lenni, al segle XIX: la progressiva decadència de l'espiritualitat litúrgica.⁴ Tot, doncs, propi tant de Catalunya com d'arreu.

Al si de cada un dels nostres països, però, les condicions supranacionals comunes que els emmarquen i que són més o menys les de la cultura anomenada occidental estan sotmeses a matisos particulars que una anàlisi no pot menystenir. I a Catalunya el període 1940-1960 va es-

4. G. M. BRASÓ, *Litúrgia i espiritualitat*, Montserrat, 1956, 55 i s.

tar acusadament marcat per la victòria del bàndol retrògrad i furiosament anticatalà en la guerra civil de 1936-1939.

Aquest sectarisme furibund queda sintetitzat en l'autoqualificatiu «croada»—*Cruzada*, més justament—, aplicat pels vencedors de 1939 al seu paper en el sagnant conflicte que promogueren. No penso equivocar-me gaire si dic que el mal gust estètic general d'arrel en bona part vuitcentista al qual m'he referit suara pot haver perdurat singularment a casa nostra per efecte de la particular càrrega emotiva, sentimental, sensiblera fins i tot, pròpia d'una exacerbació de passions com la que una guerra civil comporta, i una guerra civil com aquesta, importada i molt «segle passat», desencadenament d'una irracionalitat hispànica ancestral que almenys a Catalunya semblava ja superada però que ens fou imposada novament com un jou de vençut. Les autèntiques essències catalanes, tot allò que «el nostre» segle XIX, la Renaixença, havia fet ressorgir per damunt de «l'altre», en sortiren derrotades i singularment sotmeses; i cal no oblidar que en la nostra Renaixença hi tingueren molt a dir, a més de la política, l'art o la filologia, qualssevol aspectes culturals del país, i també, doncs, l'espiritualitat i la litúrgia.⁵

A casa nostra, des de fa ja molts anys, massa, en molts dels aspectes propis d'una personalitat racional i oberta s'hi ha volgut veure «separatisme», delictes no menys perseguits per la *Cruzada* que el mateix comunisme; i «separatistes» eren, aleshores i prou abans, no ja les prèdiques i devocions en la llengua dels fidels, sinó també les casulles folgades, un crucifix que no fes plorar prou les beates, la pronunciació del llatí *more romano*, la celebració eucarística de cara al poble o simplement dialogada, o bé l'adaptació d'un presbiteri al caràcter comunitari de la litúrgia. No podem oblidar aquí tampoc, en aquest aspecte del mal gust local, la descoratjadora complicitat de Roma, per la tendència vaticana a l'aliança amb el més fort, a considerar el món en termes polítics, dividit en estats, i no segons el criteri humà i en definitiva evangèlic de les nacions.⁶

I un darrer factor encara en aquesta sèrie de fets que d'una manera més o menys directa pogueren afavorir entre nosaltres la persistència, ja segle XX molt enllà, del mal gust en l'art religiós: la destrucció d'edificis i objectes del culte cristià per la reacció «anticroada», que a l'hora de la reconstrucció féu necessàries unes quantitats on, quasi per una conseqüència lògica, resultaven escasses les qualitats adequades.

5. TORRAS I BAGES, *op. cit.*; M. TRENS, «Liturgista de primera hora», dins *Miscel·lània Carles Cardó*, Barcelona, 1962, 83 i s.; BOFILL, *Aportacions a la interpretació social de l'art català*, 125 i s.

6. C. CARDÓ, «Obediència total i sincera a les nostres autoritats eclesiàstiques», dins *El Bon Pastor*, V, 1929, 97 i s.; M. TRENS, *loc. cit.*; E. JARDI, *El Doctor Robert i el seu temps*, Barcelona, 1969, 80; E. VALENTI FIOL, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Esplugues de Llobregat, 1973, 251 s.; A. -J. SOBERANAS I LLEÓ, «Interdicció de la llengua catalana a la seu de Tortosa», dins *Contribució a la història de l'Església catalana*, Montserrat 1983, 237 i s.; J. MASSOT I MUNTANER, «El bisbe Josep Miralles davant la Dictadura, la República i la guerra civil» dins el recull anterior, 285 i s.; BOFILL, *Aportacions a la interpretació social de l'art català*, 122 i s.

En aquest aspecte potser caldria parlar de raons d'economia, que prou sovint —sintetitzo aquí una colla de fets dels quals vaig ésser conscientment testimoni— degueren induir els sacerdots amb cura d'ànimes a adquirir peces d'art sacre de mal gust i més o menys barates o a acceptar-les de feligresos moralment i física vuitcentistes que els les regalaven, algunes vegades perquè, obligats pels incendiàries de temples a destruir les anteriors amb les seves pròpies mans, després, quan la reposició n'esdevingué possible, volgueren fer-la a càrrec seu, en una mena d'acte de reparació. Sovint, el donant ponderava sobretot el valor material del present, com si es tractés d'un simple mercadeig; l'afirmació «és de talla», aplicada a les imatges de fusta, no seriades, fou aleshores una mena de *nihil obstat* que podia satisfer, sense més preàmbuls, tant l'autor com el receptor d'un donatiu «en espècie», ben bé com si l'obra d'art en qüestió ho fos només per la matèria o el procediment d'execució, al marge de l'estètica i, cosa prou pitjor en el camp concret de l'art sacre, sense cap consideració de caire pastoral litúrgic, amatent a la millora d'una espiritualitat decaiguda.

En tot això van pesar igualment no sols un gust estètic poc o gens format dels mateixos clergues sinó també una consciència vacil·lant que no els permetia de negar-se obertament al mal gust, potser per la por d'alienar-se altres aportacions menys discutibles; cal dir, però, que ben aviat aquestes vacil·lacions reberen l'ajuda, en algunes parròquies, de juntes d'obra que començaren d'imposar condicions d'acceptació.

Amb tot, hi hagué aleshores algun cas aparentment paradoxal, potser només explicable per una conjunció de les circumstàncies adduïdes: en una comunitat religiosa concreta, amb gent de prestigi, esperit obert, protectors acabalats i realitzacions estètiques presentades com a model en revistes estrangeres d'art litúrgic, la destrucció del Crist de l'escultor modernista Josep Llimona, una de les representacions del Crucificat més dignes, i de la qual afortunadament havia quedat encara algun exemplar, va dur a substituir-lo en el temple corresponent per una imatge mediocre, «de botiga», fet puerilment excusat al·legant uns drets de reproducció massa crescuts. No m'estranyaria pas que al fons íntim d'aquesta feta real hi hagués hagut una simbiosi de les causes preteses abans adduïdes, amb predomini, però, d'un cert esperit reaccionari desitjós de trencar, com a rèplica de les destruccions, amb tot allò que, àdhuc perfectament aliè a la *Cruzada*, pogués no encaixar-hi del tot. Per a la millor comprensió del cas, faré ressaltar que entre els assessors de la comunitat oposats a la imatge de mal gust n'hi havia de «rojos»; en l'elecció, doncs, podrien haver pesat els motius polítics, bé que, naturalment, no confessats.⁷

7. Una actitud semblant podia observar-se aleshores en l'ús de la llengua vulgar pels eclesiàstics catalans en aquells aspectes del culte on el llatí no era prescriptiu: alguns hi preferien l'espanyol, i en aquests casos, doncs, el motiu essencial del canvi idiomàtic no era pas la por sinó el rebuig a una llengua, el català, de la qual abominaven els

El mal gust, o un gust almenys discutible, no visqué aleshores només de la producció en sèrie, singularment copiosa i carrinclona en el camp de la imatgeria, pel seu arrelament en el verisme. Aquí, per exemple, hi hagué escultors imatgers d'escassa qualitat artística però amb nom i cognoms molt respectats arreu, fins i tot per historiadors de l'art; no especifico per no ferir unes susceptibilitats sempre molt a flor de pell en el nostre país. Era de bon to aleshores que un temple posseís una o diverses imatges d'aquests escultors, entre els quals, certament, n'hi havia alguns de ben propers al realisme adotzenat, i d'altres tendents a una estilització estereotipada més aviat pròpia dels maniquins o de les figures publicitàries. Semblantment cal parlar de la pintura mural, veritable moda al llarg de tot aquest període considerat. Val a dir, però, que tota aquesta baixa categoria estètica entroncava perfectament amb la decadència general de l'art i de tota la cultura a una Catalunya sotmesa.

