

\* Una comissió s'ocupava de rebre les propostes de les entitats i d'homologar-les si els semblava bé. Entre les peticions hi havia: sermons en esperanto; representacions d'autos sacramentals per a sordsmuts; llibres i exposicions relacionats amb el congrés, etc.

\* S'animà els barcelonins de tots els barris a adornar els balcons amb banderes, símbols sacres, llums, etc.

*"Bastantes balcones aprovecharon la ocasión para poner la bandera vaticana en vez de la española, acompañadas las dos de unas cruces de madera que aguantaban las bombillas que debían iluminar las noches fervorosas"* (Lorés, 1985 c:126).

Per altra banda milloraren alguns serveis públics com l'enllumenat dels carrers, monuments i edificis; es creà l'estació terminal d'Iberia a la Plaça d'Espanya; es destruïren moltes barraques i s'impulsà l'edificació de les "Viviendas del Congreso", que havien de ser una obra benèfico-social, responent a la crida del bisbe Modrego, en el sentit que *"tan extraordinario acontecimiento espiritual se tradujera en obras de manifiesta utilidad social"*(33).

\* José M. Pemán fou l'encarregat de posar lletra a l'himne del Congrés, decisió protestada per alguns catalanistes, com Maurici Serrahima, que envià una carta al bisbe. L'himne repetia el lema del Congrés a l'"estribillo", que cantava *"Cristo en todas las almas y en el mundo la paz"*.

\* El 27 de maig de 1952 s'inicià l'edició de **Pax. Diario del XXXV Congreso Eucarístico Internacional**, que publicà només set números durant tot el Congrés. La revista aportava escrits i abundant informació

gràfica dels actes que s'hi celebraren. El format era de 385 x 280 mm i era imprès als tallers de **La Vanguardia**. La redacció, situada al Passeig de Gràcia 1, estava en mans de l'Oficina Diocesana de Premsa y Radio del XXXV Congreso Eucarístico Internacional, sota la direcció de mossèn Ramon Cunill. Manuel Brunet, col·laborador de **Destino**, ex-seminarista i obsessionat per "*Roma, el Vaticà, el papa, els cardenals, el món catòlic, apostòlic i romà*" (Pla, v.44:539), n'era el redactor en cap.

L'assessor artístic fou Jesús Bernal. Hi escriviren articles i comentaris periodistes de tota mena, com Ignacio Agustí, Néstor Luján, Guillermo Díaz-Plaja, Lorenzo Gomis, Claudi Colomer, Enric Badosa, Joaquim Xicot, Santiago Nadal, Joan Teixidor, Joan Cortés, Joan B. Bertran, Joan Llongueres, J.M. López-Picó, Artur Llopis, Rafael Benet, Miquel Malendres o Joan M. Guasch, per citar algunes de les firmes que hi aparegueren. També hi havia molts dibuixos de Ràfols Casamada, Joan Espladiu, Llorenç Gofí i Maria Girona.

Les pàgines dels set números oscil·laren entre les setze i les trenta-dues, i el preu de venda també varià. Els dos primers números costaven dues pessetes, del núm. 3 al 6, tres pessetes, i el darrer, un duro. La revista fou un èxit i se n'exhauriren tots els exemplars, motiu pel qual calgué fer un segon tiratge de tots els números que foren venuts a un duro cadascun.

*"Incluso sus detractores reconocen que el Congreso Eucarístico de Barcelona fue un prodigio desde el punto de vista de su organización"* (Alsius, 1977:30).

El fet és que tots els actes programats estigueren correctament coordinats i no hi hagué problemes d'horaris. Alhora, tots els preparatius donaren els seus fruits i els participants arribats d'arreu

d'Espanya i del món foren degudament allotjats. A Barcelona, durant aquells dies, bona part de totes les activitats que es feren tingueren quelcom a veure amb la religió:

-una missa per a tots els esportistes vestits amb els uniformes del seu club, que en acabar feren una desfilada pels carrers que durà tres quarts d'hora.

-un acte litúrgic a Pedralbes només per a homes amb un sermó del pare Lombardi. Els homes eren considerats menys devots que les dones, i per tant, calia dur-los pel bon camí.

-diverses exposicions d'art sacre.

-en teatre, diferents representacions d'actes sacramentals.

-en cinema, es programaren títols adequats com "Antonio de Padua", "Creo en Dios", "Cerca del cielo", "Pepino y Violeta".

-els souvenirs, que significaren ingressos extres per als comerciants i empresaris, foren productes commemoratius del congrés com mocadors, escuts, medalles, creus lluminoses, etc.

Però a banda d'aquests aspectes més "folklòrics", per a la celebració del Congrés va caldre decidir dos aspectes importants. Un era decidir on s'alotjaria el legat del Papa, el cardenal Federico Tedeschini. Aquest havia estat Nunci davant la II<sup>a</sup> República, amb la qual havia fet grans esforços per a entendre-s. La seva actitud conciliadora provocà el rebuig de la dreta espanyola i dels elements més integristes del bisbat, com Isidre Gomà. El problema de la residència quedà resolt amb l'adopció com a residència de la planta noble del Palau Nacional de Montjuïc, on es feren obres d'adaptació, que anaren a càrrec de l'ajuntament. La tria fou realitzada tenint en compte que *"la residència del cardenal-legendat havia de reunir, a una gran dignitat de*

*forma externa, una encertada disposició de la seva distribució interna, una situació que permetés la maniobra de tots els carruatges que hi convergirien i una gran independència per a la mobilització de la comitiva cardenalícia" (Nadal, 1965: 459).*

El segon problema que calgué resoldre fou determinar el lloc on es desenvoluparien les grans cerimònies del Congrés. Primer es pensà en el Parc de la Ciutadella i en el Parc de Montjuïc. Ambdós foren rebutjats "perquè hom preveia l'aglomeració d'enormes multituds que no cabrien ni en l'un ni en l'altre i perquè, essent coneguts per la celebració de les dues exposicions universals barcelonines, qualsevol acte que hi fos organitzat donaria la sensació d'ésser, el Congrés, plat de segona taula" (Nadal, 1965: 459). Així és que s'optà per la Diagonal, que permetia l'assistència de molta gent i es creà la plaça de Pius XII, on s'aixecà l'altar.

-La celebració-

El cardenal-legat Tedeschini rebé una acollida triomfal. Entrà a Espanya per Portbou. El tren s'aturà a la Porta de la Pau a les 6,45 hores del 28 de maig i "el cardenal en baixà entre ovacions inenarrables, que es reiteraren durant tot el recorregut que féu la comitiva per la Rambla, plaça de Catalunya, Fontanella, Via Laietana, plaça de Maura i Avinguda de la Catedral fins al Palau Episcopal, en el qual reposà uns moments, i després es dirigí processionalment a la Catedral, on tingué lloc l'acte inaugural del Congrés" (Nadal, 1965: 461).

Les "ovacions inenarrables" foren vistes de diferent manera per Jaume Lorés (Vang, 19:126) qui les explica com:

*"Y el día señalado entró, por la puerta de la Paz, el elegante cardenal, pulcrísimo, mientras los catalanistas píos gritaban "Viva el Papa!" para contrarrestar el "España por el Papa!" de los franquistas rugientes".*

Durant el congrés es feren actes diversos com: l'ordenació de vuit-cents capellans; les reunions de les seccions d'estudi en les especialitats de Litúrgia, Sagrada Escripura, Teologia Dogmàtica, Moral-Sociologia-Dret Pastoral, Teologia Oriental, Pedagogia i Història-Arqueologia; un concert de l'Orfeó Català al Palau Nacional o un Pontifical de ritus bizantí a l'església de Sant Josep Oriol.

Però l'acte més important fou la missa del primer de juny, diumenge de Pentecosta, celebrada a la plaça de Pius XII, amb més d'un milió de participants. Hi assistí el general Franco i els seus ministres. Durant la celebració estigué penjada a Sant Pere Màrtir una monumental bandera catalana col·locada per Joan Reventós, Jacint Raventós, Pere Figuera, Raimon Galí i altres (34). En acabar la missa se sentí un missatge radiat de Pius XII.

-Les conseqüències-

El Congrés Eucarístic tingué connotacions polítiques clares i suposà *"una presentación de largo, en un ambiente fastuoso y de manos de la Iglesia, de un país marginado políticamente"* (Jiménez Lozano, 1977:29). A partir del Congrés es donà l'empenta decisiva per a la signatura del Concordat. El Congrés fou utilitzat per a fer propaganda anticomunista,

i per a victorejar i donar gran rellevància al cardenal Spellman, cap de la delegació nordamericana, des de la premsa. Aquest cardenal intevingué força durant el Congrés i parlà molt de la pau mundial. L'any següent, se signaren els acords de cooperació entre el seu país i Espanya.

