

APUNTS SOBRE LA RECEPCIÓ DE L'ARQUITECTURA  
MODERNISTA PER PART DE LA LITERATURA  
NOUCENTISTA\*

JAUME AULET

*Grup d'Estudis de la Literatura Catalana Contemporània-UAB*

Deixeu que comenci la meva intervenció recordant unes quantes idees més aviat òbvies, però que són bàsiques per tenir ben situat el tema que ens ocupa. És evident, d'entrada, que el Modernisme hem d'entendre'l com un conjunt de corrents estètics i no pas com un únic corrent. Per tant, la típica imatge de contraposició Modernisme-Noucentisme ha de ser per força simplificadora i enganyadora. De fet, és la imatge que, interessadament, construeix el mateix Noucentisme a partir d'un típic procés sincrètic que consisteix en la selecció d'entre allò que ofereix la tradició immediata (bàsicament la modernista), la reinterpretació ideològica d'allò que s'ha seleccionat per tal de donar-li caràcter propi i, conseqüentment, la restricció de l'abast del Modernisme a allò que no ha estat escollit ni reinterpretat.<sup>1</sup>

També cal tenir present que l'arquitectura modernista no és pas il·lustradora de tota la varietat estètica del moviment, la qual cosa és ben lògica ja només pel simple fet que no costa el mateix fer un poema que fer un edifici i les múltiples circumstàncies que afecten la construcció arquitectònica són ben diferents de les que expliquen la «construcció» literària. Malgrat tot, l'arquitectura modernista és prou variada perquè des del Noucentisme es facin valoracions diferents. Des d'aquest punt de vista, hem d'adonar-nos que la recepció que es pugui fer de l'obra de Gaudí o de Puig i Cadafalch no respon

\* Una primera versió d'aquest treball va ser presentada oralment com a ponència a les III Jornades Martinellianes. Restauracions i transformacions del patrimoni arquitectònic català. A cavall entre dos segles: Modernisme i Noucentisme, celebrades el 2001 a Pinell de Brai (Terra Alta) en el marc de la Universitat Catalana d'Estiu.

1. En aquest sentit, la feina d'Eugeni d'Ors des del seu «Glosari» a *La Veu de Catalunya* és absolutament paradigmàtica. Per a una bona anàlisi del fenomen, vegeu AULET 1992, MURGADES 1976, MURGADES 1987 o CASTELLANOS 1994.

a motius estrictament artístics o arquitectònics: la de Gaudí queda molt relacionada al component religiós i la de Puig i Cadafalch al polític. La que fan d'altres arquitectes, dels diguem-ne menors, cal entendre-la des de múltiples paràmetres diferents. Pensem, per exemple, que arquitectes com Jeroni Martorell havien mantingut una notable relació amb el món literari noucentista.<sup>2</sup> I això sense oblidar que alguns dels poetes del moviment —són els casos de Rafael Masó i Valentí o de Pere Benavent, per exemple— de fet es guanyaven la vida exercint d'arquitectes.

En tercer lloc, cal tenir present que la cronologia de l'evolució estètica en literatura i en arquitectura no és exactament la mateixa (al darrere, és clar, torna a haver-hi allò de la diferència entre fer un poema i construir un edifici). Per aquest motiu, alguns dels edificis més emblemàtics del Modernisme arquitectònic veuen la llum quan la literatura noucentista ja ha sobrepassat fins i tot la seva fase més militant (la que aniria aproximadament del 1906 fins al 1910).

És evident, d'altra banda, que durant els anys vint existeix un descàndid del concepte de Modernisme, la qual cosa es posa de manifest de moltes maneres diferents. No és menys cert, però, que aquest descàndid del mot ja és ben patent durant els anys de vigència del moviment.<sup>3</sup> Tot i així, la valoració que els escriptors i intel·lectuals dels anys del Noucentisme fan del Modernisme no és ni única ni monolítica. Tampoc no ho és, doncs, la imatge que la literatura noucentista ofereix de l'arquitectura modernista.

A partir d'aquestes consideracions prèvies, podem plantejar una anàlisi sobre el tema que ens ocupa, que permeti evitar la simplificació mecanicista des de la qual semblava, *a priori*, que es podia encarar el tema. No tot queda reduït doncs a una simple desautorització, més o

2. Un dels principals textos teòrics de Martorell, per exemple, apareix el 1903 a *Catalunya*, revista dirigida per Josep Carner (MARTORELL 1903). Un altre cas semblant seria el de Joan Rubió i Bellver.

3. És per això, per exemple, que Gabriel Alomar fa circular el 1904 el concepte de «futurisme», en bona mesura en substitució d'un terme com Modernisme, que considerava desprestigi. Ja el 1902, des de les pàgines de la revista *Juventut*, Xavier Viura demana que qui utilitzi el terme especifiqui abans quin sentit li atorga, «perquè cada u designa amb aquest nom una escola diferent» (VIURA 1902).

menys irònica i càustica, que els escriptors noucentistes puguin fer de l'obra arquitectònica més característica del Modernisme.

És fàcil, de fet, caure en simplificacions perquè ens movem en un tema que està poc estudiat. Tot es redueix sovint a citar la coneguda referència del *Glosari* d'Eugeni d'Ors a la Sagrada Família de Gaudí (aquella en què el temple és qualificat de «sublim anormalitat») (ORS 1906b)<sup>4</sup> o la famosa «Auca d'una resposta del senyor Gaudí», el poema que Josep Carner va incloure el 1914 en el llibre *Auques i ventalls*, i poca cosa més. I és que, malauradament, els estudis interdisciplinaris són menys freqüents del que caldria, cosa que, almenys en el cas del Noucentisme, fa que hi hagi obertes moltes línies de treball.<sup>5</sup>

És clar que, en realitat, de referències a l'arquitectura modernista per part de la literatura noucentista tampoc no és que n'hi hagi gaires. En poesia, per exemple —que és el gènere capdavanter de l'època—, l'Eixample barceloní hi apareix sovint, però sempre com a espai de referència més que no pas com a tema. És el cas del passeig de Gràcia i les famoses senyores que s'hi passegen, les quals queden immortalitzades en poemes de Carner tan coneguts com «Les dames del passeig de Gràcia» (també inclòs el 1914 a *Auques i ventalls*) o en d'altres no tan divulgats com els de Guerau de Liost a *La ciutat d'ivori* (1918). I Josep M. López-Picó dedica tot un llibre (*Intermezzo galant*, 1910) a les noies que veu passar en les passejades pels espais emblemàtics de l'arquitectura barcelonina modernista.<sup>6</sup>

4. Vegeu *infra*, nota 24.

5. En el cas del Noucentisme, per exemple, aquesta manca de treballs interdisciplinaris fa que avui dia existeixi una tradició d'estudis literaris sobre el tema que no acaba de coincidir del tot amb la tradició dels estudis plantejats des de l'àmbit de la història de l'art. Aquestes divergències queden patents, per exemple, en algunes de les col·laboracions incloses a PERAN, SUÀREZ, VIDAL 1994 o a DIVERSOS 1994 i afecten a qüestions tan bàsiques com el concepte mateix de moviment o la delimitació cronològica. Els problemes es fan evidents també només amb un cop d'ull a PANYELLA 1996.