En part per tot això, el gust dubtós o francament desviat va seguir omnipresent, bé que així mateix, com ja he dit, per causa del seu caràcter universal i atemporal; i no sols en el camp de les arts plàstiques sagrades: recordaré, només, en el marc d'aquest pseudo-gust, la moda de les misses polifòniques de Perosi i Casimiri, per exemple,⁸ i, ja ben enfora de tot gust, el recurs ininterromput, al marge d'un ampli i adequat repertori de cants eucarístics gregorians, a l'himne del XXII Congrés Eucarístic (Madrid, 1911), igualat en carrincloneria per un altre de pertanyent al període estudiat, el del XXXV Congrés Eucarístic (Barcelona, 1952), que, però, ja no tingué tant d'èxit de reproducció, potser perquè era d'un mal gust més erudit, menys enganxós.

El triomfalisme

Quasi al començament d'aquest article, en una cita d'un altre text meu, ha sortit l'expressió «triomfalisme constantinià». Tothom sap que

partidaris de la *Cruzada*. Vg., quant a les traves oficials a l'ús del català en el culte, una breu mostra que estalvia tota explicació ulterior a A. MANENT, «Pòrtic», dins el recull citat en la nota anterior, VII i s. En el pla personal, diré només que el 1952, en un centre religiós d'ensenyament i a instàncies de l'autoritat civil, no se'm va renovar el contracte de docència simplement perquè m'havia negat a resar en espanyol l'avemaria que iniciava les classes.

8. No ignoro la vinculació de Lorenzo Perosi al papa del *Motu proprio* "Inter sollicitudines" (22.11.1903), però també em cal dir que un dels criteris de Pius X quant a la música sagrada és la seva incompatibilitat amb un estil teatral (vg. A. COLLING, *Die religiöse Musik*, Aschaffenburg, 1957, 129); crec que això ho té molt present, en canvi, una obra de música religiosa també prou interpretada a Catalunya durant aquest període aquí analitzat i que reuneix molts dels requisits que després (4.12.1963) expressaria la Constitució *Sacrosanctum Concilium* (articles 113, 114, 118, 121): la *Missa de la Mare de Déu de Núria*, de mossèn Lluís Romeu.

això és perfectament aplicable a l'actitud adoptada, en general, per l'Església espanyola en connivència amb els vencedors de la guerra civil i sobretot després d'aquesta victòria a la qual s'havia sumat de manera oficial i col·lectiva. A Catalunya, enfront dels bons propòsits formulats durant el temps de persecució religiosa, enfront del *mea culpa* de molts eclesiàstics i fidels que fins i tot en aquells mateixos dies difícils no volien donar-la tota als revolucionaris, enfront de la reacció conseqüent i del tot cristiana que hauria estat una actitud de perdó, hi hagué també, per desgràcia, alguna cosa d'aquest «triomfalisme constantinià» en l'àmbit personal, bé que prou sovint això coincidís amb prelats o clerecia «d'importació» o «d'imposició». En aquest sentit, la posició catalana va tendir en molts casos més aviat a la del cardenal Vidal i Barraquer,⁹ de protesta contra tal actitud, o almenys d'abstenció.

Com dic, però, en el context de la citació esmentada,¹⁰ les formes estètiques són l'expressió artística de les estructures culturals coetànies. Entre un ambient o un contingut espiritual i la corresponent expressió formal hi ha una íntima i acusada relació subconscient però vivíssima que la informa; tan subconscient que algunes vegades actua fins i tot a contracor dels subjectes. L'artista, embolcallat per l'ambient cultural d'una època —la seva— a la qual prou vegades pensa ésser contrari però de la qual és també un producte, manca del deseiximent necessari per a comprendre amb coneixement de causa d'on ve i on va la seva activitat. Només amb l'allunyament suficient —que sols una mentalitat preclara pot, de manera conceptual, establir a la mateixa hora dels fets però que una perspectiva històrica real ens ofereix sense dificultats— podem discernir com cal.

I ara, a més de cinquanta anys de 1940 i més de trenta de 1960, no costa gens de percebre les romanalles del triomfalisme aquí repetidament esmentat, que a Catalunya, potser encara més que el mal gust estètic abans analitzat, respon a un condicionament general però també a un de local: d'una banda, cal tenir en compte que el començament d'aquestes dues dècades cau de ple en l'època dels sistemes totalitaris —Horthy, Mussolini, Oliveira, Stalin, Hitler, Antonescu—, tendència de la qual no va quedar al marge ni la mateixa Església, governada aleshores amb un criteri acusadament centralista per l'autoritària personalitat de Pius XII;¹¹ i en l'àmbit més immediat, cal afegir a tot això el triomf del totalitarisme franquista i l'aparició conseqüent del fenomen espanyol denominat «nacionalcatolicisme».

9. Vg. el recordatori de la *Concelebració Eucarística al monestir de Montserrat, commemorativa del centenari de la seva naixença* (27.10.1969); crec que enlloc com en aquest recull de textos pot trobar-se una síntesi tan breu i contundent de la seva alta qualitat humana i cristiana.

10. Vg. la nota 2, *loc. cit.*

11. Tradueixo quasi literalment un text gens sospitós d'animadversió respecte a Pius XII, F. X. SEPPELT / G. SCHWAIGER, *Geschichte der Päpste. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Munic, 1964, 516 i s.

Tot plegat va afavorir la tendència a unes formes que no són tant un estil artístic com una posició de l'artista quant a la concepció i l'execució de l'obra d'art: una mena de grandiloquència susceptible d'ésser emparentada amb la pompa barroca, amb el monumentalisme eclèctic iniciat a Europa i als Estats Units durant la segona meitat del segle XIX, o amb el colossalisme totalitari¹² en qualsevulla de les seves manifestacions, comunista, feixista o nazi. A Catalunya ja n'hi havia hagut mostres durant la dictadura espanyola anterior (1923-1930),¹³ fet que ajuda a explicar el retorn de la moda. Cal dir, però, que aquesta grandiloquència de les formes estètiques només s'hi troba d'una manera més aviat relativa durant el període aquí analitzat, sobretot en el camp de l'art sacre. Fins i tot en el gènere més propici a la desmesura, l'arquitectònic, només alguns edificis de caràcter metropolità recorden —molt de lluny, però— gegants totalitaris com les universitats de Moscou o Varsòvia; i ni tan sols de lluny no hi ha res que pugui assemblar-se a la pretensiosa necròpolis erigida aleshores pel dictador espanyol al nord de Madrid. Això, en definitiva, quadra prou amb la secular tendència catalana a la discreció, a la mesura, que altres vegades he fet ressaltar.¹⁴

Quant a l'art religiós concretament, potser la versió més pròpiament autòctona d'aquest triomfalisme que estic analitzant sigui la que aquí, de passada, ja he al·ludit o esmentat, i a la qual encara em tornaré a referir: la dignificació del monestir de Montserrat, durant la dècada 1940-1950 sobretot. Com he dit abans, hi veig una certa conseqüència en relació amb el triomfalisme ambiental, però, això no obstant, a qui hi volgués veure només pura fatxenderia caldria fer-li'n entendre els motius i l'execució: es tractava de prestigiar el santuari nacional de Catalunya, aleshores l'única reserva institucional no clandestina d'una catalanitat perseguida amb obsessió i ferotgia per l'imperialisme espanyol, que precisament per causa d'aquest prestigi i del caràcter religiós de la institució no s'atreviria a atacar-la, almenys de front; i això es féu amb una magnificència no tant dimensional com qualitativa, amb l'autèntic afany de revifar l'art i la cultura del país, i mirant d'incorporar a l'empresa tot el poble de Catalunya, que des d'aleshores començaria de substituir l'himne nacional, proscriu, pel cant monserratí del Virolai, i de recórrer a la «pau de Déu» del recinte monàstic per a eludir la persecució.¹⁵

12. R. R. TAYLOR, *The Word in Stone. The Role of Architecture in the National Socialist Ideology*, Berkeley / Los Angeles / Londres, 1974, 134 i s. i 147 i s.