*"El Congreso fue un gran acto de fe colectiva, de sensibilidad religiosa, de asimilación, en el secreto del alma de ingentes multitudes, del misterio insondable de Dios" (Udina, 1977:35).*

Això podria ser cert per als milers de catòlics que hi participaren, de bona fe, tot i que l'organitzadora de la festa fos una església ancorada en el passat; més preocupada pels signes externs i d'ostentació sacres que no de la realitat social i de la vida quotidiana dels fidels. Una església que estava alineada voluntàriament al costat dels governants. Foren unes celebracions molt allunyades de l'esperit renovador que impulsaria el Concili Vaticà II convocat pel Papa Joan XXIII, que fou present a Barcelona encara com a cardenal Roncalli.

El Congrés, a més, no tingué gens en compte en cap dels actes que va fer, que tenia lloc a la capital de Catalunya. La realitat nacional de la ciutat fou simplement ignorada. El Congrés suposà, per a alguns historiadors, *"la traca final del naciona-catolicismo en Cataluña, mucho más endeble que el del resto de España por provenir de un catolicismo históricamente más abierto y con un sentido de la españolización mezclado con agua de borrajas"* (Lorés, 1985 c:126). I és que l'abadia de Montserrat, des del 1947, tornava a ser el centre espiritual de Catalunya. I avançava en l'intent d'aproximació a la problemàtica del poble català.

El Congrés va ser molt important perquè era el primer acte internacional de rellevància que tenia lloc a Espanya des del final de la guerra civil. A més a més, es feia l'any següent de la "vaga dels

tramvies", en què Barcelona havia tornat a aparèixer a la premsa internacional com una ciutat conflictiva i revolucionària. Per tant, el fet que Barcelona aparegués, arran del congrés, com el centre pietós d'Espanya era un triomf polític pel règim del general Franco. Aquest va voler ser el principal protagonista dels actes i fins va rivalitzar amb el legat papal, el cardenal Tedeschini, en no poques ocasions. (35)

NOTES AL CAPITOL V.2.5.

(1) Pel ressò que aquesta Carta Pastoral tingué al món, v. Hermet, 1981  
b:47 i ss.

(2) Sobre la guerra civil i l'actuació dels catòlics al món v. Herbert  
R. Southworth "La propaganda catòlica y la guerra civil española",  
Historia 16, núm.43., novembre 1979. pag.70-83.

(3) Sembla que l'actitud del Vaticà enfront de la guerra civil i dels  
insurgents s'anà modificant al llarg del temps. V. Antonio Marquina  
Barrio "El Vaticano contra la Cruzada", Historia 16, núm. 22., febrer  
1978. pag.39-52.

(4) Sobre "l'autocrítica religiosa" als anys cinquanta, v. José M.  
García Escudero "La autocrítica religiosa", a Joaquín Ruiz Giménez,  
Iglesia, Estado y Sociedad (1930-1982), Barcelona, Argos-Vergara, 1984.  
(Primera Plana, 61). Pag. 126-134.

(5) Es l'opinió d'analistes com Guy Hermet, González-Balado, Vidal, etc.

(6) V. Josep M. Totosaus "L'Església de la postguerra", Serra d'Or,  
núm.186. març 1975, pag.13-18.

(7) Benet (1979:416 i ss) cita els casos de l'arquebisbe de Tarragona,  
Benjamín de Arriba y Castro, i del bisbe de Lleida, Aurelio del Pino.



(8) V. Ramon Muntanyola. Vidal i Barraquer, el cardenal de la paz, Barcelona, Laia, 1974. (Ediciones de bolsillo, 335); Miquel Estradé. "El cardenal del perdó", Serra d'Or, núm 223, abril 1978. pag. 41; Dom Cassià M. Just. "Un retorn que ens compromet", Serra d'Or, núm 223, abril 1978, pag.43-45.

(9) V. Ramon Comas. Gomà-Vidal i Barraquer: dues visions antagòniques de l'Església del 1939, Barcelona, Ed. Laia, 1974. (Les Eines, 7. Sèrie Assaig).

(10) Es pot trobar el text íntegre a Benet, 1979:395.

(11) V. Benet, 1979:404-405. Hi ha l'anunci publicat a la premsa de Barcelona animant els joves a esdevenir membres de la nova "Juventud Española de Acción Católica". V. Josep Castaño i Colomer, "Memories sobre la JOC a Catalunya. (1932-1970)".

(12) V. el retrat que Albert Manent fa de Mn. Muntanyola a Solo de les Hores. Pag.107-119.

(13) La importància de Germinàbit augmentà a partir de 1956, en incorporar-hi nous col.laboradors i augmentar el nombre d'articles sobre literatura, cinema, llibres, teatre, etc. Els col.laboradors foren: Jaume Lorés, Raimon Galí, Joan Triadú, Oriol Bohigas, Jordi Maluquer, Màrius Lleget, Osvald Cardona, Lluís i Maurici Serrahima, Max Cahner, Eulàlia Duran, Albert Manent, Isidre Molas, Miquel Porter, Anna Moll, Jordi Carbonell, M.A. Capmany, Badia i Margarit, Joan Perucho, Ferran

Soldevila, etc. A partir de 1960, en una segona època, **Germinàbit** esdevingué l'Organ Pastoral de Música Sagrada de la Unió Escolania de Montserrat.

(14) Francesc de Paula Malet i Vallhonrat nasqué a Rubí el 1899. Doctor en filosofia, teologia i dret. Residí a Olot, Roma, Tarragona i Barcelona. V. Jordi Llimona, "El pare Basili de Rubí, personalitat de l'Església catalana", Serra d'Or, núm 322-323. juliol-agost 1986. pag. 53-54. ; Joan Alcaraz, "Notícia i algunes trifulgues del pare Basili de Rubí", Serra d'Or, núm.301. octubre 1984. pag.143-146.

(15) A la dècada dels quaranta veieren la llum dues revistes en castellà, **Apostolado franciscano** (1940) i l'erudita **Estudios Franciscanos** (1948). El mes de març de 1944 sortí la **Revista Franciscana de Cultura y Orientación**, amb textos en català i castellà. Era la segona època, ja que la primera fou a l'any 1872. Era de periodicitat mensual, il·lustrada i amb cobertes. Tenia trenta-dues pàgines i un format de 240 x 170 mm. S'imprimia a l'editorial Seràfica. Durà tota la dècada dels cinquanta. El 1959, el pare Basili de Rubí impulsà una altra revista, tota en català, anomenada **Criterion**.

(16) Com que mossén Batlle estava molt malalt, delegà totes les negociacions en Jordi Bonet. Poc després de morir Mn. Batlle, es creà a Barcelona la "Delegació Diocesana d'Escoltisme". El bisbe nomenà Mn. Batlle "Consiliari diocesà de l'Escoltisme" el novembre de 1955.

(17) La revista **Baloo** fou tancada i multada juntament amb les revistes universitàries clandestines **Curial**, **Ictini** i **Forum**.

(18) V. Josep Massot i Muntaner, La guerra civil a Montserrat, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984. (Subsidia Monàstica, 12).

(19) V. Josep Massot i Muntaner, "L'Abat Antoni M. Marcet, home de país", Serra d'Or, núm.230. novembre 1978. Pag.27-32.; i Qüestions de Vida Cristiana, núm.93. 1978. Pag.88-105.

(20) V. Evangelista Vilanova, "El sí i el no de l'abat Aureli", Serra d'Or, núm.110. novembre 1968. pag.37.; Albert Manent, "L'amic dels allunyats", Serra d'Or, núm.110. pag. 31.

(21) Escarré volia que Montserrat tingués categoria de municipi propi, però Franco no ho acceptà. També volia el rang "d'abadia nullius", o sia, que no depengués del bisbe de Barcelona, amb un abat-bisbe, però el Vaticà no li ho atorgà.

(22) Altres eslògans de la festa eren: "Que no deixi ningú d'assistir-hi", i el més llarg "Catalans: la Verge de Montserrat, la nostra patrona, ens tornarà la llibertat nacional que ens ha estat arrabassada. Ara més que mai: Visca Catalunya!".

(23) Segons declarà Josep Benet en l'entrevista personal, Fèlix Millet acabà pagant de la seva butxaca el deute que va contraure la Comissió Abat Oliva, per a fer front a les tasques d'organització.

(24) La llista completa dels membres que formaren part de la Comissió Abat Oliva pot trobar-se a Josep Massot i Muntaner, "Les festes de l'entronització i la cultura catalana", Serra d'Or, núm.211. abril 1977. Pag.49.