6. Pensem que a principis de segle (cap a 1907-1908, aproximadament), Carner i el seu grup d'amics comptaven amb una tertúlia peripatètica que tenia un dels seus principals centres d'operacions precisament en el passeig de Gràcia, una avinguda que la ploma noucentista acaba convertint en un autèntic verger de galanies.

Quan en la literatura noucentista l'espai ciutadà deixa de ser un simple referent i passa a ser tema central del text literari, ens trobem amb dues formulacions. En primer lloc, apareix la Ciutat en abstracte (i generalment amb majúscula) com a creació ideal. Pensem en el *Glosari* d'Eugeni d'Ors, on la referència a tot aquest camp semàntic és extraordinàriament recurrent; en els poemes més programàtics de *La ciutat d'ivori* (1918) de Guerau de Liost («Pòrtic» o «Romanç primicer de la ciutat de Barcelona»), o en les nombroses referències a la ciutat en la poesia de Josep M. López-Picó, especialment en un llibre tan emblemàtic en aquest aspecte com *Espectacles i mitologia* (1914).<sup>7</sup>

En segon lloc, apareix la recreació d'un altre espai barceloní: el de Ciutat Vella. I això passa tant en Carner com en Guerau de Liost com en López-Picó. Ara no és el moment de documentar-ho exhaustivament, però sí d'interpretar-ho. I és que la literatura, d'acord amb el programa cultural que es vol impulsar, és l'encarregada de construir la imatge de la Catalunya ideal, de la Catalunya-Ciutat, una Catalunya i una ciutat on no existeixen els conflictes socials, on tot queda integrat harmònicament i on cadascú exerceix el seu paper des de la felicitat i la normalitat. I l'espai més útil per a aquesta construcció literària és la Barcelona més popular, la que es belluga Rambla avall. Només cal seguir la dama que apareix a *La ciutat d'ivori* i ens adonarem on ens porta.<sup>8</sup> I no cal dir on se situen els *Poemes del port* (1911) de Josep M. López-Picó o què passa amb *Auques i ventalls* de Carner i la reelaboració del costumisme que s'hi fa.<sup>9</sup>

7. Sobre la qüestió del tema de la ciutat en la poesia noucentista, vegeu AULET 1994 i 1997 i BOU 2009.

8. En efecte, en la primera meitat del llibre el lector acaba fent una passejada per la ciutat de Barcelona amb el pretext del seguiment d'una dama fugissera que ens porta «Rambla avall» i «Vora del port», títol de dos dels poemes. És clar que, en aquesta idea del tot harmònic, el poeta no renuncia pas a la Barcelona de l'Eixample i fa una escapadeta tot sol «En el Passeig de Gràcia», títol d'un altre dels poemes d'aquest apartat del llibre.

9. En aquest sentit, és molt il·lustradora també la sèrie de sonets dedicats a Emili Vilanova que el poeta publica el 1906 a *Il·lustració Catalana* (CARNER 1906a) i que després reproduceix parcialment a *Segon llibre de sonets* (1907).

Anem, però, cap a l'arquitectura que, de fet, és el tema que ens ha d'ocupar. És cert que la típica arquitectura modernista, la de l'Eixample, s'escapa de la idea de «normalitat» que propugna la literatura noucentista i que s'associa directament a una forma idealitzada de quotidianitat. Partint d'aquesta idea podrem adonar-nos que al darre-re de la valoració que la literatura noucentista fa de l'arquitectura mo-dernista no hi ha una senzilla qüestió de canvi de gustos estètics: no és una simple menysvaloració del decorativisme i de la línia corba en defensa de l'austeritat pragmàtica i racional de la línia recta. La dife-rència és més aviat en la concepció del paper de l'artista en la societat. L'autèntica contraposició no és entre corbes i rectes, entre decorati-visme i racionalitat, sinó més aviat entre el geni i l'enginyer i, en defi-nitiva, en la diferència entre el paper que exerceix socialment un geni (l'individu que queda per damunt de tot i de tothom) i l'enginyer (la persona que posa el seu enginy al servei de la societat).<sup>10</sup>

Si ho reduïm tot a una qüestió purament estètica, la d'un simple canvi de gust, anirem a parar fàcilment a les conegudes citacions de fi-nals dels anys vint i principis dels trenta. Són referències contundents i significatives, sens dubte, però es queden en la cosa més anecdòtica, potser perquè són ja massa tardanes per tal que puguin plantejar el tema en els termes ideològics característics del Noucentisme entès com a moviment cultural. Potser és per això, també, que no són els grans noms del Noucentisme els que porten la veu cantant en aquest debat ni els que tiren la llenya al foc. Seria el cas, per exemple, de la campanya que enceta Manuel Brunet el 1929 des de la revista *Mirador* amb l'arti-cle titulat «¿És redimible el Palau de la Música Catalana?»:

En parlar de l'obra arquitectònica de Lluís Domènech i Montaner no sembla pas que puguin fer-se distincions: va néixer tarada i restarà tarada tota la vida. [...] Era tan gran la fama d'en Domènech i Monta-ner que li deien Domènech el «Bueno» per distingir-lo de Domènech i Estapà, Domènech el «Malo», i les obres del «Malo», entre elles el Palau de Justícia, ens molesten menys que el Palau de la Música, l'obra màxima de Domènech el «Bueno». [...] No creieu que el Palau