13. O. BOHIGAS, *Arquitectura i urbanisme durant la República*, Barcelona, 1978, 12 i 14.

14. R. M. BOFILL, «L'església catalana gòtica de nau única i la seva actualitat», dins *Miscel·lània litúrgica catalana*, II, Barcelona, 1983, 151; ID., «Els temples catalans gòtics i el simbolisme de la Jerusalem celestial», dins *Miscel·lània litúrgica catalana*, III, Barcelona, 1984; ID., *Aportacions a la interpretació social de l'art català*, 13 i s., 75, 98 i 155 i s.

15. Heus ací una de tantes mostres del paper de Montserrat a Catalunya i de la consciència que n'hi ha fins i tot fora del país: els estudiants del Centre Universitari d'Estudis Catalans vinculat a la Sorbona, queixosos de la marxa ranquejant de l'entitat, ho co-

Bé que l'arquitectura sigui, per la seva mateixa naturalesa, l'art potser més propícia al monumentalisme, la grandiloquència que va contaminar l'Església catalana dels anys posteriors a la guerra civil no va limitar-se als temples: va afectar, així mateix, altres obres de l'art sacre, i no sols aquelles que, més o menys parentes de la realització arquitectònica, alguns diccionaris qualifiquen impròpiament com arquitectura —els baldaquins o bé els retaules, per exemple—, sinó també els vasos i ornaments sagrats i prou altres objectes del culte. En aquest darrer cas, naturalment, no pretenc pas dir que el monumentalisme s'esplaiés en les dimensions dels calzes o de les casulles, que de fet són sempre les exigides per la utilitat pràctica; em refereixo a un monumentalisme que podríem denominar conceptual, a una pompa grandiloqüent que si estilísticament no és assimilable al barroc perquè ben sovint tendeix a l'estilització —els barroquismes catalans de qualssevilla èpoques solen tendir-hi— sí que ho és per raó d'essència, perquè el conjunt de característiques en general pròpies del barroc, com són l'exageració, la pompositat, el recargolament, la complicació, el dinamisme, la frenesia, reconeix un origen comú susceptible d'ésser expressat amb un terme que per ell sol és una definició total de l'estil: desequilibri. En el període i l'àmbit aquí estudiats s'emmarquen molt bé en el monumentalisme conceptual, per exemple, algunes enquadernacions de llibres litúrgics o paralitúrgics, que no farien mal paper entre les dels evangelis carolingis d'ascendència bizantina, o bé les imatges de robustesa miquelangelesca i expressió apocalíptica, o els pectorals d'or, esmalts i brillants, molt sobris de línies, això sí, però allò també.

Ja he dit que tot això no és tampoc pròpiament català, i he dit també per què. No puc parlar ara aquí d'art europeu, però sí que hi he de recórrer, ni que sigui de pas, almenys per a situar Catalunya en un context que prou sovint li és més propi que no l'hispanic. En aquest aspecte cal dir que hi ha algunes diferenciacions, perquè les formes estètiques europees no catalanes assimilables al nostre Modernisme ja no foren de bon tros tan radicals, i per això mateix pogueren tendir molt abans al racionalisme; sobretot, però, perquè no hi va seguir cap noucentisme. En conseqüència, aquesta evolució europea cap a uns criteris acusadament funcionals sol eludir ben sovint la pompa grandiloqüent que anomeno monumentalisme conceptual i que es refereix no tant a dimensions com a formes recarregades. Quant al colossalisme, sí que es dona també a Europa algunes vegades, i molt abans que a Catalunya; cal dir, però, que aquí, en el cas concret dels temples, aquesta hiperdimensionalitat és prou sovint més aparent que real: hi col·labora, tot ressaltant-

muniquen, naturalment, als ministres francesos corresponents, a la direcció d'aquesta Universitat parisenca i al conseller de Cultura de la Generalitat, però també a l'abat de la comunitat montserratina («Crítiques als Estudis Catalans de París», dins *Avui*, 6.11.1981, 25).

la, el despullament provocat per la tendència, suara al·ludida, a unes formes acusadament simples i rectilínies degudes a l'estètica racional, que en el camp arquitectònic reconeixia precedents anglosaxons, francesos i centroeuropeus ben anteriors,¹⁶ a més de la mateixa tradició catalana secular ja al·ludida.

El survival noucentista

El període que seguí la guerra civil de 1936-1939 es caracteritza per la submissió de qualsevol principi a la permanència del poder autocràtic. Aquesta absència d'objectius amb contingut i l'oposició al racionalisme i a l'avantguardisme artístics dels anys anteriors, considerats desfavorables al règim, el feren un temps ideal per a les solucions historicistes; per això en el camp de l'art es poden veure arreu posicions comparables a les del segle XIX, quan la inèrcia d'uns criteris estètics multiseulars mirava de perpetuar-los mitjançant els neo-. A Catalunya, però, per bé que en certa manera entroncats amb l'historicisme, continuaven molt arrelats els criteris culturals del Noucentisme, en aquest cas no pas per cap pòsit secular —tres dècades, només—, sinó pel seu caràcter nacional i per una certa omnipresència. L'abrandament modernista, caòtic més o menys com tota revolució, havia estat la manifestació evident de la força interna de la Renaixença, però qui va ordenar i concretar en realitats sòlides unes energies que altrament potser haurien acabat esbravant-se van ésser els homes del Noucentisme i la seva obra organitzadora.

Aquests homes —Prat de la Riba, Puig i Cadafalch, Pompeu Fabra, Eugeni d'Ors, Francesc Cambó, etc.— foren fins a cert punt i en llurs àmbits específics uns petits dictadors, en tant que gent normativa i ordenadora. Foren també, doncs, fruits del seu temps, un temps que desembocà en les dictadures; i si molts d'ells conegueren més tard la presó o l'exili, també algun, però, es va arribar a comprometre amb el bàndol vencedor de la guerra civil. Ressalto aquests enllaços per tal de fer entendre per què la inòpia cultural del període 1940-1960 pogué recórrer, sobretot en el camp de l'art sacre, i malgrat totes les traves de l'imperialisme espanyol més esbojarrat —bé que en bona part per això mateix—, a un corrent estètic com el del Noucentisme, del qual s'ha dit que «havia significat plàsticament una de les èpoques de major conscienciació nacionalista».¹⁷

16. J. M. RICHARDS, *An Introduction to Modern Architecture*, Harmondsworth, 1967, 63 i s. i 80 i s.

17. F. MIRALLES, *L'època de les avantguardes. 1917-1970*, vol. VIII d'*Història de l'art català*, Barcelona, 1983, 209.

Però això sol no ho explica tot encara a qui, desconeixent endemés les fonts d'inspiració del Noucentisme, es meravellés del pes que, malgrat uns inicis quasi paral·lels als del segle, continuava tenint trenta anys després. De fet, la reacció noucentista contra el Modernisme —que amb el pas dels anys s'aniria considerant més aviat el seu desenllaç natural—¹⁸ s'inspirava en criteris com la mediterraneïtat i el classicisme greco-romà, prou apreciats també pels règims polítics totalitaris, en una altra connivència circumstancial, *mutatis mutandis*; i és una realitat particularment significativa que l'ideari nazi, malgrat la situació geogràfica del país on va néixer, enfrontés, com feia el Noucentisme respecte al Modernisme, la diafanitat clàssica a la vaguetat nòrdica, si bé destacant l'origen ari comú de germànics, grecs i romans, fet que, al mateix temps, estableix un altre dels paral·lelismes al·ludits, aquest en relació amb el mite noucentista de la Catalunya grega.¹⁹