(25) La comissió universitària fou formada per Jordi Bonet, Jaume Carner, Joan Reventós i Josep M. Ainaud. Crearen delegats a totes les facultats, recolliren firmes perquè el 27 d'abril fos declarat festa de precepte, repartiren estampes i organitzaren l'anada a Montserrat dels estudiants el dia de l'entronització, i la diada dels estudiants amb l'ofrena d'una llàntia a la Verge el 26 d'octubre de 1947.

(26) De l'auca, se'n tiraren cent mil exemplars. Va ser feta per Joaquim Muntanyola i es titulava: "*Heus aquí la història breu/ del que amb gran solemnitat/ tindrà lloc, ajudant Déu/ en el nostre Montserrat*".

(27) Foren famosos el de la **Vetlla de Santa Maria**, o el d'**El tron de la Mare de Déu de Montserrat**, d'Alexandre Cirici, i prologat per Fèlix Millet.

(28) El tiratge de les cartes-circulars anà augmentant progressivament: 1a- 1.500 exemplars; 2a- 3.000 ex; 3a- 5.000 ex.; 4a- 10.000 ex.; 5a- 15.000 ex.; 6a- 20.000 ex.; 7a- 40.000 ex.; 8a- 35.000 ex., i la darrera, 6.000 exemplars.

(29) El text, retraduit al català, es pot trobar a Boix, 1977:40-41.

(30) La revista **Quaderns de l'Exili** obrí una subscripció entre tots els exiliats per a oferir una llàntia de plata a la Verge. Aquesta fou portada a Montserrat el 1948 pels responsables de la revista, Joan Sales i Raimon Galí, que havien arribat de l'exili. El número dedicat a les festes de Montserrat fou l'últim de la publicació i hi van col.laborar exiliats catalans de tots els colors, des del Dr. Carles Cardó fins a algun d'extrema esquerra.

(31) Al núm. 9 de la revista **Ariel** destaquen els articles de: Ferran Soldevila, "Montserrat, muntanya prodigiosa"; Josep M. de Sagarra "Montserrat IV. Els fills de Sant Benet" (fragments del poema); Dom A. Albareda, "Vitalitat perenne" (poema); Josep Romeu, "Aires de Llegenda" (fragment de poema, primer premi del concurs de poesia convocat per la CAO); Miquel Tarradell/ Alexandre Cirici i Enric Jardí/ F.P. Verrié, "Les arts plàstiques en el Montserrat actual"; Joan Triadú, "Formes d'una espiritualitat perdurable".

(32) Maragall i la Setmana Tràgica (1963); Catalunya sota el règim franquista (1973); Barcelona a mitjan segle XIX. El moviment obrer durant el Bienni Progressista (1976).

(33) V. Ricard Baget, "Las viviendas del Congreso", La Vanguardia.  
"Catalunya bajo el franquismo", 1985. pag.134-136.

(34) V. Jacint Reventós, "La bandera del Congreso Eucarístico", La Vanguardia, "Catalunya bajo el franquismo", 1985. pag.317.

(35) Pel tema del Congrés Eucarístic, v. Joan B. Culla i Borja de Riquer, Història de Catalunya (v. VI), Barcelona, Edicions 62, 1989.  
(Dirigida per Pierre Vilar).

#### V.2.6. El món de les arts.

En aquesta darrera part del capítol V ens centrarem en quatre àmbits diferents com són l'arquitectura, la música, les arts plàstiques i el teatre.

##### a) L'arquitectura.

El final de la guerra civil deixà una nació devastada en molts àmbits. L'acció de les bombes havia destruït ciutats, monuments i edificis de tota mena. Calia començar a reconstruir. Però la reconstrucció es veié condicionada per l'escassetat de materials, per la manca de bons arquitectes i per les noves directrius estètiques imposades pel règim franquista.

Efectivament, més de quaranta bons arquitectes, entre els quals hi havia Josep Lluís Sert, Bergamín, Candela, Lacasa, Rodríguez Arias i Sánchez Arias, entre d'altres, havien deixat Espanya. Al país, per causa de l'autarquia, l'aïllament i la II<sup>a</sup> Guerra Mundial, només es podien utilitzar els materials tradicionals. No es trobava ni ferro ni formigó. Per tant, es construïa "*con predominio del mampuesto en las partes sustentantes, con revestimiento de sillería en los paramentos. Para cubrir los espacios se utilizó la técnica tradicional catalana de las bóvedas tabicadas, de rasilla, que permitía prescindir de vigas, jácenas y techos armados*" (Cirici, 1977 b:144).

El 23 de setembre de 1939 s'havia creat a Burgos una "Dirección General de Arquitectura", que estava inserida dins del Ministeri de

Governació perquè *"ha de guardar relación más inmediata y continuada con los servicios encargados de dirigir y asesorar en materia de urbanismo a las corporaciones locales"* (Cirici, 1977 b:122). Aquesta Direcció controlava als arquitectes i les seves necessitats per *"la necesidad de ordenar la vida material del país con arreglo a nuestros principios, la importancia representativa que tienen las obras de la Arquitectura como expresión de la fuerza y de la misión del Estado en una época determinada"* (Cirici, 1977 b:120).

El nou règim estava convençut que l'arquitectura era una expressió visible de la nova ideologia i és per això que es marcà unes línies estètiques en la construcció dels edificis. Hi havia una dualitat entre la construcció d'habitatges per als ciutadans i els edificis de caràcter oficial. Per als primers predominava l'estil tradicional, de tipus artesà, mentre que per als segons s'imposava el monumentalisme calcat de les edificacions nazi-feixistes, amb predomini de les influències casticistes i de l'arquitectura jesuítica colonial. En ambdós casos desaparegué el racionalisme, mentre que els arquitectes preponderants del règim, com Luis Felipe Vivanco i Pedro Muguruza, pontificaven a favor d'un nou classicisme impregnat de "pintoresquismo local". Aquestes teories es veien impulsades en la massiva reconstrucció d'esglésies duta a terme a la postguerra.

Aquests conceptes arquitectònics s'anaren realitzant gràcies a la creació de l'organisme estatal anomenat "Regiones Devastadas" i de l'Instituto Nacional de la Vivienda, ambdós creats l'any 1943. S'ocuparen d'aportar projectes urbanístics i arquitectònics per a reconstruir àmplies zones de l'Estat i de la construcció de molts barris



de cases barates destinades als obrers de les ciutats o a aquells que hi emigraven.

El fet és que les directrius arquitectòniques del franquisme no només es materialitzaren en aquells projectes que eren directament promoguts pels organismes estatals, sinó que també se'n feren ressò molts nous edificis de caràcter privat com bancs, oficines o domicilis privats (1). Aquesta situació predominà fins a finals de la dècada dels quaranta, data en què molts arquitectes començaren a imposar llurs propis criteris estètics en la construcció dels edificis. Aquesta reacció vingué propiciada pel final de la guerra mundial i per les noves influències que, a poc a poc, arribaven dels països europeus i dels Estats Units. Això es traduí en una gran influència britànica en la decoració i l'arquitectura a partir de 1946, i ja des del 1951 en la influència de l'estil "funcional i orgànic" que arribava dels Estats Units.

Catalunya no fou cap excepció en l'àmbit arquitectònic i predominaren les mateixes directrius estètiques que a la resta de l'Estat. De tota manera, hi hagué poca construcció d'edificis monumentals de tipus oficial, perquè aquests es concentraven a la capital, Madrid, i en canvi es desenvolupà *"una arquitectura pseudoaristocrática de los grandes capitalistas"* (Reseña, 1977:255).

De Catalunya havien marxat grans arquitectes com Josep Lluís Sert, fundador, el 1931, del Grup d'Artistes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània (GATCPAC). Aquest havia estat l'iniciador a Espanya del moviment racionalista, que havia creat una nova arquitectura molt vinculada a la idea de llibertat política i al progrés. Els mestres i el projecte de la Catalunya autònoma on s'inseria

el GATCPAC havien desaparegut amb el final de la guerra, i els nous arquitectes catalans havien quedat sotmesos a les directrius del règim.

A finals dels anys quaranta, però, i com a reacció individual contra l'arquitectura oficial, va sorgir l'organicisme en alguns arquitectes catalans. Els teòrics principals foren Antoni de Moragas i Josep M. Sostres, els quals tenien influències del finlandès Alvar Aalto. A partir d'aquí naixeria el Grup R l'any 1951, peça fonamental en el panorama arquitectònic català de la postguerra, perquè el transformaria de manera considerable fins l'any 1958.