10. La imatge, és clar, és d'Eugeni d'Ors («XÈNIUS» [ORS] 1906a).

de la Música —de qualsevol cosa en diem un palau— entra en la categoria de monuments que demanen l'enderroc? Per moltes raons i, sobretot, perquè l'hem de sofrir. Mireu-se'l bé! Mireu-se'l bé per fora i per dins. En diuen el Palau de la Quincalleria catalana, i ho mereix. [...] Quan després d'una cançó obren els llums, us veieu obligats a mirar aquelles Walkiries de pedra entre núvols del mateix material! [...] És intolerable la decoració del sostre, aquelles columnes de rajoleta que hi ha a les llotges: són intolerables les penjarelles plenes de caramel·los de les baranes i és abominable tot l'escenari. A la boca de l'escenari hi ha l'aberració en pedra —o en guix— més grossa que pugui imaginar un escultor. A la dreta de l'espectador hi ha les Walkiries. Aquesta fantasia és sostinguda per dues columnes dòriques que no tenen cap sentit. Sobre les columnes hi ha un enteulament que sembla un caixó de panses. Sobre la cornissa hi ha les Walkiries entre una gran nuvolada. [...] Núvols de pedra! Fum de pedra! Arbres de pedra! Tot plegat té qualitat de guix. A l'escenari hi ha una dotzena de muses modernistes de pedra de mig cos en amunt, impalpables, o de mosaic, de mig cos en avall. Són les que donen el to als concertants! (BRUNET 1929).<sup>11</sup>

Hi ha també les diverses incursions, totes molt bel·ligerants, de Joan Sacs (o de Feliu Elias, si ho preferiu així). És ell, per exemple, qui el 1929 fa esclatar la polèmica a propòsit de La Pedrera des de les pàgines de *La Nau*. Ho fa en termes semblants als de Brunet, però ara s'endinsa en qüestions més tècniques, amb rèpliques i contrarèpliques amb arquitectes com Domènec Sugranyes i Francesc de P. Quintana («Joan SACS» [ELIAS] 1929).<sup>12</sup> Tres anys abans, el mateix Feliu Elias havia estat prou contundent en un article a *Revista de Catalunya*:

11. L'article de Manuel Brunet genera una forta polèmica que Francesc Miralles ha resseguit, en part (MIRALLES 1983: 81-82). En números successius es publiquen rèpliques i contrarèpliques, l'anàlisi de les quals s'escaparia ara de la perspectiva eminentment literària d'aquest estudi. Senyal, doncs, que els escriptors no hi intervenen.

12. La polèmica traspasa els límits de *La Nau* i acaba a *La Veu de Catalunya*. Per a un seguiment, més aviat descriptiu dels textos, vegeu Bassegoda 2000. Val a dir, si més no, que els escriptors, al marge òbviament del mateix Feliu Elias, tornen a quedar-ne al marge.

La casa Milà i l'església de la Sagrada Família són, per al nostre gust, dues enormes monstrositats que comprometen molts valors del nostre esdevenidor i que expliquen molts fracassos moderns de Catalunya. Nosaltres apreciem aquestes dues voluminoses obres com dos fracassos col·lectius, més aviat que com dos fracassos de Gaudí («Joan SACS» [ELIAS] 1926).<sup>13</sup>

Els atacs, certament, queden molt en la línia del tòpic de l'època. El que realment és interessant, però, és adonar-se que els arguments de Feliu Elias del 1929 no són pas els mateixos que havia fet servir ell mateix durant els anys del Noucentisme. Així, el 1914 l'opinió que Elias té de Gaudí és més aviat elogiosa. Això és el que diu, si més no, a les pàgines de *Revista Nova*:

No vol dir res que alguna de les formes creades per Gaudí trasbalsin anguniosament la nostra sensibilitat, perquè les altres formes per ell creades i que tan profundament ens encisen, donen més crèdit a la seva percepció que a la nostra, fermen la pròpia boca a tota protesta i ens donen l'esperança necessària per a deixar arribar a nosaltres, amb el temps, la total comprensió de l'obra gaudiniana. I si així no fos, ni el temps ens confirmés a tots en aqueixa dualitat de bellesa i lletgesa convivint en l'art gaudinià, la part de bellesa és prou gran, al nostre entendre, per enaltir sense regateig aquest home («Joan SACS» [ELIAS] 1914).<sup>14</sup>

Observem, doncs, un tret que després anirem il·lustrant d'altres maneres: els principals atacs a l'arquitectura modernista no es fan en els anys àlgids del Noucentisme ni surten pas de les plomes de més prestigi dins del moviment.

Tornem, però, al 1929, l'any de l'Exposició Universal i, per tant, un bon moment per fixar l'atenció en els edificis emblemàtics

13. La citació és prou coneguda i ha estat reproduïda en altres ocasions. Vegeu, per exemple, MIRALLES 1983: 76.

14. Hi ha qui diu que el canvi d'actitud de Feliu Elias respon en bona manera al fet que Gaudí no el felicità el 1914 amb motiu del primer comentari. La xafarderia queda apuntada per Bassegoda en l'article citat. Respecte a la posició de Feliu Elias, vegeu també la sèrie que publica com a «Joan Sacs» l'octubre de 1910 a *El Poble Català* amb el títol «La ciutat lletja».

de la ciutat de Barcelona. El repàs de les opinions d'aquell any sobre l'arquitectura modernista no pot deixar de banda el petit opuscle que Carles Soldevila publica amb el títol de *L'art d'ensenyar Barcelona*. El text és també força conegut, però no podem pas deixar de mencionar-ne alguna de les citacions més il·lustradores. S'hi fa esment als dos edificis que centren la polèmica. A propòsit de La Pedrera diu:

En passar per davant de la Pedrera, somriuen amb aire resignat i senyalen.

—Què és això? —exclamen els Kaufmann a cor.

—Encara no ho sabem ben bé —els podeu dir—. L'edifici té més de vint anys d'existència... No obstant, els barcelonins no acabem de saber què diantre és...

—Però... algun objecte deu tenir?

—Naturalment, és destinat a habitació... Hi viu gent; s'hi lloguen pisos... Vol ésser, realment, una casa de lloguer... Però ho és?

—És estrambòtic...

—És l'obra d'un arquitecte indiscutiblement genial, però d'un gust lamentable («MYSELF» [SOLDEVILA] 1929).<sup>15</sup>

I amb el Palau de la Música no es queda pas curt:

Una altra nit la podeu destinar a sentir un concert al Palau de la Música Catalana. Procureu que el concert sigui de primer ordre. [...] Només un bon programa us ajudarà a desfer la mala impressió que l'edifici produirà als vostres turistes. Tots els barcelonins són persuadits a hores d'ara que l'esmentat Palau és una desgràcia («MYSELF» [SOLDEVILA] 1929).<sup>16</sup>

Torna a ser, però, l'opinió relativament tardana d'un autor format en el Noucentisme, però no estrictament d'un escriptor directament

15. Curiosament en la reedició del volum dins de les obres completes de l'autor, Soldevila substitueix «un gust lamentable» per «un gust molt personal» (SOLDEVILA 1967: 1436).