Com és natural, una de les primeres represes posteriors al parèntesi de la guerra civil fou la de l'art sacre; i un règim que es vantava de la seva confessionalitat fins a l'abús no havia d'oposar-s'hi, especialment perquè podia comptar amb el control d'un episcopat massa sovint prou addicte.²⁰ D'altra banda, per aquest cantó no calia esperar pas gaire avantguardisme, per tal com ja, pel seu mateix caràcter, l'art religiós, almenys des de Trento, no acostumava a adoptar posicions massa avançades; en el cas concret del Noucentisme, el seu caire naturalista l'adaptava molt bé als criteris figurativistes de l'art sacre local coetani, idoneïtat que, en canvi, qualsevol tipus d'abstracció no podia tenir. Quedava, no obstant això, el fet de la possible afirmació nacional catalana que en aquelles circumstàncies solia veure's en qualsevulla activitat autòctona i que, per causa del seu mateix arrelament, mai no havia deixat al marge sectors ben preclars de l'Església local, clerecia o fidels, com ja he esmentat abans. A Catalunya, però, els encàrrecs de qualsevol ordre encomanats als artistes poques vegades provenien de l'àmbit estatal, i és lògic que el criteri «qui paga, mana» tendís aquí als gustos d'una clientela arrelada al país i endemés conservadora, a la qual en realitat no va oposar-se una estètica oficial ben estantissa, en general limitada a préstecs més o menys adaptats al moment. Si bé inspirada molt sovint en l'art dels Habsburg hispànics, aquesta estètica, almenys fins a la desaparició de l'eix Roma-Berlín (1943), podia veure també amb bona cara els italianismes d'inspiració noucentista; després, les posicions radicals anirien debilitant-se, per tal com el règim, no preocupat per res més que no fos la pròpia perdurabilitat, es giraria a qualsevol vent que

18. ID., 13 i s.; A. CIRICI, *El arte modernista catalán*, Barcelona, 1951, 71 i s. i 431 i s.

19. TAYLOR, *op. cit.*, 38 i s. i 90 i s.; CIRICI, *op. cit.*, 74.

20. Vg. una mostra d'això a J. GALTÉS I PUJOL, *Guia històrico-artística de l'església de Sant Vicenç de Mollet*, Mollet del Vallès, 1985, 48 i s. i 76. En el marc més ampli d'aquesta addició, vg. abans nota 7; i, ja en el paroxisme, recordaré l'expressió d'un bisbe de Lleida coetani —d'importació, naturalment— referida al dictador espanyol: ell hi veia «el dit de Déu».

la hi pogués afavorir. És possible, també, que la dictadura admetés tàcitament una actitud conservadora catalana com l'esmentada perquè de fet sortia al pas de qualssevol avantguardismes i ho feia, endemés, d'una manera espontània.

En aquest retorn al Noucentisme —que semblava encara més natural perquè la participació de molts dels principals artistes de trenta anys abans, alguns d'ells ocupats ara en la prossecució d'obres interrompudes pels esdeveniments, en feia més aviat una represa que una repetició— tingué un paper de primera categoria l'activitat artística centrada entorn del monestir de Montserrat, circumstància que, naturalment, repercutí en l'art sacre i, afegida a les necessitats creades per les conseqüències de la guerra civil de 1936-1939, féu del període 1940-1960 una etapa molt activa en aquest aspecte, bé que no tot hi fos noucentista ni tot el que ho fou es pogués salvar gaire de la mediocritat.

S'ha dit prou vegades que a l'artista no li basta la tolerància, perquè és llibertat allò que li cal; però si això fos essencialment cert, l'art de l'antic Egipte, la pintura romànica, l'arquitectura cistercenca-bernardina, la música de Bach, o el teatre de Racine, Corneille i Molière, sotmès a la famosa i coactiva llei de les tres unitats, no tindrien l'alta categoria que totes les valoracions estètiques els reconeixen. Crec més aviat, doncs, que la raó d'aquesta mediocritat suara esmentada és una altra. En començar aquesta part he al·ludit a un cert historicisme de les posicions noucentistes de mitjan segle XX, bé que ho he mitigat tot seguit quan les he atribuïdes al fet que el Noucentisme significa l'arrelament, cor endins del país, de la consciència nacional desvetllada per la Renaixença i desensonyada per l'efervescència modernista. Aquesta consciència romania viva a mitjan segle xx, com hi continua encara; però qualsevol vitalitat persistent ofereix, al llarg d'aquesta continuïtat que és l'essència del viure, formes canviants de manifestació i expressió. Això present, la voluntat de reprendre, com si res no hagués passat, unes formes estètiques de trenta anys enrera sí que pot comportar historicisme; si més no, crec que és una explicació possible de l'al·ludida mediocritat predominant. Qui en vulgui culpar les coaccions polítiques, només d'una manera indirecta podrà fer-ho: el ressorgiment nacional, manifestat amb una estètica posada a l'hora, hauria provocat un soroll que no estava permès; la represa conservadora d'uniques formes estètiques d'altre temps sí que estigué permesa. Però aquest fet ja no podia tenir gaire vigor artístic.

Al llarg de la dictadura, l'abadia de Montserrat, en la seva qualitat de centre espiritual de Catalunya, havia col·laborat en molts aspectes en el futur redreçament nacional, tot mirant d'omplir els buits deixats per les institucions culturals catalanes perseguides pel centralisme espanyol; ja m'hi he referit abans. Les possibilitats materials i humanes de fer-ho amb eficàcia no li mancaven, i endemés, pel seu prestigi i en tant que entitat eclesiàstica, bé que al marge d'un episcopat dòcil a Madrid, era una sòlida posició que un règim polític com el franquista, *de-*

fensor fidei professional, i menys desvergonyat —o més caut— que proparents seus com el nazisme alemany, per exemple, no s'atrevia a atacar frontalment. Víctima de la barbàrie francesa i de la incapacitat espanyola, el monestir havia estat destruït quasi del tot en començar el segon decenni del segle XIX, i la consegüent espoliació que seguí el desastre va completar l'obra destructora; les reconstruccions dutes a terme durant el darrer terç de la mateixa centúria i el primer de la següent no havien pogut esborrar encara tots els senyals de la catàstrofe, i, en bona part per a donar més relleu a aquesta *alma mater* del redreçament nacional català però també per un mecenatge «renaixentista» més o menys vinculat —i en tal cas molt racionalment— al triomfalisme coetani esmentat, l'abadia començà de mobilitzar nombrosos i diversos artistes i tècnics per ocupar-los en l'embelliment o la millora del temple i de les altres dependències monàstiques o annexos i de tot l'entorn.

Com és natural, una part molt important de les comeses —el presbiteri, la nova sagristia, el tron de la Mare de Déu i els seus accessos— corresponia a l'art sacre, i molts dels artífexs escollits foren gent consagrada ja prou abans, pertanyents a la primera i la segona generacions del Noucentisme: Folguera, Obiols, Clarà, Rebull, Granyer, Solanic, Llauredó, Mercadé. També aquesta preferència per un estil tan vinculat a l'aïllament de la Catalunya moderna fou ben natural, gens casual, conseqüència de la catalanitat d'aquest art, que el feia idoni per al centre espiritual del país, i també conseqüència del seu caràcter conservador, que l'adequava a criteris piadosos aleshores encara prou vigents i per causa del conservadorisme estètic ambiental no l'enfrontava massa directament a la fòbia estatal anticatalana; sobretot, però, la persistència en l'estil artístic d'un veritable substrat cultural com fou el Noucentisme, amb arrels que s'endinsaven fins als primers anys del segle i havien vivificat períodes com els de la Mancomunitat i la Generalitat republicana, podia fer reviure als nostàlgics un passat de ressorgiment nacional que l'actualitat semblava comprometre greument. Avui, una distància històrica ja suficient i l'estudi de l'evolució artística han dut a considerar tota aquesta activitat «el cant del cigne» del Noucentisme.²¹ A pesar de les circumstàncies que l'expliquen i que aquí he explicat, el dilatat *survival* noucentista arribava a l'exhauriment, i això fins i tot en la seva modalitat més conservadora, l'art sacre, perquè també en aquest camp i a casa nostra la inèrcia anava fent pas al dinamisme. El fracàs del segon Noucentisme es deu, en bona part, a una deficiència congènita: el primer sorgí espontàniament del Modernisme, com un desenllaç;²² amb el segon es pretengué crear un estil per als temps, recrear-lo, i els autèntics estils no són res que es pugui fer o desfer a voluntat. També aquí pot aplicar-se allò que he dit en començar l'article.