#### -El Grup R-

El Grup R fou constituït el 21 d'agost de 1951 a l'estudi dels arquitectes Coderch i Valls. Hi assistiren, a més dels amfitrions, els arquitectes Joaquim Gili, Josep M. Martorell, Antoni de Moragas, Josep Pratmarsó, Josep M. Sostres i l'estudiant Oriol Bohigas. La primera Junta Directiva, que havia de fer la sol·licitud a les autoritats per a la legalització del grup, fou formada per Pratmarsó com a president, Bohigas de secretari, Gili de tresorer i Sostres i Moragas com a vocals.

*"El grup (...) havia de tenir un nom que volgués dir molt i no digués res. ¿Per què no el nom d'una lletra? Per què no Grup R, per exemple?"* (Moragas, 1961:20).

Fou Josep M. Sostres qui li trobà el nom. Ell i Joaquim Gili eren dos dels arquitectes de Barcelona que millor entenien l'arquitectura en relació amb els aspectes socials, econòmics i culturals del país on s'inseria. Sostres fou el teòric i erudit del Grup R. Volia que fos un

grup molt restringit. En canvi, Antoni de Moragas actuà com a aglutinant de la colla perquè:

*"Jo volia ampliar el grup i li vaig parlar d'un estudiant d'arquitectura que prometia molt, l'Oriol Bohigas. En Sostres em deia, "no t'emboliquis, no t'emboliquis, que els estudiants ja sabem com són". Però vaig insistir fins que el noi entrà. I després ja s'ha vist la carrera brillant que ha fet" (Entrev. Moragas). (2)*

El Grup R no fou admès oficialment fins el mes de juny de 1955, gairebé al cap de tres anys d'haver-ne sol·licitat l'aprovació. La causa del retard fou simple:

*"El Grup R era una associació avantguardista, progressista. Volíem ser una associació independent i demanàrem els permisos al Govern Civil. Aquests, com que no entenien els motius de l'associació i com que hi havia tot d'arquitectes, enviaren la sol·licitud a passar un informe de l'Instituto de la Vivienda, i ells al Col·legi Superior d'Arquitectura, i aquest organisme s'adreçà al Col·legi de Barcelona" (Entrev. Moragas).*

A la primavera dels anys cinquanta, Moragas compaginava l'activitat al Grup R amb la tasca de secretari del Col·legi d'Arquitectes de Barcelona. Així és que al cap dels mesos, tots els papers que havia enviat per a legalitzar l'associació li tornaren a les mans. Evidentment, el Col·legi d'Arquitectes de Barcelona va fer un informe favorable i el Govern Civil acceptà el Grup com a associació.

Una vegada formalment acceptat, fou nomenada una Junta que quedà constituïda el 32 d'octubre de 1955 amb Josep Pratmarsó de president, Oriol Bohigas de secretari, Antoni de Moragas de tresorer i Joaquim Gili i Josep M. Sostres com a vocals.

Durant aquests primers anys, i malgrat la manca del reconeixement oficial, el Grup R emprengué les seves activitats públiques a favor d'una renovació de l'arquitectura, i continuà fomentant les relacions privades entre els seus membres. Els components de l'associació estaven molt units. S'ensenyaven els projectes, se'ls criticaven i comentaven i

anaven a veure les obres que dirigien els altres. Feien tertúlies sobre qüestions d'arquitectura, de disseny i de la indústria de la construcció. Com que no tenien un local fix es trobaven a les cases particulars o als despatxos o als bars. I durant un cert temps, a la sala de joc de l'Ateneu Barcelonès.

A les reunions, hi anaven els membres del Grup R, i a vegades s'hi afegien altres persones no directament de la professió, com Alexandre Cirici, amic de molts d'ells i que volia treure al mercat una revista d'arquitectura. Aquestes tertúlies supliren les mancances dels ensenyaments universitaris que havien rebut els arquitectes catalans. Així conegueren els nous o vells, però sempre importants, noms de l'arquitectura mundial, com Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright o Mies Van der Rohe. Josep M. Sostres fou l'introduïdor d'aquestes grans figures, i amb els anys, es convertí en el teoritzador màxim a Catalunya de la ideologia organicismista (Cirici, 1977 b:183).

De fet, els arquitectes del Grup R s'havien unit i havien decidit de crear una associació que avancés en el camp de l'arquitectura a partir d'haver assistit a algunes conferències d'arquitectes estrangers. Espanya havia estat durant molts anys aïllada d'Europa i Amèrica, cosa que significava que no s'havien rebut revistes d'arquitectura interessants ni s'havia contactat amb els arquitectes exiliats. Per tant, quan el Col·legi d'Arquitectes començà a organitzar conferències amb convidats estrangers, s'obriren noves perspectives per als arquitectes catalans.

El propi Antoni de Moragas organitzà, el 1949, un cicle de sis conferències sobre "Urbanisme i Arquitectura", patrocinades pel Col·legi. La conferència que més impacte causà fou la pronunciada per

l'italià Alberto Sartoris sobre "Le Fonti della Nuova Architettura". L'Institut de Cultura Italiana de Barcelona, dirigit pel Dr. Renato Freschi, col.laborà, a partir d'aquell moment en l'organització de conferències i s'ocupà de buscar personalitats italianes que aportessin els nous corrents conceptuals en el món de les arts i de l'arquitectura.

El mateix mes de març de 1949, l'arquitecte italià Gio Ponti fou convidat a la "V Asamblea de Arquitectos" que se celebrà a Barcelona. hi aportà la seva visió de l'urbanisme i la reconstrucció dels països europeus després de la guerra mundial. A partir de l'èxit de les conferències de 1949, el Col.legi decidí, durant els anys següents, de repetir el cicle, convidant-hi personalitats d'arreu d'Europa relacionades amb l'arquitectura. Els membres del futur Grup R tingueren així l'ocasió de conèixer Bruno Zevi (1950); Alvar Aalto i Gaston Bardet (1951); Nikolaus Pevsner (1952); Gio Ponti (1953) i Alfred Roth (1955), entre altres.

Els membres de l'associació eren conscients que encara que el Grup R els servís per a augmentar llurs coneixements del camp arquitectònic, tenien una responsabilitat social. Vinculaven l'arquitectura amb els problemes econòmics, culturals, urbanístics i socials del país on vivien. Així, fins el 1953 (3), el Grup R inicià la tasca de donar-se a conèixer als ciutadans. Les activitats que organitzaren se centraren en conferències i exposicions (4). Aquestes tindrien lloc a les Galeries Laietanes, que esdevingueren un dels punts de trobada dels artistes plàstics durant la postguerra.

1) La primera exposició s'obrí el 6 de desembre de 1952 amb un total de vint obres. El muntatge anà a càrrec dels arquitectes Gili i Valls.

Hi exposaren les seves obres o projectes Sostres, Moragas, Martorell, Bohigas, Pratmarsó, Gili i Coderch-Valls.

*"L'exposició fou closa amb una conferència del Dr. Renato Freschi, director de l'Institut de Cultura Italiana de Barcelona que es titulava "Conversando con gli amici del Grupo R" (Entrev. Moragas).*

Tingué força èxit i meresqué comentaris a la premsa, si bé el ressò fou *"més entre els intel.lectuals, estudiants, pintors i escultors, que no entre els arquitectes no pertanyents al Grup"* (Moragas, 1961:21). El 22 de desembre de 1952, fruit de l'èxit de l'exposició, es féu un sopar d'homenatge als arquitectes del Grup R. Els signants de la convocatòria no foren altres arquitectes, sinó persones relacionades amb l'art i amics dels organitzadors, com el ceramista Josep Llorens Artigas, els pintors de **Dau al Set** Antoni Tàpies i Tharrats, l'advocat Josep Lluís Sagarra, el joier i gran amic de Moragas, Rafael Serrahima, el músic Xavier Montsalvatge i el crític d'art Joan Teixidor, ambdós col.laboradors de **Destino** i amics de Moragas, l'escultor Eudald Serra i el crític d'art Rodríguez Aguilera.

2) La segona exposició es va fer el 1953. Havien ingressat al grup els joves arquitectes J. Antoni Balcells, Bassó, Giráldez i Ribas i Piera. L'havien deixat Joan Antoni Coderch i Valls, poc partidaris, precisament, de l'organització d'exposicions. Continuaren mantenint una bona amistat amb els membres del Grup, però se'n separaren des del punt de vista ideològic.