16. En el llibre podem llegir altres valoracions similars —potser no tan contundents— a propòsit de la Sagrada Família o de l'Eixample barceloní.



vinculat al moviment. I podríem completar-ho amb altres exemples similars, sempre dins d'aquest mateix perfil. Rafael Tasis, per exemple, més jove encara que tots els noms esmentats fins ara, manté una línia d'opinió molt similar a finals del 1932, a les pàgines de *Mirador*, en un article en què parla d'«el rastre horrible de l'arquitectura *modernista* del nostre Eixample» i «dels arquitectes que del 1888 al 1910 crearen, amb la complicitat benevolent dels propietaris urbans, el mostruari d'horrors de pedra picada que són els carrers de l'Eixample de Barcelona» (TASIS 1932). I afegeix:

Feu un dia la prova, si us plau. Passegeu-vos pels carrers de la quadrícula barcelonina, i en comptes de deixar lliscar per damunt de les façanes mil vegades vistes un esguard distret i familiar, fixeu-vos en els detalls d'una mena d'arquitectura que ha donat a la nostra ciutat un renom internacional, no gens envejable, de mal gust i anormalitat en el ram dels edificis públics i privats. Començant per les creacions lamentables de catalanisme arquitectònic del senyor Domènech i Muntaner, que Déu l'hagi ben perdonat, per acabar en les dues mostres ben recents, i que no seran les darreres, segurament, de la genialitat delirant dels arquitectes i propietaris barcelonins, que són l'edifici de la Cambra de la Propietat, a la Plaça de l'Àngel, i aquella casa monstruosa del carrer de Muntaner cantonada a Consell de Cent [...] anireu passant de l'esbalaïment a la indignació (TASIS 1932).<sup>17</sup>

Certament, el catàleg de referències crítiques és prou ampli i contundent. Podem preguntar-nos, però, sí aquesta és realment la visió que el Noucentisme té de l'arquitectura modernista. La hipòtesi d'interpretació del dilema ja ha quedat apuntada en el seguiment dels textos: la valoració de l'arquitectura modernista no es fa des de les posicions pròpiament noucentistes, sinó des de les conseqüències posteriors a la vi-

17. Rafael Tasis acaba demanant a l'Ajuntament que obligui els propietaris a «treure tots els *remates* i les tribunes, i a gratar les artístiques façanes de les seves cases *modern styl*, suprimint tota la fullaraca i l'ornamentació que entrebanca i suplanta l'arquitectura de l'edifici.» Per a ell són edificis amb «columnes fantàstiques i inoperants, amb capitells monstruosos i híbrids, que només tenen parió amb les balustrades i les tribunes farcides de senyores de llarga cabellera desmaiada i de flors exuberants de pedra picada» (TASIS 1932).

gència del moviment. D'aquí que el tema es plantegi més que res com un simple canvi de gust estètic. Per això no és tan difícil trobar expressions pràcticament idèntiques a les de Feliu Elias, Manuel Brunet o Carles Soldevila, però provinents de veus que queden al marge de l'ombra projectada pel Noucentisme i que, a més, es declaren absolutament contràries a la influència del moviment. És el cas de Josep Pla, que el 1942, des de les pàgines de *Destino*, diu el següent a propòsit del Palau de la Música Catalana:

Este pequeño escrito pretende ser un alegato a favor de la transformación de dicho Palacio de la Música en una sala de conciertos decente y potable. No pediré la demolición porque esta palabra es muy gruesa y de grano muy rasposo. Además las obras están muy caras. Sí creo, en cambio, que está en el ánimo de todo el mundo la necesidad de transformar esta alocada y delirante barraca en otra donde se pueda escuchar un concierto sin tener que cerrar los ojos, o sin que le vengan a uno ganas de pedir un pico y una pala y dedicarse —aunque no sea más que *in mente*— al siniestro oficio de hacer de iconoclasta. [...]

He penetrado dos veces en mi vida en el Palacio de la Música. No lo digo para que la gente me tome por vivo. Lo digo intensamente disgustado. Ha sido más fuerte que mi voluntad: el recuerdo de aquellos caballos, aquellos bustos, aquellas rosas incrustadas en el techo de ladrillos planchados, aquellas lámpara, el recuerdo de los mil detalles, todos a cual más feos, de la sala, me ha impedido innumerables veces escuchar trozos de música que me hubiera gustado intensamente conocer o volver a oír. [...]

El autor de la barraca fué el difunto arquitecto, catedrático y político Doménech y Muntaner. No he conocido a este señor personalmente, pero mi amigo Rafael Puget me ha hablado a veces de él. Era un hombre encantador, de trato exquisito, de una erudición extraordinaria, de una cultura verdaderamente auténtica. Este hombre, distinguido por tantos conceptos, cuando cogía el lápiz estaba perdido: era un hombre de un mal gusto, de una falta de gracia y de discreción literalmente atroz. És posible que si Doménech i Muntaner, con la personalidad que tenía, hubiera vivido en una época de buen gusto, hubiera sido un hombre positivo y estimable. Pero le tocó el modernismo, el «modern style», el horroroso «liberty», y no tuvo fuerza para ver que aquello era inaceptable, impresentable, incluso como

capricho momentáneo, ni tuvo vigor suficiente para reaccionar (PLA 1942).<sup>18</sup>

És cert, val a dir-ho, que a principis dels anys quaranta i en una revista com *Destino* la crítica a l'edifici té unes altres connotacions, però tampoc no és clar que Pla vulgui obrir un flanc ideològic que calgui relacionar necessàriament amb la situació de la postguerra. En el fons no està fent altra cosa que expressar les seves preferències estètiques. Torna a ser, doncs, una qüestió de gust.

Fixem-nos, en canvi —i tornem a la segona meitat dels anys vint, en altres valoracions, menys espectaculars i amb menor intenció piro-tècnica.<sup>19</sup> Rafael Benet, per exemple, el 1925 i des de les pàgines de *La Veu de Catalunya*, diu:

Admiro les genialitats estranyes de l'art de Gaudí i del seu deixeble Jujol —encara que trobo que ens en podríem passar—, però considero que són molt lluny del concepte que avui té la paraula «modern». [...] Gaudí és un estructurador de fantasies, i aquest qualificatiu suposa un reconeixement de que l'arquitecte de la Sagrada Família és un home que sap resoldre amb enorme atreviment els problemes més endimoniats del seu ofici, i, encara que no hi entenc prou, em sembla que moltes vegades Gaudí planteja, inventa, nous problemes per a resoldre'ls genialment (BENET 1925a).<sup>20</sup>

El crític de *La Veu de Catalunya*, doncs, reconeix la genialitat de l'arquitecte, però no pot pas associar-la al seu concepte de modernitat. Ara ja no és una simple qüestió de gust, sinó que entrem de ple en la reflexió pròpiament noucentista sobre la relació entre l'artista i la societat i la contraposició entre l'excepcionalitat i la normalitat desitjada. És el terreny de la «sublim anormalitat» amb què Ors, com hem vist, sintetitzava perfectament el problema. Benet no critica obertament la figura de Gaudí ni la seva aportació arquitectònica: es limita a

18. Pel que fa al cas de Josep Pla, vegeu AGUILÓ I PLA 2006.

19. No cal recórrer a les múltiples necrològiques amb motiu de la mort d'Antoni Gaudí el 1926 perquè, lògicament, estan massa condicionades per les circumstàncies.