21. MIRALLES, *op. cit.*, 213.

22. Vg. abans, nota 18.

Les tendències «paleocristianes»

El pes d'un renovellament litúrgic que forma part de l'ampli i poli-facètic substrat noucentista (Primer Congrés Litúrgic de Montserrat, 1915; Setmana Litúrgica de Banyoles, 1917; Amics de l'Art Litúrgic, entitat fundada el 1923 i patrocinadora de les exposicions d'art sacre de 1925, 1928 i 1930; etc.) però en definitiva entroncat ja en l'efervescència vuitcentista de la Renaixença inclina prou sovint els artistes vers models de l'Església dels primers temps; tal és la tendència lògica de tots els renovellaments: l'afany de guarir l'envelliment amb un rejuveniment, posició que es donarà també en el Concili Vaticà II i per la qual la Catalunya cristiana havia començat a prendre partit ja cent anys abans.²³ D'altra banda, aquest gust per algunes formes de l'art paleocristià, en connivència amb una espiritualitat més genuïnament evangèlica —i m'atreviria a dir també més genuïnament catalana— enllaça prou lògicament amb el *survival* noucentista, perquè en realitat l'art de l'Església primitiva respon a un classicisme romano-cristià. És per això, doncs, que en parlo ara immediatament després.

Entre les mostres de les tendències «paleocristianes», crec que s'han de considerar l'adopció de formes basilicals en temples de nova planta, certes reminiscències també de l'art paleocristià en la decoració i el parament litúrgic, i uns altars cada vegada menys arrambats al mur i més prop del centre geomètric del presbiteri. Aleshores, tot i la proximitat del Concili i una insistència general que n'era partidària,²⁴ la celebració eucarística de cara al poble, iniciada ja molts anys enrera en cercles selectes de Catalunya, era, com he dit abans, mal vista per l'obscurantisme de les autoritats civils i religioses d'Espanya, prou refermades en aquests criteris pel Vaticà mateix; no obstant això, una mena d'impuls subconscient anava acostant la disposició d'alguns dels altars de nova planta a la normativa establerta anys després oficialment per l'Església en el núm. 91 de la *Instructio ad executionem Constitutionis de Sacra Liturgia recte ordinandam*, del 26 de setembre de 1964. D'aquesta manera es tornava en molts temples —tant en els bastits des dels fonaments com en els que les destruccions havien reduït a l'obra arquitectònica estricta— a una situació anàloga a la que precedí segles enrera l'aparició dels retaules: el mur esdevenia de nou evident.

Aquesta és una de les raons d'un singular ressorgiment de la pintura mural que ja he esmentat. Ho he fet en un context de crítica negativa, perquè és natural que l'abundància afecti la qualitat, però em cal dir tot seguit, i precisament quan estic parlant de primitivisme, que un dels pintors murals més reeixits en el camp de l'art sacre del període analit-

23. R. M. BOFILL, «La premonició gaudiniana respecte als criteris litúrgics del Concili Vaticà II», dins *Miscel·lània litúrgica catalana*, IV, Barcelona, 1990, 84, 86 i s. i 90 i s.; ID., *Aportacions a la interpretació social de l'art català*, 125 i s.

24. A. GUTTON, *Conversations sur l'architecture*, vol. IIIa, París, 1956, 129, 161 i 396.

zat fou algú sovint emparentat amb els primitius italians però en qui es poden percebre, almenys quant a la seva obra de caire religiós, desplegada al llarg d'aquesta etapa 1940-1960, ressons de la pintura catacumbal: Josep Obiols. També el mosaic, igualment usat aleshores amb profusió en la decoració d'àmbits sacres, participa en aquesta època prou sovint del gust arcaïtzant, bé que tals reminiscències, quan hi són, provenguin aquí més aviat de Ravenna o Bizanci, com és natural.

Aquesta inclinació vers l'Església dels primers temps sol enllaçar amb una simplicitat de formes que es manifesta en una imatgeria predominantment estilitzada i en una utilització més adequada i freqüent de la simbologia cristiana primitiva: el criòfor, el crismó, l'alfa i l'omega, els peixos, els pans, el raïm, la creu grega, el colom, la mà divina, etc. Eludint com podia les coaccions imposades pel secular i aleshores violentament renovat tancament espanyol a Europa, que veia en tota aquesta austeritat concessions al protestantisme, el no menys tossut avantguardisme litúrgic català va relacionar-se amb l'obra de cercles congèneres d'altres països europeus també capdavanter i, enfortint els propis criteris amb tota aquesta consonància exterior, difongué a casa nostra les formes simples de l'estètica racional abans esmentada, que, naturalment, no quedaren reduïdes a l'arquitectura, la imatgeria o la decoració —relleus, pintura, mosaic, vidre, etc.— sinó que van penetrar amb una força especial en els vasos sagrats, en la indumentària, el mobiliari i el parament litúrgics i en tots els altres objectes del culte susceptibles d'ésser denominats utilitaris; això, segurament, a conseqüència del caire abstracte de totes aquestes coses, ben sovint de formes essencials que, prou estètiques per elles mateixes, en la seva pròpia funcionalitat, fan supèrflua una decoració aplicada, figurativa o no. En aquest darrer aspecte va destacar aleshores la producció sacra d'alguns orfèvres barcelonins actius al llarg del període aquí estudiat, i també ja molt abans, amb reconeixement internacional i, segons alguns criteris, qualitats superiors a les de l'orfebreria religiosa forastera.²⁵

L'adopció d'uns altars cada vegada més centrats i funcionals n'anava eliminant progressivament, bé que massa sovint encara no del tot, la baluerna que fins aleshores els havia estat «reglamentàriament» adossada al fons; també desapareixien a poc a poc les graderies que aquí mateix, independentment o vinculades a alguna d'aquestes noses, servien per a disposar en dos, tres o més nivells un gran nombre de candelers amb els ciris respectius, profusió que ja molt abans d'acabar-se l'etapa aquí analitzada havia quedat sovint reduïda en els nous altars a només quatre candelers, dos a cada banda de la creu. Quant al sagrari, ja molt abans que el núm. 95 de l'esmentada *Instructio ad executionem Constitutionis de Sacra Liturgia recte ordinandam* hi determinés una simplificació adequada a la celebració eucarística de cara al poble, *Ars Sacra*,

25. B. B., «Orfebreria litúrgica barcelonesa», dins *Arte Sacro*, Barcelona, 1957, 48 i s.

entitat barcelonina successora d'Amics de l'Art Litúrgic, havia començat d'avançar-se a tal disposició.²⁶

Tot aquest retorn a la solemnitat de la senzillesa, on coincideixen la secular tradició cultural catalana²⁷ amb els criteris de la Constitució *Sacrosanctum Concilium* sobre sagrada litúrgia promulgada en el marc del Concili Vaticà II el 4 de desembre de 1963,²⁸ tingué aviat novament —perquè ja l'havia tinguda molts anys abans de la invasió franquista de Catalunya— una manifestació molt sonada en el camp de les vestidures sagrades: l'ús d'ornaments com les casulles anomenades popularment, bé que d'una manera impròpia, «gòtiques». Tothom sap que aquesta peça de la indumentària litúrgica s'havia anat enlletgint i adulterant ja al llarg de l'Edat Mitjana a partir del tipus més primitiu, folgat, molt sobriament decorat, senzill i solemne; semblantment s'havia esdevingut amb les albes, els altres revestiments i els paraments d'altar. El retorn que també en tot això es dona vers la simplicitat original queda, però, a vegades afectat per un cert triomfalisme, que si bé respecta essencialment les noves formes tendeix a alterar-ne l'elegant austeritat aplicant-hi sumptuosos brodats; és el cas d'alguns ornaments del conegut decorador Santiago Marco, per exemple, que poden justificar en part l'expressió «triomfalisme constantinià» abans usada si pensem que al llarg de la història de les casulles la sumptuositat va començar de manifestar-s'hi, com sembla, precisament després del període catacumbal.²⁹ No mancaren aquí tampoc els atacs de l'obscurantisme espanyol ni el menyspreu de la cultura oficial eclesiàstica i el silenci romà; com ja molt abans, també aleshores «la indumentària litúrgica fou equiparada a una bandera subversiva».³⁰

Potser algú pensarà que la vinculació de tot aquest retorn concret als orígens amb les repercussions d'un moviment cultural genèric com fou el Noucentisme pot ser una deducció bon xic gratuïta, fruit d'una con-

26. M. TRENS, «El sagrario y la misa de cara al pueblo» dins *Arte Sacro*, Barcelona, 1957, 60 i s.

27. Vg. abans, nota 14.

28. Vg. particularment els articles 34, 50, 124, i 125, que, però, no fan sinó concretar en casos específics l'esperit *nobilis simplicitatis* que alena en tota la renovació litúrgica.