Aquesta exposició també se celebrà a les Galeries Laietanes i fou d'una abast major. El Grup R entrà en contacte amb la indústria de la construcció i aconseguí que trenta-quatre empreses (fabricants, constructors, moblistes, dissenyadors) participessin a l'exposició. A més, el Grup havia convocat un concurs entre els estudiants de l'Escola

d'Arquitectura de Barcelona i se n'exposaren els projectes guanyadors. Els temes eren: una casa mínima de cap de setmana i una guarderia-parvulari en una zona obrera (5).

Els arquitectes Bohigas, Martorell i Giráldez s'ocuparen de muntar-la. Aquesta tingué "tant d'èxit de visitants i de crítica que dolia d'haver-la d'acabar" (Moragas, 1961:22). Així és que arribaren a un acord amb els següents expositors, que eren els pintors Brotons i Tàpies, per tal de "*muntar llurs exposicions sense retirar l'exposició del Grup R*" (Moragas, 1961:22).

Als anys següents es repetiren els concursos entre els estudiants de les Escoles d'Arquitectura de Barcelona i de Madrid. Les obres premiades foren mostrades en les dues exposicions que continuà organitzant el Grup R, el 1955 i el 1958, data en què van ser tancades les Galeries Laietanes, amb l'exposició del Grup com a darrera de la seva trajectòria.

El Grup R s'imbuí de la responsabilitat històrica d'introduir la nova arquitectura a Catalunya i millorar, no només l'aspecte dels edificis, sinó la planificació urbanística en general. Al cap de deu anys d'existència, el 1961, un dels impulsors, Antoni de Moragas, criticava que al Grup R li havia faltat "*unitat d'estil i d'intenció i ha prevalgut l'individualisme dels seus components*", la qual cosa l'havia diferenciat del GATCPAC.

L'associació no podia, ella sola, transformar l'aspecte arquitectònic del país, però sí que a la dècada dels cinquanta esdevingué el cap de pont del futur de l'arquitectura a Catalunya, introduint-hi els nous corrents europeus i americans.

-Antoni de Moragas-

Els arquitectes del Grup R, com els altres, toparen amb dificultats per a treballar a la postguerra, perquè eren uns anys en què es cultivava un ambient conservador gens propici a la realització d'edificis moderns.

*"Fer arquitectura moderna en aquella època era una aventura perquè l'ambient era retrògrad i la gent n'estava molt impregnada. Així que si volien fer-se una casa no volien novetats. Per sort, vaig saber imposar-me bastant i podia fer el que m'agradava"* (Entrev. Moragas).

Antoni de Moragas nasqué a Barcelona l'any 1913. Estigué vuit anys a l'Escola d'Arquitectura perquè la guerra li partí els estudis pel mig. En acabar-se, com que no fou expedientat, pogué acabar els tres cursos que li quedaven sense problemes. Es llicencià l'any 1941.

*"Al meu curs d'arquitectura després de la guerra érem trenta, un número molt alt per l'època difícil que estàvem. Mai no tinguérem problemes, ni violències a classe. Hi havia una majoria d'ex-combatents, de gent de Falange, però no passà mai res"* (Entrev. Moragas)

Va ser secretari del Col·legi d'Arquitectes en diversos períodes i degà del mateix de 1964 a 1966 i de 1972 a 1974.

*"L'any 1966 em vaig presentar a la reelecció, però acabava de passar la Caputxinada per la que havia estat multat i hi havia un clima de violència gran al Col·legi. Vaig ser derrotat per vint vots de diferència"* (Entrev. Moragas).

Al Col·legi d'Arquitectes, a partir de 1948-1949, hi havia de seixanta a setanta col·legiats, cosa que permetia un grau elevat de democràcia interna, i, dins de la institució, s'hi realitzaven diverses activitats sense demanar cap mena de permís. Com a secretari del Col·legi, Antoni de Moragas s'adonà que *"el càrrec era un instrument des d'on es podia millorar la cultura arquitectural del país"* (Entrev. Moragas), i així fou com impulsaren els cicles de conferències amb la



presència de personalitats estrangeres. Quan fou degà del Col·legi aplicà els mateixos criteris i creà una "Comissió de Cultura" encarregada d'establir contactes amb el món exterior, donar beques, preparar exposicions, etc.

Fundador del Grup R, moragas va ser un home preocupat pel disseny industrial tot el llarg de la seva vida. Aquest interès l'impulsà a crear diferents organismes potenciadors del disseny a Catalunya. Fou fundador-president de l'Agrupació de Disseny Industrial (ADI), que depenia del Foment de les Arts Decoratives (FAD) de 1960 a 1972.

*"L'ADI volia constituir-se com a associació independent i vam demanar els permisos al Govern Civil. Però ells ens denegaren el permís, suposo que perquè alguns noms ja eren "sospitosos". La solució va ser constituir-nos en "agrupació" del FAD que ens donà totes les facilitats i així hi treballàrem" (Entrev. Moragas) (6).*

Als anys seixanta, des del Col·legi d'Arquitectes crearen el "Centre d'Informació de Materials" a les plantes baixes del col·legi. Més endavant, al soterrani, muntaren el "Diseño Industrial. Centro Informativo" (DICI). El propi Moragas es dedicà intensament al disseny industrial durant dotze anys: *"Vaig fer des d'un calze a un manubri per les portes"*. Assistí a diversos congressos a l'estranger i quedà molt impressionat pel celebrat l'any 1957 a Darmstadt i Berlín amb el títol de "Congrés d'Art Industrial". El seu interès pel món del disseny el féu apropar-se a Alexandre Cirici, amb el qual es coneixien, si bé superficialment, des dels anys de joventut en què ambdós estudiaven arquitectura.

De fet, Moragas i Cirici s'havien conegut de ben joves, quan ambdós capitanejaven uns grups culturals que funcionaven mig en broma i mig seriosament, abans de la guerra. Moragas havia fundat "Els homes de bé i com cal", inspirant-se en les lectures dels clàssics de la Fundació

Bernat Metge. En formaven part persones tan diverses que, en acabar la guerra, tindrien trajectòries personals i polítiques diferents. Alguns dels integrants eren Ignacio Agustí, Martí de Riquer, Josep Pratmarsó, Joan Teixidor, Oriol Folch o Joaquim Mascaró. Es reunien a can Moragas i feien conferències i xerrades sobre temes tan inversemblants com "Relación entre el croar de las ranas en julio y la homosexualidad femenina", o "Estudio de las posibilidades de que la Tierra sea cuadrada" o "La Biblia Pernalista".

Alexandre Cirici, com a rèplica a aquesta organització "que considerava massa elitista perquè deien que eren iguals entre ells i superiors a tots els altres homes" (Moragas a AA.DD., 1984:92), creà "La Fosca", "que era una mica el contrallum de la nostra, com si diguéssim el negatiu, en certa manera com una mica de protesta" (Moragas a AA.DD., 1984:92).

Però tot i l'amistat que es professaven, trencada per l'exili de Cirici, a la postguerra només es trobaven en tertúlies esporàdiques del Grup R. La raó era senzilla, els llocs comuns de trobada havien desaparegut. I els intel·lectuals catalans preocupats per l'esdevenidor del país actuaven a la clandestinitat o bé legalment amparant-se en les respectives professions que els permetien la supervivència diària. Les precaucions que calia prendre en la clandestinitat provocaven que tots els grups d'intel·lectuals es trobessin separats -físicament i espiritualment- i ignoressin el que feien els altres. Els arquitectes tenien algunes relacions amb els artistes joves avantguardistes, com els components de *Dau al Set*, gràcies a les Galeries Laietanes i de la comuna preocupació per conèixer què es feia, en el món de les arts

plàstiques, més enllà de les fronteres espanyoles. Però amb els literats, per exemple, no hi havia relacions.

*"Tots estàvem molt separats perquè no hi havia possibilitat de trobar-se a llocs comuns. Jo era molt amic de Maurici Serrahima, perquè les nostres famílies eren amigues des de feia molts anys, i el seu germà Rafael, el joier, és de la meua Peña d'Amics; però en canvi, amb en Maurici no teníem cap contacte de tertúlies o científic" (Entrev. Moragas).*

Les úniques possibilitats a la postguerra de mantenir contactes amb els altres eren les de formar part de la mateixa tertúlia de cafè. Moragas en formà part d'una tot al llarg de la seva vida, constituïda per antics membres d'"Els homes de bé i com cal" i noves incorporacions que es realitzaren als anys quaranta.