20. El text és citat i analitzat a MIRALLES 1983: 74.

situar-la fora dels límits de la modernitat i, per tant, fora del que hauria de ser el segle xx (el Nou-cents, en definitiva). Rafael Benet mateix ho expressa clarament en la contrarèplica que publica una setmana més tard, després de la polèmica generada pel seu primer article: «Encara que hàgim de donar gràcies a Déu per haver-nos enviat un geni tan formidable, hauríem també de demanar-li que ens enviés altres genis més normals» (BENET 1925b).<sup>21</sup>

Des de *La Publicitat*, en un article del 1930 sobre Gaudí, Jaume Bofill i Mates planteja una idea similar. Parla de «temperament genial» però al mateix temps carrega contra la idea de geni, sempre partint de la base que l'individualisme no pot ser mai modèlic. Bofill salva l'arquitecte per la genialitat —també per la religiositat, val a dir-ho—, però no considera que aquesta sigui una via autènticament civilitzadora:

En Gaudí seguia els camins de les altures. De vegades s'hi esgarriava, però sempre era en cerca de la flor de penical. Sovint en tornava amb un herbari opulent. [...] Era un dilapidador de pedres, de diners, de la paciència d'ell i dels altres, però dilapidava —com tants!— la rutina miserable. Sentia i feia sentir l'imperatiu de la magnitud. [...] Les seves significacions eren obres vives, amb les perfeccions i els esguerros de la naturalesa [...], àdhuc que no fos íntegrament reeixit el seu esforç titànic (BOFILL 1930).

I al final de l'article acaba acceptant «la significació de la seva obra cabdal» (BOFILL 1930). Queda clar, doncs, que Bofill i Mates —i ara sí que som davant d'un dels grans noms de la literatura noucentista— no planteja el tema des d'una perspectiva estètica. No és un problema de bon gust ni de mal gust, sinó d'inadequació d'un model d'artista a les necessitats d'un programa cultural.<sup>22</sup>

Anem, però, a les dues figures clau de la literatura noucentista: Eugeni d'Ors i Josep Carner. Són certament dos autors molt diferents pel

21. Sobre aquest tema, vegeu també SUÀREZ 1991.

22. Bofill assumeix, fins i tot, que cal fer un esforç per acabar la Sagrada Família: «Difícilment podrem judicar el Temple de Gaudí mentre no el veurem clos», diu en l'esmentat article (BOFILL 1930). És clar que va morir només tres anys després i sense veure el projecte acabat. Els seus hereus encara postulen.

que fa a la pràctica literària.<sup>23</sup> Cap dels dos, però, no fa mai un atac desmesurat —en la línia dels que abunden a finals dels anys vint— a la figura de Gaudí ni a l'arquitectura modernista i tampoc cap d'ells no planteja el tema des del reduccionisme del gust estètic. Eugeni d'Ors, en el fons, també respecta la genialitat de l'arquitecte, però la considera del tot impròpia per al projecte que el Noucentisme vol impulsar. Ell és, de fet, el primer que ho planteja en aquests termes en la famosa glosa del 1906:

De vegades —haig de confessar-ho—, no sé pensar sense terror en el destí del nostre poble, obligat a sostenir, sobre la seva pobra normalitat, tan precària, el pes i la grandesa i la glòria d'aquestes sublims anormalitats: la Sagrada Família, la poesia maragallena... («XÈNIUS» [ORS] 1906b).<sup>24</sup>

En aquest sentit, sembla prou significatiu que la primera de les seves gloses del 1910 —que vol ser programàtica i es titula precisament «Programa»— torni a plantejar la qüestió en termes similars: de concepció del paper de l'artista en el món i no de gust estètic:

Diu que don Antoni Gaudí, el nostre famós arquitecte, professa el principi de que no es pot tirar plans, i que val molt més confiar-se a la inspiració de cada nit. Però en Gaudí té els seus mètodes particulars: nosaltres tenim els nostres («XÈNIUS» [ORS] 1910).<sup>25</sup>

És cert que algun cop Eugeni d'Ors també planteja la qüestió en termes de bon gust i mal gust. Són però, referències més aviat esca-

23. La diferència fonamental, en el fons, prové del fet que l'un tenia sentit de l'humor i l'altre no.

24. Per a Joan-Lluís Marfany, la famosa «sublim anormalitat» fa referència a la desmesura i no pas a l'excepcionalitat (MARFANY 1990). Al marge de desmesures, excepcionalitats o inadequacions, la gràcia de l'expressió que utilitza Ors es troba en el joc subtil amb la volguda ambigüitat.

25. No oblidem, ni que no sigui més que una anècdota, que el desembre de 1909 —just, per tant, en el moment en què va escriure aquest article— Ors va anar a viure a un dels pisos de la Casa de les Punxes, un dels edificis més emblemàtics de Josep Puig i Cadafalch i de l'arquitectura modernista barcelonina. Com és sabut, l'escriptor i l'arquitecte s'acabaren enganxant, però per motius polítics i no pas estètics.

dusseres. Així, a *La ben plantada* (1911), en el capítol titulat «De la casa on viu», no s'està de remarcar que sortosament l'edifici és anterior als «deliris» del Modernisme: «Aquesta torre va ser edificada per encàrrec d'un borsista al temps de la «febre d'or». Tingué doncs la fortuna de no ésser influïda en el seu estil i sentit íntim pels deliris subsegüents a l'Exposició Universal de 1888.» I fins i tot hi ha una glossa seva de l'any 1910 titulada precisament «El Geni i el Gust». El text és prou il·lustrador de la línia d'interpretació que ens ocupa. El bon gust, diu Ors, no és altra cosa que la genialitat socialitzada, cosa que implícitament ens retorna a la contraposició entre la genialitat i la desitjada normalitat: «Penseu que el Gust no és tal vegada altra cosa que el Geni socialitzat. A Catalunya la cosa més revolucionària que es pot fer és tenir Bon Gust» (ORS 1950: 1552).<sup>26</sup>