29. A. P. VILLANUEVA, *Los ornamentos sagrados en España*, Barcelona, 1935, 48, 66 i 70.

30. Repeteixo textualment o *ad sensum* paraules d'un article ja citat (vg. abans, nota 5) d'un dels màxims promotors del moviment litúrgic català, el doctor Manuel Trens, i de qui jo mateix havia sentit dir a un altre sacerdot, cap al 1940, «mossèn Trens és un guillat».- Crec que també pot venir a tomb aquí de recordar una discussió que sobre la dignificació dels ornaments litúrgics vaig tenir cap al 1943 amb el doctor Bascañana, més tard bisbe de Solsona. Per rebatre els seus atacs contra la «dissidència» del moviment català no se'm va ocórrer millor solució que argumentar amb fotografies de *L'Illustrazione Vaticana*; la cosa va sortir bé, i l'home va haver de retre's a l'evidència, però la veritat és que em va costar molt de trobar les fotografies adequades, per les quals, a més, va interessar-se tot seguit el doctor Lluís Carreras, un altre dels fermes puntals de l'apostolat litúrgic, circumstància que va demostrar-me clarament la raresa d'aquests testimonis i una mena d'actitud vergonyant del Vaticà, si més no poc «llançada», que després vaig poder comprovar directament a Sant Pere de Roma i a tot Itàlia, àdhuc a la progressista Milà.

catenació més artificiosa que lògica. Tornem, però, a l'article del doctor Trens repetidament citat, en una insistència que no és sinó un recurs al coneixement de causa propi d'un dels liturgistes més actius del nostre país; i hi trobarem exposada, quant al camp de la litúrgia, aquella actitud racionalista que he esmentat abans pròpia del Noucentisme i gràcies a la qual tot allò que havia desvetllat la Renaixença i desensonyat l'abrandament modernista va rebre una estructura organitzada, tan necessària per a la persistència de la vida cultural d'un país com el nostre, continuament amenaçat per la incultura.

L'estudi racional de l'arqueologia cristiana, però, no podia, en nom precisament d'aquesta racionalitat, quedar reduït a una simple resurrecció de formes. I en dir això començo d'anar un xic més enllà, encara, en la citada concatenació. Més que el com, la ciència estudia el perquè de les coses, o, millor dit, el perquè del com; i en el cas dels objectes litúrgics ha pogut determinar que l'origen de llur forma radica no pas en el símbol sinó en la funció.³¹ No és estrany, doncs, que el gust per la primitiva simplicitat formal tendís conceptualment, per aquest camí, vers la summa funcionalitat demostrada pel culte paleocristià quan aprofitava les formes, les matèries constitutives i fins els mateixos objectes laics o pagans ja d'ús corrent. Aquesta derivació extrema, però, precisament pel seu caràcter correspon ja a una altra manera de fer art i queda fora de les dues dècades aquí analitzades, bé que ja abans d'acabar-se aquests vint anys n'apareguessin algunes mostres. N'esmentaré dues, i només de passada: l'església parroquial de Sant Jaume, a Badalona, d'Antoni de Moragas; la «Corona per a un màrtir», de Manuel Capdevila. El temple, del 1957, consistí en la digníssima adaptació d'un cobert de dos aiguavessos; l'altra obra, sense cap funció específica en l'art religiós, dins el qual, però, se la considera, és de 1954, i, almenys en aquest cas, l'orfebre que li donà existència no ho fou pròpiament si ens atenim a l'etimologia, perquè uní a l'austeritat de formes l'ús d'uns materials tan modestos com el coure, la fusta i els palets de riera.

El revival romànic

La Renaixença, arrelada en el moviment romàntic europeu, mirava també cap a l'Edat Mitjana. Aquesta consideració, aquí com arreu d'Europa, resultava mítica, perquè de fet mancava d'un coneixement científic del món medieval, presentat aleshores prou sovint com una mena d'edat d'or. En definitiva, i errònia o no, era l'expressió d'un enfrontament als criteris autocràtics que des de feia segles —i sense que en quedín excloses, contra la massa estesa opinió contrària, la revolució francesa i

31. A. HENZE, *Das Kunsthandwerk im Dienste der Kirche*, Aschaffenburg, 1963, 12.

les seves conseqüències— afectaven tants aspectes de la vida i la cultura humanes d'Occident. A Catalunya, però, aquests afanys d'alliberament de conceptes, formes i cànons massa inspirats en la Roma imperial reconeixien una altra motivació, que doblava l'expressada, tot reforçant-la, i en molts aspectes recolzava no en un mite sinó en una realitat: la Catalunya medieval, estat-nació,³² mestressa de les seves decisions.

En el camp de l'art, això va concretar-se en el corrent anomenat neomedievalisme, amb doble vessant: neoromànic i neogòtic. Malgrat les mostres existents encara avui d'ambdues tendències, si poguéssim comptar-ne el conjunt de la producció —i cal dir-ho així, perquè aquestes ratlles volen presentar un panorama no selectiu sinó real— veuríem que el predomini, sobretot en el camp de l'art sacre, correspongué a la segona, potser pel tipus d'espiritualitat que traspua l'art gòtic, aleshores més entenedora. És també aquest estil medieval el que més influí en el Modernisme. De moment, el gust pel romànic es va concretar més aviat en manifestacions de base científica: així, l'estudi i la restauració d'edificis coetanis del naixement de Catalunya com a nació (Santa Maria de Ripoll, Sant Martí del Canigó) o la preservació i conservació de peces romàniques d'altres gèneres artístics (Museu Episcopal de Vic, singularment), quasi sempre, però, de caire religiós, com correspon a una gran part de l'art medieval arribat fins a nosaltres.

Amb el Noucentisme, però, la concreció, esmentada ja abans, de tot aquest idealisme nacionalista en un nacionalisme racionalitzat va posar en marxa la salvació sistemàtica de la pintura catalana romànica, acció que, no limitada a l'àmbit pictòric, naturalment, ha fet de Catalunya la dipositària del major conjunt mundial d'art romànic. Un paper molt important en aquesta feina concreta de preservació de la pintura romànica i en tot l'impuls noucentista encaminat a posar en ordre l'euforia modernista i tot l'esperit de la Renaixença correspongué a Josep Puig i Cadafalch, abans ja esmentat, i a qui en l'àmbit específic del romànic català es deuen diverses restauracions (Sant Martí Sarroca, Sant Joan de les Abadesses) i la monumental obra *L'arquitectura romànica a Catalunya*,³³ que, sovint criticada pel diletantisme posterior, al cap de tres quarts de segle ningú, llevat potser del doctor Eduard Junyent, no ha pogut millorar gaire.

És natural que el Noucentisme apreciés el romànic per damunt del gòtic, més propi del Modernisme. Hi hagué en això, sens dubte, la percepció del romànic català com a corrent molt italianitzant i mediterrani; potser va pesar-hi també el paral·lelisme dels criteris d'un estil medieval però molt normat amb el ja al·ludit seny ordenador noucentista.

Sigui el que es vulgui, tot això quedava encara lluny del període es-

32. J. L. SHNEIDMAN, *L'imperi catalano-aragonès (1200-1350)*, vol. I, *Política interior*, Barcelona, 1975, 283 i s.; VILAR, *op. cit.*, I, 179 i s.