*"Aquesta peña sorgí de les trobades d'amics dels estius, quan teníem la família fora i ens trobàvem de tant en tant per sopar. Els primers fórem en Pratmarsó, en Paco Riba, en Viladevall i jo (...). Doncs el grup d'arquitectes que començarem hi portarem els nostres amics. Un nucli important ha estat la "colla d'Olot", amb en Joan Teixidor i en Xavier Montsalvatge. També hi ha en Tou i en Bonet..." (Entrev. Moragas).*

De la Peña en quedarien exclosos aquells homes que tenien importants vinculacions amb el nou règim. Moragas havia estat molt amic d'Ignacio Agustí abans de la guerra i jugaven junts al billar a l'Ateneu Barcelonès. Però després de la guerra tingueren molts pocs contactes perquè *"Agustí es passà a l'enemic d'una manera ferotge, escrivia només en castellà i estava molt implicat en el nou règim"* (Entrev. Moragas) (7).

Gràcies a alguns amics de la Peña com Teixidor i Montsalvatge, Moragas entrà en contacte amb la revista *Destino*, on escrivien articles els membres del Grup R i que, segons ell, *"era de les poques coses que es podia llegir en aquella època, perquè, a més, era aliadofil"*. També fou a *Destino* on es començà a parlar de les obres de Moragas i d'altres

arquitectes. La raó era senzilla: Moragas va fer molts cinemes, perquè eren els anys de l'eufòria del setè art.

*"El cine era barat i la gent s'hi trobava bé. Recordo el cine Arenas que vaig fer a Sants, on la gent hi anava amb el sopar i s'hi quedaven. Pensi que les condicions de vida eren dures i les vivendes desagradables. Al cine hi estaven calents i per això a l'hivern s'hi passaven hores i hores". (Entrev. Moragas).*

Moragas construí, entre d'altres, el cine Fémina en dues etapes "i a la segona estava en plena eufòria de reconversió a l'avantguarda". A la Barcelona de la postguerra, la inauguració d'una nova sala de cinema era tot un esdeveniment al qual s'acostumava a convidar a la premsa a un dinar. En Sebastià Gasch, crític de cine de *Destino*, era un dels convidats. Als dinars hi trobava l'arquitecte que havia construït la sala i en els comentaris cinematogràfics que feia al setmanari, a més de parlar de les pel·lícules, parlava de la sala i n'elogiava els diferents detalls.

La publicació esdevingué una plataforma de propaganda, bé que encoberta, de les noves formes arquitectòniques que avançaven a Catalunya i obrí les seves pàgines als arquitectes, consagrats o joves, que pretenien millorar el panorama arquitectònic del país. Però per bé que tingueren contactes amb els periodistes i col·laboradors de *Destino*, la relació amb els resistents culturals es revelà com gairebé impossible. Una cosa era obtenir els números clandestins de la revista *Ariel*, però una altra de molt diferent era preparar projectes comuns que afavorissin la supervivència de la cultura catalana en el sentit més ampli. Aquesta possibilitat no se'ls presentaria fins anys més tard, amb l'aparició d'*Omnium Cultural*.

Al llarg de la seva vida, Antoni de Moragas treballà per a millorar el país des de la seva especialitat professional. Volia per a Catalunya

una arquitectura de qualitat europea i un disseny industrial que no tingués res a envejar al de les altres nacions europees. Totes les iniciatives que impulsà durant els anys del franquisme estigueren destinades a transformar el país per a bé.

b) La Música.

Entre 1914 i 1939 la creació musical a Espanya visqué una relativa època daurada per l'existència de molts i bons compositors i músics que aportaren una renovació al món de la música. Manuel de Falla abandonà la sarsuela, de gran acceptació popular, i compongué nous temes pensant en el públic europeu. El final de la guerra civil, però, trencà el bon moment musical espanyol. S'exiliaren la majoria dels músics importants, afectes a les idees republicanes, i molts d'ells moririen a l'exili. Deixaren Espanya, entre d'altres: Bal-Gay, Casal-Chapí, Pau Casals, Gustavo Duran, Manuel de Falla, Jaume Pahissa, Frederic Mompou, Robert Gerhard, Rodolfo Halffer, Gustavo Pitaluga, Julián Bautista, Salas Viu, Baltasar Samper, Adolfo Salazar, Pedro Sanjuan, José Ardevol, Fernando Remacha. Entre els que es quedaren o tornaren aviat de l'exili trobem Ernesto Halffer, Lluís Millet, Francesc Pujol, Joan Lamotte, Enric Morera, Oscar Esplá, Manuel Blancafort, Federico Sopeña i Eduard Toldrà.

La postguerra s'inicià també amb la majoria dels músics a l'exili, fet que suposà que, tot d'una, la major part dels futurs músics del país s'havien quedat sense mestres. Al Ministerio de Educación Nacional es creà una "Comisaría de la Música", encarregada de dirigir la vida musical del país. El cert és que, sobre tot, dirigí la vida musical de la capital i molt menys la de la resta d'Espanya, entre d'altres raons perquè, "a províncies", s'hi feien ben poques coses.

A tota la primera dècada de la postguerra, l'activitat musical "seria" se centrà als conservatoris i el règim franquista demostrà una

decidida intenció de controlar l'activitat musical impulsant la música amb "*decidida voluntad de forma*" (Barber, 1980:20). En seria el més clar exponent el músic falangista Federico Sopeña.

Un altre esdeveniment important de l'època i de repercussió al país fou l'estrena, el 1940, del "Concierto de Aranjuez" del compositor Joaquín Rodrigo, que responia "*a las necesidades ideològicas del régimen*" (Reseña, 1977:298).

### -Catalunya Música-

*"El hecho que el arte musical pueda vivir, en parte al menos, ignorando los problemas lingüísticos, nacionales y políticos no salvó a la música catalana de un largo periodo de confusión y de pérdida de identidad"* (Albet, 1977:79).

En acabar la guerra alguns músics catalans marxaren a l'exili, on moriren. D'altres tornarien després de la mort del general Franco, quan ja eren ancians i la vida musical de la postguerra s'havia fet sense ells. Alguns, els que es quedaren, foren desposseïts de llurs càrrecs - com Joan Lamote de Grignon, que era el director de la Banda Municipal de Barcelona, o Joaquim Homs-, i els altres foren silenciats i apartats de la vida pública.

El fet és que Barcelona passà, en tres anys, de ser la capital mundial de la música en acollir, el 1936, el "XIV Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània" i el "III Congrés Internacional de Musicologia", a poc menys que un desert musical el 1939. La dècada dels quaranta es dividí en dues parts, com en tantes

altres manifestacions culturals, marcades pel final de la IIª Guerra Mundial.

1) De 1940 a 1945 la guerra mundial provocà un aïllament que, evidentment, contribuï a empitjorar la situació del país, mancat dels coneixements musicals estrangers avantguardistes. Foren uns anys de gran desconcert: la Banda Municipal de Barcelona, expulsat el seu director, estava paralitzada; l'Orquestra Pau Casals havia desaparegut així com l'Associació Obrera de Concerts fundada pel violoncel·lista. Tampoc no resorgiria l'associació "Intima de Concerts". L'Orfeó Català emmudí fins el 1946. El 1942 desaparegué l'"Associació Wagneriana" (8). Les sardanes eren prohibides.

En aquests anys, però, també es reprengueren algunes iniciatives. Alguns intèrprets famosos, com el pianista Ricard Vinyes i els violinistes Massià i Costa, es reincorporaren a les activitats públiques. El 1944 l'ajuntament creà l'Orquestra Municipal de Barcelona, dirigida per Eduard Toldrà, la qual tingué un gran pes en la formació musical de gran part de la població catalana (Albet, 1977:79). Es feren alguns concerts a Barcelona, dirigits per Mendoza Casalle, Pich Santasusana i Enric Casals. També actuà la Filarmònica de Berlín dirigida per H. Knapperstsbusch. A. Honneger dirigí alguns concerts i els solistes estrangers Jacques Thibaut, P. Marcelle i A. Uninski també vingueren a Barcelona. Es crearen la "Capella Clàssica Polifònica" del FAD, dirigida per Enric Ribó, l'any 1942 i el 1943 nasqué una coral dirigida per J.J. Llongueres.

El Teatre del Liceu fou retornat a la Junta d'Accionistes del Liceu, que celebrà la primera reunió el 4 d'abril de 1939. L'empresari tornà a ser Joan Mestres i Calvet. El Liceu començà a programar espectacles



operístics immediatament . Hi acudia la gent de diners de Barcelona i es convertí, fruit de la iniciativa privada, en un dels pocs teatres de tot Espanya que tenia una programació musical estable al llarg de tot l'any. La primera funció se celebrà el 29 d'Abril de 1939. Es representà "La Bohème", amb Mercè Capsir i Carlos Merino, i dirigí el mestre Josep Sabater. La funció fou un "homenaje al Ejército y a beneficio de Auxilio Social y del hospital Clínico". *"Terminada la función, la orquesta ejecutó el Oriamendi, el Cara el Sol y el Himno Nacional. Según La Vanguardia, fueron escuchados por el público, como es de rigor, puesto en pie y con el brazo en alto"* (Alier, 1977:102).