En el cas de Josep Carner, cal tenir present que la formació religiosa i ideològica de l'escriptor està molt relacionada amb els cercles en els quals es movia Antoni Gaudí, cosa que acaba condicionant enormement la imatge que té de la figura humana de l'arquitecte. Tots dos, per exemple, reben la influència directa del mestratge de Torras i Bages i, a més, coincideixen a principis de segle a la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat, una de les principals associacions religioses impulsores de la relació entre catalanisme i catolicisme (vegeu AULET 1985). Amb aquest context a la vista, no és estrany que, durant els primers anys de la seva activitat literària, Josep Carner publiqui diversos articles en defensa de l'obra de Gaudí i en destaquí precisament el component religiós. El 1907 fins i tot en parla com a «arquitecte religiós per antonomàsia» (CARNER 1907a). Per això, quan el 1904 ha d'enumerar el que ell en diu «la meravellosa trinitat de tres homes eminents», un dels tres escollits és

26. Aquesta normalitat s'associa a simplicitat i a racionalitat: «Guerra a l'enfarc. Guerra a les falses elegàncies, en el llenguatge, en l'ortografia, en la tipografia, en la decoració, en totes les arts i les ciències, en tot el viure». La citació és de la glossa de 1912 titulada «La lluita per la simplicitat» (ORS 1982: 183-184). Per això li molesta aquesta mena d'arquitectura amb columnes que sembla que hagin de caure i no cauen (així ho expressa el 1910 en la glossa titulada «Wagner» [ORS 1950: 1444]) i no li sembla malament que, quan cal remodelar un edifici, es tendeixi a la racionalitat pragmàtica (vegeu «Feina heràclia», una glossa del 1911 [ORS 1982: 157-158]).

Antoni Gaudí (CARNER 1904).<sup>27</sup> I el 1905, quan publica *Primer llibre de sonets*, no s'està pas d'incloure-hi un poema titulat precisament «En Gaudí».

Oh el sol, i com li posa la cara falaguera!,  
com penetra en sos ulls la delícia del blau!  
Sos llavis són afables, i per la barba suau  
ell té l'argent finíssim i august de l'olivera.

Del goig de tant crear sa veu és riolera.  
Damunt d'una boirada qui pal·lideix i cau  
ell ha evocat la joia de la claror primera  
i ha alçat la pols daurada que en tota cosa jau.

És un cim, dominant les estèrils planures,  
on ja arriba la llum de les glòries futures;  
ell és una magnífica senyal de promissió.

I son braç, per damunt de les gents catalanes,  
enlaira immensament les portes sobiranes  
de la vida, la mort i la resurrecció.

El retrat que es fa de la figura de Gaudí és elogiosa, amable i respectuosa. El poeta, sense explicitar-ho, en remarca la genialitat, però amb la intenció d'humanitzar-la, de fer-la propera a tothom i, en definitiva, de socialitzar-la. I això sense perdre de vista el component religiós, que queda sintetitzat en la referència a les tres portes de la Sagrada Família amb què es tanca el sonet, una referència que prescindeix de valoracions estrictament estètiques. El poema apareix en un moment en el qual estem a punt d'entrar en el moment de màxima militància de l'ideari noucentista i en canvi, com es pot veure, queda ben lluny de l'opinió dels detractors de l'arquitectura de Gaudí que caracteritzen el panorama a finals dels anys vint.

27. La secció no va signada, però Carner de ben segur que n'és l'autor. Si més no, n'és el responsable pel fet de ser el director de la publicació. Els altres dos components de la triada són Josep Torres i Bages i Joaquim Ruyra. Podem trobar altres referències similars a CARNER 1906b i 1907b.

En textos posteriors de Josep Carner, el component catòlic desapareix i les referències a Gaudí queden integrades al joc estètic de la poètica carneriana. No trobarem mai un atac despietat o una crítica corrosiva. Ni tan sols no s'apunta la idea del mal gust. Tampoc no hi ha certament una identificació amb l'estètica que Gaudí representa ni amb la seva concepció de l'art i l'artista. Fixem-nos en aquesta quarteta, que circulava a l'època i que la memòria popular ha atribuït a Carner:

Si gaudiu del Modernisme  
no us quedeu a mig camí:  
arribeu al paroxisme  
de gaudir-ne amb en Gaudí!<sup>28</sup>

Tot és un joc de paraules, que no queda reduït només a la utilització del cognom de l'arquitecte, sinó també a la paradoxa de la recomanació irònica de gaudir del Modernisme fins al paroxisme de qui n'és de fet el màxim representant i que, per tant, ens permetrà gaudir-ne millor. No és un sarcasme, sinó un distanciament irònic i amable mitjançant el qual es fa broma amb la idea de geni, però sobretot amb el nom del geni. En poques paraules: més que una qüestió de gust estètic, es tracta d'una mostra del to poètic del Carner d'aquells anys.<sup>29</sup>

La figura de Gaudí apareix també en una sèrie de textos de Josep Carner dedicats al tema de la restauració de la catedral de Mallorca. Aquest cop parteix d'una anècdota, ben simple: la de la velleta que torna a l'església després de les obres projectades per l'arquitecte i que queda tan enlluernada per la magnitud de la proposta que se sent perduda i no sap on posar la cadireta per resar. És l'argument del relat

28. Joan-Lluís Marfany reproduceix el poema (MARFANY 1990: 74). Vegeu també *DIVERSOS AUTORS* 2002.

29. Tot plegat queda una mica en la línia, per exemple, d'alguns dels sonets que Carner dedica a nombroses Mares de Déu, els quals són recreacions estètiques —sovint també a partir del nom de la Verge— plantejades des d'aquest mateix to distanciat, més que no pas autèntics poemes religiosos. Vegeu, per exemple, «A una Mare de Déu romànica» de *Segon llibre de sonets* (1907), que havia aparegut prèviament publicat a la premsa amb el títol «A la Mare de Déu de la O».



titulat «Sa cadireta de madò Tonina», publicat el 1905 a *La Veu de Catalunya*. Carner presenta l'anècdota com si fos real i com si el mateix Gaudí la hi hagués explicada. Es tracta, en el fons, d'una altra manera d'humanitzar el geni, de plantejar la necessària adequació entre genialitat i quotidianitat. Carner aprofita l'ocasió, un cop més, per proposar un exercici estilístic (aquest cop pel fet de redactar en mallorquí) i per construir un text que pren tot el seu sentit en el moment que hem llegit la frase final, posada en boca de la protagonista: «Idò, a on posaré jo sa meva cadireta» (CARNER 1905).<sup>30</sup> Aquest joc literari, tant lingüístic com de composició, interessa tant —o potser més i tot— que la lliçó sobre la humanització del geni. La imatge que Carner pugui tenir de l'arquitectura modernista, doncs, esdevé un pretext que integra al seu mecanisme de creació literària. Tant és així que el tema de madò Tonina reapareix el 1922 a «La cadireta», una de les narracions de *La creació d'Eva i altres contes*.<sup>31</sup> L'anècdota serveix per tancar un relat que s'ha centrat en el diàleg dels diferents personatges sobre qüestions d'alta política. La lliçó continua essent la mateixa del 1904, però ara aplicada a unes altres circumstàncies: el perill que la magnificència dels grans projectes ens faci perdre de vista els problemes de la vida quotidiana. Una altra vegada, però, la gràcia és veure com tot el relat conflueix fins a la frase que tanca el conte, ara sense exercicis dialectals: «Déu meu, Déu meu, on posaré la meva cadireta?» Carner, doncs, està consolidant la seva concepció del conte i la seva idea sobre com cal estructurar el material narratiu, mentre que la menció a Gaudí no passa de ser un amable pretext.