33. [En col·laboració amb A. DE FALGUERA i J. GODAY I CASALS], 3 vol., Barcelona, 1909-1918.

tudiat, les dues dècades centrals del nostre segle, època en la qual, però, es va tornar a posar de moda el romànic català; l'art sacre no en quedà al marge. Diversos factors poden explicar aquest retorn, que ara supera francament l'aspecte científic-arqueològic i es popularitza de manera acusada. Recordo, per exemple, gent amb una formació cultural estantissa que admirava els «frescos del Palau Nacional», expressió evidentment gens docta referida a les pintures murals de les esglésies romàniques del Pirineu català instal·lades el 1923, en ple Noucentisme, al Museu d'Art i d'Arqueologia de Barcelona.³⁴ Recordo també haver rebut cap al 1941, quan jo era encara un estudiant de batxillerat, l'encàrrec d'un projecte de tríptic marià, que vaig resoldre, quant a la imatge central i sense dubtar-hi gens, amb la Mare de Déu de l'absis de Santa Maria de Taüll. També sé qui, uns deu anys després, tenia a la capçalera del llit, en lloc del crucifix tradicional, una reproducció de la Majestat de Caldes de Montbui. Fins i tot les casulles folgades abans impròpiament denominades «gòtiques» van esdevenir, amb la mateixa impropietat, «romàniques». I en un àmbit molt diferent, el de l'art d'avantguarda, set pintors, entre els quals figuraven Tàpies, Tharrats i Guinovart, constituïren el 1955 un grup anomenat «Tahull», del qual existeix encara una fotografia feta exactament al peu de la pintura absidal de Sant Climent de Taüll instal·lada al Museu d'Art de Catalunya, glossada aleshores pel redactor del document fundacional del grup com «la capella sixtina catalana».³⁵

Ja sé que tota aquesta difusió i popularització de l'art romànic català, tot i ésser molt, és encara poc si es compara amb el predicament que aniria assolint després, i encara avui en plena vigoria; però ho faig ressaltar perquè és durant aquest període 1940-1960 que de les bases científic-arqueològiques posades per la capacitat organitzadora dels homes del Noucentisme va sorgint-ne, i ben evident, l'esponerosa plèthora actual, manifestada en centenars de textos de tota mena deguts a autors erudits i a d'altres que no ho són tant, nombrosos cercles més o menys populars d'amics del romànic, restauracions, massa sovint desencertades, milers de reproduccions gràfiques aparegudes no sols a Catalunya sinó també en prou altres països, exposicions, cursets, maquetes, fitxes més o menys encertadament didàctiques destinades a les escoles, impresos il·lustrats per al turisme interior i exterior, i un llarg etcètera. Tot, endemés, amb un enlluernament sovint excessiu, que no deixa veure, per exemple, la transcendència, molt superior, de la nostra arquitectura gòtica.³⁶ Diversos components estilístico-socials poden explicar-nos

34. L'expressió esmentada al·ludeix a la posterior col·locació d'aquestes pintures al Museu d'Art de Catalunya (1934), organitzat en l'edifici que encara avui les hostatja i que sota el nom de «Palau Nacional» havia format part de l'Exposició Internacional de Barcelona (1929).

35. MIRALLES, *op. cit.*, 242 i s.

36. BOFILL, *Aportacions a la interpretació social de l'art català*, 41 i s., 79 s., 105 i s., 132, 162 i s., i notes 35 i 51; *Id.*, *L'església catalana gòtica de nau única i la seva actualitat*;

aquest fenomen, almenys quant a la part corresponent a les dues dècades aquí estudiades.

En primer lloc, i malgrat que el caràcter primordialment sacre de l'art romànic pogué afectar-lo durant el parèntesi 1936-1939, cal parlar-hi d'una línia ininterrompuda, bé que amb alts i baixos, iniciada en la Renaixença amb el desvetllament de la consciència històrica de Catalunya i consolidada gràcies a l'actuació en profunditat del Noucentisme, tot i les contínues traves de l'imperialisme espanyol. Extingit el corrent noucentista genuí, no per això en va desaparèixer l'esperit, com he dit abans: ben al contrari, la major adversitat de les circumstàncies va esperonar-lo, i l'astúcia pròpia d'un país que té el seny com a distintiu va fer-li aprofitar els factors que podien ajudar-lo a sobreviure al si de l'opressió. Ja he fet notar abans, en parlar del *survival* noucentista, la coincidència de dos historicismes: el del feixisme espanyol, enemic del racionalisme i l'avantguardisme artístics anteriors a la guerra civil, i el del noucentisme renaixut, nostàlgic del seu mateix passat, el Noucentisme amb majúscula.

No oblidem tampoc que l'art romànic en general —bé que sovint a Catalunya es pugui salvar d'aquesta generalització— és exponent d'una època teocèntrica i autocràtica, amb prou mostres de prepotència no sols en uns grans edificis massissos, molt romans, aferrats a la terra molt més que no pas els gòtics —fins i tot els gòtics que els superen en dimensions—, sinó també en unes imatges apocalíptiques i acoquinadores; més o menys benvist del nacionalcatolicisme espanyol, fou alhora estimat, com a continuïtat dels afanys medievals de la Renaixença, per l'irredemptisme català, que, d'altra banda, gens retrògrad, en l'àmbit d'un renovellament litúrgic també molt arrelat a Catalunya podia veure en l'estilització romànica de les formes una nova aportació a la tendència paleocristiana i preconiliar abans exposada.

Això darrer enllaça perfectament amb una altra connivència d'interessos aparentment contraposats pròpia de la dinàmica transitiva del període aquí analitzat, al llarg del qual va anar creixent la polèmica entre figurativisme i abstracció iniciada ja molt abans de la guerra civil. També aquí la pintura i l'escultura del romànic català podrien guanyar-se les simpaties d'ambdós corrents, perquè en certa manera n'estaven al bell mig. I el mateix cal dir en relació amb l'arquitectura funcional, perquè no sé si, ateses les circumstàncies d'època, hi pogué haver en el seu temps una funcionalitat més estricta que la de Sant Vicenç de Cardona o de la majoria de temples que li són coetanis, on el decorativisme, reduït fonamentalment a les bandes i els arquets llombards, hi fa sobrer la presència dels escultors.

Cal preguntar-se encara si aquest gust pel romànic no es pot consi-

derar també, com l'atracció de la simplicitat i la funcionalitat paleocristianes, a la base de la gran eclosió posterior al període estudiat, abans referida. Perquè la revolució tècnico-industrial del segle passat va provocar la repulsió envers la grisa monotonia de les màquines i la producció en sèrie, i, com una de tantes reaccions, el neogòtic, el missatge medieval dels romàntics, el gòtic dels segles XIX i XX. La revolució tècnica següent, però, la de l'electrònica i les seves conseqüències, que tantes reaccions semblants a les del canvi de segle —novament posat de moda els nostres mateixos dies— ha provocat, no en té prou amb el gòtic, estil en definitiva urbà; avorrida de les ciutats, lletges, brutes, inhòspites, busca afanyosament, a Catalunya almenys, en un estil com el nostre romànic, rural, «ecològic», amb olor de bosc, d'herba gemada i de Pirineu, aquella Arcàdia que no és ja la dels romàntics sinó la dels romànics. Això podria explicar en part el predicament molt menor obtingut per l'arquitectura gòtica de Catalunya entre els mateixos catalans i al·ludit suara.

Conclusió per al nostre temps

Llevat del mal gust i el triomfalisme, de base no estilística bé que amb efectes sobre l'estil, els altres condicionaments exposats reconeixen un fonament de caràcter més aviat historicista. En aquest historicisme al qual tendeix a Catalunya l'art religiós del període 1940-1960 no cal veure, però, una posició concreta de l'Església catalana, clerecia o fidels.