Durant la IIª Guerra Mundial, el Liceu muntà moltes òperes alemanyes, per causa de la relació d'amistat i cooperació entre els règims nazi i franquista, la qual cosa permetia contractar les companyies alemanyes a preus de "llançament propagandístic". Fins el 1944, al Liceu s'escoltà molt de Mozart, Wagner i Richard Strauss. L'amistat amb el règim feixista italià permeté d'incloure obres de Verdi i Puccini, sobretot, i la contractació de molts cantants italians.

La temporada de 1944-1945, amb la imminent derrota de les potències de l'Eix, obligà a canviar la programació tradicional del Liceu en aquells anys. Fou en aquestes dates que debutà, amb "Las Bodas de Figaro", la cantant catalana Victòria dels Angels.

2) A partir del final de la guerra mundial, la música també es beneficià del moment d'esperança general en l'àmbit cultural català i del cert titubeig repressor i censor del règim.

\* Un dels camps que tragué noves forces fou el dels Orfeons. El moviment coral tenia una gran tradició al conjunt dels Països Catalans i a

Barcelona, ja abans de la guerra, hi havia orfeons importants com L'Orfeó de Sants, el Gracienc i el Català, per citar-ne alguns dels més representatius. L'Orfeó Català no pogué actuar en públic fins l'any 1946 i ho hagué de fer amb el "Rèquiem" de Mozart de text llatí (9). Aquest orfeó, en acabar-se la guerra, fou un dels més represaliats. La majoria d'orfeons, però, patiren la repressió de diverses formes, com la prohibició de la vida societària, la denegació de permisos governatius per a actuar en públic, i sobretot, el silenci forçat (10).

A partir del final de la guerra mundial, les autoritats governatives iniciaren una etapa de tolerància gradual que tenia contrapartides, en alguns casos, com quan el dia 11 de juny de 1949 l'Orfeó Català es veié obligat a fer un concert en honor del general Franco al pati gòtic de la Diputació. La repressió contra l'Orfeó Català es degué al seu nom i a la pretensió del governador civil de Barcelona, Wenceslao González Oliveros, que el canviessin. El 23 d'octubre de 1939, el governador envià una carta a Joaquim Renart, president de l'Orfeó, en què deia, entre altres coses:

*"No encuentro motivos que me induzcan a desvirtuar la proposición comunicada, ni inconveniente alguno en que una nueva asociación suceda artística y jurídicamente a la que, conservando su celebrada entidad, cambia tan solo de nombre. Serena y desapasionadamente juzgando, he aquí un ejemplo típico de que el nombre no hace la cosa...ni la deshace tampoco. Conservemos, pues, la cosa, que es lo que importa. Ello contribuirá poderosamente -lo espero- a obviar la normalidad económica, sin obstáculo a la continuidad en el dominio del Palacio de la Música; y podrá constituir además una prueba de la sinceridad con que esa distinguida agrupación incorpora al nuevo ideal de la España Una, Grande y Libre.*

*Espero, pues, que sin demora, me ofrezca Vd. el nombre o serie de nombres que estime suficientemente expresivos del despertar de la pesadilla rojo-separatista y mucho me complacería poder aceptar la denominación que espontáneamente me proponga..."* (Correu, 1985: 474).

L'Orfeó no només no canvià el nom, sinó que es negà a integrar-se dins d'"Educación y Descanso", que era l'organisme estatal creat per a

englobar totes les manifestacions populars. L'Orfeó tingué uns anys difícils, perquè fins el 1946 només pogueren actuar a cases particulars. Mort Lluís Millet el 1941, els directors del cor i que mantingueren la flama i l'esperança foren Francesc Pujol (1879-1945) i Lluís M. Millet.

El 1947 va fer la primera actuació a Rubí la Coral Sant Jordi, durant una festa parroquial de Santa Cecília. La presentació en el primer concert deia:

*"Concierto a voces mixtas por un grupo de jóvenes y señoritas de familias barcelonesas que al calor de sus hogares, típicamente cristianos, han hallado su esparcimiento en el cultivo del arte"* (Sardà, 1984:35).

El director de la coral era Oriol Martorell, un jove de vint anys que estudiava Filosofia i Lletres a la Universitat de Barcelona. Aquesta coral realitzà, al llarg dels anys d'actuacions, una gran tasca de captació de públics molt heterogenis, ja que incorporaren al seu repertori músiques molt diferents: des de peces de jazz fins a cant gregorià, passant per música d'avantguarda o cançons populars d'arreu d'Europa (Graells, 1976:47). La coral participà en el moviment de resistència cultural dels primers anys del franquisme educant musicalment al país. Com deia Oriol Martorell:

*"Buscàvem canals per a exterioritzar les tasques de recuperació i ajudar a fer-les possibles. Hi havia una necessitat biològica de lluitar contra allò que t'ofegava. (...) Hi havia la necessitat de fer coses per sobreviure, no físicament, sinó per retrobar la nostra identitat. Fer coses que no ens fossin imposades, per demostrar el nostre tarannà, la nostra manera de ser, la nostra catalanitat. No tan sols recuperar la nostra bandera, sinó una peculiar manera de concebre les coses. Tots teníem el record de l'eufòria i de la il·lusió de la Catalunya dels anys trenta. Volíem tornar a lligar amb allò"* (Sardà, 1984:35-36).

La Coral Sant Jordi nasqué, abans que Oriol Martorell acabés la carrera, "d'una forma impensada, d'uns nuclis familiars, d'uns amics, del quartet i sobretot, del grup de l'escoltisme, i d'un fet concret:

*unes anades a cantar misses del Gall en esglésies rurals orientades per mossèn Batlle" (Sardà, 1984:37). Oriol Martorell era membre dels escoltes de Mn. Batlle des de petit, ja que aquell era amic dels seus pares. El contacte personal amb el capellà i amb el músic Eduard Toldrà, de qui fou secretari personal durant deu anys, el marcarien humanament i musicalment, i orientarien la "missió" de la coral. Aquesta consistia en culturitzar la població a través de la música i sensibilitzar-la envers la cultura catalana interpretant cançons en català.*

*"Els orfeons assumiren una gran càrrega simbòlica al llarg dels dos primers decennis de postguerra. Assoliren una gran popularitat entre els catalans més sensibles a uns certs valors comunitaris i, amb el temps, participaren sistemàticament a actes, efemèrides, celebracions, allà on calgués reafirmar la identitat catalana" (Correu, 1985:475).*

Els orfeons utilitzaren la música com a sistema d'identificació emocional d'un poble amb la seva terra envaïda, i així moltes cançons es convertiren en símbols patriòtics, en uns anys on els signes d'identificació nacional, com la senyera, l'himne i les institucions polítiques havien desaparegut de la vida pública.

\* Un altra element d'identificació patriòtic era la sardana, dansa nacional de Catalunya, prohibida en la immediata postguerra. A poc a poc, i com que els jerarques del règim consideraven les manifestacions folklòriques com a quelcom d'innocu, la sardana fou tolerada. En els anys quaranta i cinquanta proliferaren les ballades de sardanes espontànies en dates assenyalades i *"tingudes per elements folklòrics, en realitat foren la manifestació essencial de la catalanitat"* (Miracle, 1980:10).

Una de les iniciatives que més contribuï a fomentar la sardana i els balls populars catalans fou l'**Esbart Verdaguer**. Aquest esbart obtingué el permís oficial el maig de 1947. Havia estat impulsat pel Manuel Cubeles, en un intent de creació d'un Ballet nacional dels Països Catalans, i l'oportunitat de la seva creació havia estat discutida amb Josep Benet i Alexandre Cirici, ja el 1941. Una vegada decidit que calia tirar-lo endavant, comptaren amb el suport dels músics Francesc Pujol i Joan Llongueres, d'en Jaume Picas i de l'abat Escarré de Montserrat.

Els anys que duraren les formalitats administratives foren deguts a la desconfiança de les autoritats perquè *"la catalanitat de l'esbart els feia por i els tics de la inseguretat i també de la repressió es deixaven entreveure en aspectes, moltes vegades, ridículs (...)* Es el cas, per exemple, de les prohibicions de les cobles i de l'exigència que tots els programes fossin escrits en castellà: es va arribar a l'absurd d'haver de traduir, fins i tot, el nom de les danses" (Cubeles a AADD, 1984:79).