La referència més famosa a Gaudí en la literatura de Carner és sens dubte la de l'«Auca d'una resposta del senyor Gaudí», el poema inclòs a *Auques i ventalls* (1914).<sup>32</sup> Un cop més el poeta remet a la figura del geni i el situa en acció enmig d'una escena tan quotidiana i

30. La rehabilitació del presbiteri de la Seu de Mallorca, dirigida per l'arquitecte, és del 1904.

31. El tema és present també a «La ciutat sense ara», un dels articles de *Les planes del verdum* (1918), però només de manera lateral. S'hi fa referència als «mallorquins antigaudinistes, anomenats de sa cadireta de madò Tonina» (CARNER 1981: 69).

32. La versió definitiva apareix a *Poesia* (1957). Reproduïm en apèndix la primera edició (la de 1914), la qual ofereix nombroses variants respecte a la de 1957.

vulgar com la de la cadireta a la catedral, amb l'afegit de l'adequació al registre caricaturesc i irònic del gènere emprat: l'auca. Ara és el dilema de qui no sap on col·locar un piano de cua i espera la solució que ha de venir de la resposta del geni. I la resposta, certament, ho és de genial: en només quatre paraules («Miri, toqui el violí») el problema queda resolt. Per això aquesta resposta —diu l'auca— ha donat més fama a l'arquitecte que tota la llarga llista dels seus edificis impressionants. Carner, doncs, no només humanitza el mite sinó que, sobretot, situa la genialitat al seu terreny: el de la paraula. No és estrany, doncs, que la lacònica resposta sigui la que tanca el text i la que permet rellegir-lo tot en funció de l'expectativa que genera des del títol i ben bé fins al final. És altra vegada el mateix mecanisme de composició, que, com acabem de veure, tant funciona per a la poesia, com per al conte o l'article mig literaturitzat: els tres grans gèneres de la producció carneriana. Perquè en realitat, amb la ploma a la mà, Carner, encara que no ho vulgui, és tan genial com Gaudí.

## APÈNDIX

### AUCA D'UNA RESPOSTA DEL SENYOR GAUDÍ

*A Carlota Campins*

1. Tothom n'ha sentit a dir  
d'aquest gran senyor Gaudí
2. que cada hora —no s'hi val!—  
fa una cosa genial
3. i no deixa viure en pau  
l'home savi ni el babau.
4. Ell alçava amb ferro vell  
una gàbia per n Güell.
5. Té una església a Sant Martí  
que mai més se'n veu la fi.

6. Ningú diu de can Calvet  
que no fa calor ni fred.
7. En un Parc posa en Gaudí  
l'Orient per ús d'aquí.
8. La gran Seu dels mallorquins,  
l'esbotzà de part de dins.
9. Amb la casa d'en Batlló  
burxa el neci espectador,
10. i amb la casa d'en Milà  
es pot dir que el va aixafar.
11. Ara ha fet una maqueta  
d'una església molt maqueta.
12. És el temple i cada altar  
tot de fil d'empalomar.
13. Més allò del violí  
és la glòria d'en Gaudí.
14. Per cinc cèntims ho sabreu  
(de les auques és el preu).
15. Dona O Comes i Abril  
va guarnir un saló d'estil.
16. L'estil era... no ho sé pas.  
Un Lluís que no ve al cas.
17. Ella té un oncle segon  
que va estar qui sap a on.
18. Un matí que era al Midi,  
se li ocorre de venir.

19. Mes s'atura: —A la neboda  
dec encar present de boda.
20. Què li duc, què no li duc...  
aveiam, rumia el truc.—
21. Vol quelcom de faramalla,  
i de sobte deia: —Calla!
22. De petita l'he sentit  
fent escales dia i nit,
23. que van ser, per desiguales,  
el terror de les escales.
24. Un piano li daré;  
és qüestió de quedar bé.—
25. I ja posa un telegrama:  
—Cua Erard per una dama.
26. Ell arriba (per Cerbère)  
i el piano ja l'espera.
27. A ca la senyora Comes  
el du un «pessetero» amb gomes,
28. i mant camàlic que sua,  
puja el piano de cua.
29. Per sorprendre-la era un dia  
que la senyora tenia,
30. alleujant la consciència,  
«cine» de beneficència.
31. Porten, amb emoció,  
el gran fòtil al saló.

32. La neboda va arribar:  
—Oncle! —Noia! (Allò que es fa.)
33. Al mirar el present novell  
dona O no cap en pell.
34. Però fa un veí subtil:  
—El piano no és d'estil!
35. —Com ho fem? I el vull lluir!  
Ja veuràs, crido en Gaudí.
36. Ell, molt fi, ve de seguida.  
—Què volia, si és servida?
37. —Ja coneix —diu ella humil—  
que el saló tot és d'estil.
38. Sense fer cap dany a l'art,  
on hi poso aquest Erard?—
39. En Gaudí mira el saló  
amb aquella atenció.
40. Ressegueix tots els indrets  
i fins mida les parets.
41. D'un brocat alça les gires  
i separa cinc cadires.
42. Mes, a l'últim, somrient,  
va movent el cap d'argent.
43. La senyora, esperançada,  
va a saber-li l'empescada.
44. —Ai carat, senyor Gaudí!  
Digui, digui, ja pot dir.

45. Don Antoni, amb la mà dreta,  
es rascava la barbeta.
46. —És vostè —diu molt atent—  
la que toca l'instrument?
47. La senyora, un poc sobtada,  
deia: —Sóc aficionada.
48. I va dir el senyor Gaudí:  
—Miri, toqui el violí.