Salvant les distàncies necessàries, la concordància, major o menor, de l'art sacre amb els criteris estètics que li són coetanis no pot estranyar ningú. Qualsevol text d'història de l'art cristià occidental està organitzat més o menys com ho estan els que estudien la història de l'art profà o, millor dit, de l'art —sense adjectius— corresponent al mateix àmbit geogràfic. L'Evangeli, en tant que és «el» missatge cristià, s'adapta a tots els homes de tots els indrets i de tots els temps. Aquesta és també la raó per la qual l'art cristià es manifesta així mateix adaptable; tant, que ja cap al final del segle II, molt abans de l'Edicte de Milà, doncs, els cristians d'aleshores, que per raons òbvies no tenien encara temples i celebraven l'eucaristia amb els estris casolans, començaren de manifestar artísticament la seva fe decorant aquests objectes amb imatges d'extracció evidentment pagana.³⁷

He dit al principi, quan he volgut fer quadrar unes dates de fàcil record, 1940-1960, amb la realitat d'un procés tan indivisible com l'evolució humana, que la segona data separa més o menys la dècada al llarg de la qual s'anaren concretant els intents de renovació i la següent, que

37. H. CHADWICK, *The Early Church*, Harmondsworth, 1978, 277 i s.

ja va recollir-ne uns fruits evidents, bé que en alguns casos notablement anteriors, com dic també al final del text dedicat a les tendències paleocristianes.

Aquest canvi, que aviat es veuria afavorit oficialment per l'esperit litúrgic conciliar, continua manifestant-se encara avui, però en conjunt ha plantejat molts menys problemes que els besllumats al final de les dues dècades aquí analitzades, quan ja es percebia també la realitat del canvi.

No seria difícil l'aplicació de nous criteris estètics als elements de l'art litúrgic més pròpiament funcionals: edificis, vasos sagrats, indumentària, mobiliari. Ja ho hem vist abans en la referència al retorn a la simplicitat paleocristiana. El problema residia sobretot en les imatges,³⁸ i, evidentment, no se'n podien esperar solucions per la via Dalí (Mado-nes, 1949, 1950, 1952; Crucifixs, 1951, 1954; Institució de l'Eucaristia, 1955; sants diversos, 1955, 1957; etc.), per exemple, ni tampoc massa, malgrat les previsions d'algun crític,³⁹ a partir d'imatges com el Sagrat Cor que Àngel Ferrant va presentar el 1954 a una exposició d'art religiós patrocinada per Eugeni d'Ors.

La solució, afortunadament, vingué de la mateixa Església.⁴⁰ La voluntat conciliar de retornar les coses al lloc que mai no haurien hagut d'abandonar comportava el desig de funcionalitat i la consegüent eliminació de superfluïtats. I això, per si sol, resolía ja el problema, almenys de cara al futur.

Quant a tot allò que ja existia, naturalment, podia fer-se'n neteja o adaptar-ho, però no calia destruir-ho en bloc. Alguns rectors que disposaven de lloc suficient van adoptar una solució anàloga a la dels dipòsits no públics on els museus guarden les peces poc representatives: no van destruir res, tot ho van conservar, i sense recórrer a l'amuntegament a les golfes, ans, al contrari, en dependències parroquials accessibles i disposant-ho més o menys dignament, com en un petit museu; perquè fins i tot la mateixa carrincloneria pertany també a la història de la cultura i pot fer un bon servei als estudiosos. Evidentment, aquest tipus de solució no marginava de cap manera l'esperit conciliar, perquè els temples corresponents, i sense violències iconoclastes, havien quedat nets d'un esdeveniment respecte a les quals només calia vigilar que no hi retornessin.

Per què he dit ara mateix, però, que eren les decisions conciliars, no pas els artistes, qui situava el problema en vies de solució? Doncs perquè les dificultats no venien de les obres d'art en elles mateixes, sinó

38. Vg. a l'anuari *Arte Sacro*, aquí repetidament citat (Barcelona, 1957, 62 i s.), les respostes dels artistes a un qüestionari sobre el camí que en el futur havia de seguir l'art sagrat.

39. MIRALLES, *op. cit.*, 200 i s.- Ferrant és un dels artistes consultats en el qüestionari esmentat en la nota anterior.

40. Vg. *Constitutio Sacrosanctum Concilium*, VII, sobretot articles 122, 123, 125 i 128.

d'un mal ús tradicional que en feien la clerecia i els fidels, i contra el qual sempre s'havien aixecat veus, a vegades ben prestigioses. Ja des de la mateixa aparició de les imatges, Climent d'Alexandria i Tertul·lià s'hi oposen; un segle després, ho fa Eusebi de Cesarea, al qual seguirà Epifani de Salamina. Més tard, al segle VIII, toca el torn a la iconoclàstia bizantina, on molt més que uns arguments teològics, en veritat massa «bizantins», pesa la percepció instintiva dels precedents pagans de les representacions de Crist, la Mare de Déu i els sants.⁴¹ Durant els segles XII i XIII, les normes del Císter, que per un cantó estableixen la dedicació mariana de totes les esglésies cistercenques, per l'altre només hi admeten la imatge que anomenen «del Salvador», i, encara, pintada (segurament el Crist pintat sobre una creu de fusta);⁴² i aquest darrer cas no es pot titllar pas d'herètic, bé que precisament aleshores les relacions de Francesc d'Assís amb el papat van demostrar com n'és d'estantissa a vegades la diferència que hi ha entre un heretge i un sant.

La prescripció conciliar d'un ús parsimoniós de les imatges en l'edifici eclesiàstic redueix al mínim l'aparent conflicte de l'art litúrgic amb l'art profà, almenys quant als temples de nova erecció, perfectament adaptables a l'abstracció i la funcionalitat que avui dominen l'àmbit de les formes artístiques. Quant a la resta d'elements que anteriorment havien estat centres d'atracció del figurativisme, com els murs i les vidrieres, els temes figuratius hi són estèticament tan poc necessaris com puguin ésser-ho a les catifes o cortines; més aviat cal veure-hi un suport ideal per a temes totalment abstractes o, en qualsevol cas, molt estilitzats, com s'esdevé, per exemple, en les vidrieres medievals, que per aquest motiu van perdre vigoria estètica a mesura que la proximitat al Renaixement els dona qualitats més de pintura que de mosaic. Tinguem presents les famoses vidrieres que Chagall va projectar per a diversos edificis del judaisme, on la iconoclàstia és preceptiva.

Fins i tot les mateixes imatges, però, poden adaptar-se als nous corrents, perquè, de fet, no han pas de «reproduir»: cal, només, que «representin», i això, en la més important de totes, el crucifix, hi permet la summa estilització, perquè l'actitud que la creu hi determina ja parla per ella mateixa. I no oblidem, en definitiva, que entre les normes conciliars litúrgiques hi ha la tendència a ennobrir i destacar el sagrari,⁴³ on el cristià pot pregar molt millor que davant qualsevulla imatge.

Només en medis com els de l'obscurantisme hispànic s'han pogut criticar, amb relació a l'aspecte actual dels temples, «la influència protes-

41. CHADWICK, *op. cit.*, 277, 280 i s. i 283 i s.

42. Vg. la taula de C. Norton sobre normativa cistercenca dins *Cistercian art and architecture in the British Isles*, Cambridge, 1986, 315 i s.

43. Vg. l'article 128 del text citat a la nota 40 i el núm. 95 de la *Instructio ad executionem Constitutionis de Sacra Liturgia recte ordinandam*, que el desenrotlla, i al qual ja m'he referit abans.

tant» i «la simplicitat litúrgica del primitiu cristianisme»,⁴⁴ oblidant no sols la tendència de l'Església coetània vers aquella senzillesa, ara ja oficialment recomanada,⁴⁵ sinó també que l'acusada semblança ambiental de molts temples catòlics d'avui als del protestantisme hauria de fer recordar, més aviat, les vegades que l'Evangelí posa com a exemple, en contraposició al fariseisme judaïc, aquells homes que els jueus consideraven heretges, els samaritans, i encara prou d'altres que la ceguesa del «poble escollit» rebutjava.

44. Vg. el text del jesuïta A. BORRÀS, «Arte cristiano moderno y ecumenismo», dins *Unitas*, gener-març 1964, 2 i s.

45. Vg. abans, nota 28.