## BIBLIOGRAFIA

- AGUILÓ i PLA (eds.) (2006): Anna Aguiló i Xavier Pla, *Gaudí i Verdagner llegits per Josep Pla*, Girona: Fundació Josep Pla / Universitat de Girona.
- AULET (1985): Jaume Aulet, «Josep Carner i la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat (1899-1906). Una primera aproximació», *Faig*, núm. 23-24 (maig), p. 57-74.
- (1992): *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*, Barcelona: Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1994): «Literatura i ciutat», dins DIVERSOS AUTORS, *Noucentisme i ciutat*, Barcelona: Electa / Centre de Cultura Contemporània, p. 61-72.
- (1997): «Estudi introductori» a *Antologia de la poesia noucentista*, Barcelona: Edicions 62, p. 7-54.
- BASSEGODA i NONELL (2000): Joan Bassegoda i Nonell, «La Pedrera segons els arxius i els crítics», *Nexus*, núm. 24 (juliol), p. 50-61.
- BENET (1925a): Rafael Benet, «Exposició General d'Art Litúrgic», *La Veu de Catalunya* (11 desembre).
- (1925b): «Gaudí», *La Veu de Catalunya* (18 desembre).
- BLASCO BARDAS (2002): Anna M. Blasco Bardas, *Els articles de Maragall i de Pijoan sobre la Sagrada Família*, Barcelona: Fundació Joan Maragall.
- BOU (2009): Enric Bou, «Imaginar la ciutat. Els poetes noucentistes», dins Antoni Mari (ed.), *La imaginació noucentista*, Barcelona: Angle, p. 209-234.
- BRUNET (1929): Manuel Brunet, «És redimible el Palau de la Música Catalana?», *Mirador*, núm. 4 (21 febrer), p. 1-2.

- BOFILL I MATES (1930): Jaume BOFILL I MATES, «Gaudí», *La Publicitat* (2 i 3 gener). Reproduït a «Guerau de Liost» [Jaume BOFILL I MATES] (1983): *Obra poètica completa. Proses literàries*, Barcelona: Selecta, p. 845-848.
- [CARNER] (1904): [Josep CARNER,] «Informació», *Catalunya*, núm. 25 (gener), p. 117.
- CARNER (1905): Josep Carner, «Sa cadireta de madò Tonina. Fet esdevingut a la ciutat de Mallorca. El me contà don Toni Gaudí», *La Veu de Catalunya* (25 febrer).
- (1906a): «Sonets a llaor d'Emili Vilanova», *Il·lustració Catalana*, IV, p. 508-509.
- (1906b): «Per la Sagrada Família», *La Veu de Catalunya* (20 gener).
- (1907a): «La joventut i el Teatre Municipal. Opinió d'en Carner», *La Veu de Catalunya* (16 novembre).
- (1907b): «El nostre naixement», *La Veu de Catalunya* (31 desembre).
- (1981): *Les bonhomies i altres proses*, Barcelona: Edicions 62.
- CASTELLANOS (1994): Jordi Castellanos, «Presentació» a Eugeni d'Ors, *Pa-pers anteriors al Glosari*, Barcelona: Quaderns Crema, p. 13-55.
- DIVERSOS AUTORS (1994): *Noucentisme i ciutat*, Barcelona: Electa / Centre de Cultura Contemporània.
- (2002): «Gaudí vist per divuit escriptors i artistes», *Nexus*, núm. 28 (juliol), p. 36-57.
- [ELIAS, Feliu] «Joan SACS» (1914), «En Gaudí, creador», *Revista Nova*, núm. 7 (23 maig), p. 8-9.
- (1926): «Cròniques catalanes», *Revista de Catalunya*, núm. 25 (juliol).
- (1929): «Temes artístics. Gaudí-Berenguer», *La Nau* (9 gener).
- MARFANY (1990): Joan-Lluís Marfany, «Gaudí i el Modernisme», dins Juan José Lahuerta (ed.), *Gaudí i el seu temps*, Barcelona: Barcanova, p. 69-99.
- MARTORELL (1903): Jeroni Martorell, «L'arquitectura moderna», *Catalunya*, núm. 18 (30 setembre), ps. 241-258; núm. 24 (30 desembre), p. 561-577.
- MIRALLES (1983): Francesc Miralles, *Història de l'art català*, 8, Barcelona: Edicions 62.
- MURGADES (1976): Josep Murgades, «Assaig de revisió del Noucentisme», *Els Marges*, núm. 7 (juny), p. 35-53.
- (1987): «El Noucentisme / Eugeni d'Ors», dins Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, 9, Barcelona: Ariel, p. 9-72 i 73-98.
- [ORS, Eugeni d'] «XÈNIUS» (1906a): «Glosari. Els enginyers», *La Veu de Catalunya* (1 juny). Reproduït a Eugeni d'ORS (1996): *Glosari 1906-1907*, Barcelona: Quaderns Crema, 1996, p. 137-139.
- (1906b): «Glosari. Enllà i la generació noucentista», *La Veu de Catalunya*

- (29 juny). Reproduït a Eugeni d'ORS (1996): *Glosari 1906-1907*, Barcelona: Quaderns Crema, 1996, p. 170-171.
- (1910): «Glosari. Programa», *La Veu de Catalunya* (2 gener). Reproduït a Eugeni d'ORS (1950): *Obra catalana completa. Glosari 1906-1910*, Barcelona: Selecta, p. 1233-1235.
- ORS (1950): Eugeni d'Ors, *Obra catalana completa. Glosari 1906-1910*, Barcelona: Selecta.
- (1982): *Glosari*, Barcelona: Edicions 62.
- PANYELLA (1996): Vinyet Panyella, *Cronologia del Noucentisme (una eina)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PERAN, SUÀREZ i VIDAL (eds.) (1994): Martí Peran, Àlicia Suàrez i Mercè Vidal (eds.), *El Noucentisme, un projecte de modernitat*, Barcelona: Generalitat de Catalunya / Enciclopèdia Catalana / Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.
- PLA (1942): Josep Pla, «Calendario sin fechas», *Destino*, núm. 235 (17 gener), p. 8.
- [SOLDEVILA, Carles] «MYSELF» [1929]: *L'art d'ensenyar Barcelona*, Barcelona: Catalònia.
- SOLDEVILA (1967): Carles Soldevila, *Obres completes*, Barcelona, Selecta.
- SUÀREZ (1991): Àlicia Suàrez, *Un estudi sobre Rafael Benet*, Barcelona: Fundació Rafael Benet.
- TASIS i MARCA (1932): Rafael Tasis i Marca, «Una trista deixa: *Modern styl*», *Mirador*, núm. 203 (22 desembre), p. 9.
- VIURA (1902): Xavier Viura, «Les noves corrents», *Joventut*, núm. 110 (20 març), p. 186-188.