Abans del 1947, l'**Esbart Verdaguer** actuava amb altres noms, l'últim dels quals va ser "Instituto Folklórico Verdaguer" del Centre Parroquial de Santa Madrona. El canvi de nom s'obtingué gràcies a la gestió de Salvador Millet i Maristany davant del Ministre de la Governació. La primera representació en públic del nou esbart es produí el 18 d'abril de 1948 al Palau de la Música Catalana, amb el temor de la suspensió de l'acte per part dels organitzadors, perquè *"l'ambient cultural barceloní estava caldejat (...), ja que totes les forces intel·lectuals i socials catalanes havien fet pinya entorn del magne esdeveniment"* (Cubeles a AADD, 1984:79).

Alexandre Cirici dissenyà el vestuari aranès que es convertí en símbol de l'esbart:

*"No va fer un vestuari teatral, sinó un vestuari que respongués al sentit de catalanitat amb què volíem revestir l'agrupació, és a dir, un vestuari que, sens cap dubte, fos identificable amb una indumentària pròpia de Catalunya"* (Cubeles a AADD, 1984:79).

Per a la presentació al Palau, Cirici, a més del vestuari, s'ocupà d'aspectes plàstics i propagandístics amb la col.laboració de Jaume Picas i de J. Mainar Pons. El director musical fou L. Moreno Pallí. Els mestres instrumentadors foren Antoni Català, Joaquim Serra i el propi Moreno. Hi intervingueren les cobles Barcelona i Empòrium i la direcció general l'assumí Manuel Cubeles.

El programa presentat fou un recull de danses populars catalanes de diferents indrets del Principat (11). L'Esbart, però, al llarg dels anys no es limità a recuperar els balls populars de Catalunya, sinó que recopilà els dels Països Catalans, fidel a la idea de l'ampli territori de parla catalana. Alguns membres de l'esbart viatjaren a València i a les Illes per a recopilar dades dels balls populars.

*"A través d'aquesta recerca, i no podent parlar de "danses dels Països Catalans", ens havíem inventat la teoria de voler interpretar solament danses de Catalunya, de Mallorca i de València. Era una manera innocent de sortejar els obstacles de la censura, que obcecada en el fet català creia que la diversificació regional contribuïa a reduir l'efecte nacionalista del nostre Esbart"* (Cubeles a AADD, 1984:80).

A partir de 1950, l'Esbart Verdaguer amplia el seu repertori, muntant peces de ballet i coreografies inspirades en partitures simfòniques. A més, feren una sèrie de conferències per als sardanistes de l'Agrupació Cultural Folklòrica de Barcelona, que era la secció clandestina del "Club Dinámico" de ping-pong. Alguns dels conferenciants foren Josep Benet, Alexandre Cirici, Jaume Picas i Manuel Cubeles. La

seva intenció era fer una tasca de conscienciació nacionalista entre els joves que ja se sentien atrets pels aspectes del folklore català.

\* El 1946, l'Institut Francès de Barcelona donà aixopluc i suport a la creació d'un "cercle" musical. El compositor Paul Guinard fou l'element aglutinador i al seu voltant es reuniren els compositors i músics catalans més inquiets del moment: Albert Blancafort, Joan Comellas, Josep Casanovas, Manuel Valls, Angel Cerdà, Josep Cercós, Josep M. Mestres-Quadreny, Jordi Giró i Joan E. Cirlot. Tots ells formaren el "Cercle Manuel de Falla", el qual, de 1946 a 1955, data de la seva desaparició, organitzà conferències i concerts en l'intent de donar a conèixer la música més moderna i avantguardista que s'escoltava a Europa, i de superar l'aïllament cultural en què es trobava el país.

L'objectiu del cercle era introduir nous aires a la vida musical de Catalunya i ho assoliren a bastament, tot i que la convocatòria dels actes acostumava a ser seguida per un públic culte i minoritari, preocupat pels nous corrents culturals. En conjunt, la programació que oferiren al llarg de deu anys fou heterogènia, però serví per a introduir la música europea i per a donar a conèixer les obres dels propis compositors catalans que constituïren el nucli fundador del grup.

L'any 1952, alguns membres del Club 49 d'arts plàstiques iniciaren una antologia de la música contemporània per mitjà d'audicions discogràfiques. Fou dirigida per Carles Maristany i Joaquim Homs. Aquest, gran amic de Robert Gerhard, fou un element molt important en l'educació de les noves generacions de músics catalans, ja que els instruí en els corrents musicals avantguardistes europeus. A les

sessións organitzades pel Club 49, foren presentats els clàssics de la primera meitat del segle XX i les obres més notables de l'Escola de Viena. La tasca del club durà molts anys i el 1960 creà la secció "Música Oberta", que s'encarregaria de l'organització de concerts de música d'avantguarda, molt poc difosa al país i combatuda per les autoritats per ser "disolvente".

El 1953 es creà a Barcelona "Joventuts Musicals", que un any abans havia iniciat les activitats a Madrid. Sobretot a partir dels anys seixanta i especialment des del 1963 amb el "Festival Internacional de Barcelona", donaria a conèixer els músics catalans i la música contemporània.

\* El Liceu, després de la guerra mundial intentà recuperar el prestigi de l'òpera, que es mostrava en franca decadència arreu del món, introduint als seus programes noves òperes i recuperant-ne d'antigues. El 1947 deixà el Liceu l'empresari Mestres i fou substituït per Josep Fugarolas i Joan Antoni Pàmias (12). Aquests treballaren a favor de l'expansió del Liceu, en un intent que adquirís prestigi internacional. Això els dugué a contractar els millors cantants d'aquells anys, com Maria Callas, Renata Tebaldi, Mario del Mónaco o Kirsten Flagstad, i a programar fins a seixanta funcions anuals d'òpera. El català arribà, tímidament, al Liceu, el 1953 amb "Canigó", d' A. Massana, però la presència a la sala fou esporàdica i no s'incrementà fins a les darreries dels anys cinquanta i als seixanta (13).

L'òpera al Liceu de Barcelona, de 1939 a 1953, va ser un espectacle per a rics, ja que els preus de les localitats eren molt elevats en no haver-hi cap tipus de subvenció oficial i ser organitzat íntegrament per



la iniciativa privada. El Liceu fou el feu de l'alta burgesia de Barcelona i de la nova classe sorgida de l'enriquiment en la guerra i en l'estraperlo de la postguerra. Treballaren a favor de la música, però no a favor de la música catalana, ja que actuaren d'esquena a la problemàtica política i cultural del país.

A Barcelona, i a la postguerra, no fou únicament el Liceu el que es preocupà de mantenir els espectacles operístics. D'una manera ben diferent actuava el "Club de Futbol Junior", el qual feia representacions amateurs ja abans de l'esclat de la guerra civil. A la postguerra, la duresa de les condicions de vida aturaren les activitats del Junior durant uns anys. El Junior era un club amb tradició, que reunia els membres de diverses generacions de famílies vinculades al món dels negocis, la cultura i les professions liberals, com els Serrahima i els Millet.

El 1942 el Junior celebrà els vint-i-cinc anys de la seva fundació. A més de futbol, hi havia una secció de hockey i si calia s'hi organitzaven balls per als joves i sessions de cinema. A la festa dels 25 anys es féu *"un concert per l'orquestra que tocava a les òperes, dirigida pel mestre Sabater"* (Serrahima, 1972:117). El juny de 1943 reprengué les representacions al Tívoli amb l'òpera "Alcina" de Haendel *"sota la direcció efectiva d'en Teodor Torné, i amb el mestre Sabater que dirigeix l'orquestra i lliga els caps. ha estat un gran èxit. Molta gent es mostraven contents de la represa, i de retrobar l'ambient d'abans"* (Serrahima, 1972:134).

El Junior, comptant amb la participació dels seus socis, estrenà una gran quantitat d'obres al llarg dels anys quaranta - i, de fet, les representacions es feien encara el 1969. La majoria tenien un èxit extraordinari d'acollida i de públic, i eren espectacles molt ben fets. En destacà, especialment, "Le coq d'or" de Rimskij-Korsakov el novembre de 1944, i l'estrena universal, el 1950, de l'òpera "Merlin" de l'Albéniz. El C.F. Junior fou "*la única otra vida operística barcelonesa de importancia, célebre por la representación amateur de las obras más insólitas*" (Alier, 1977:103).

Els muntatges els feien al Tívoli i el públic que hi acudia no era l'elitista del Liceu, sinó els mateixos socis dels clubs i els seus amics i coneguts, a més de les persones amb inquietuds culturals que es podien permetre d'anar, de tant en tant, al teatre o a l'òpera.

Una certa recuperació de l'àmbit musical a Catalunya no es produí fins el 1957, en que algunes associacions privades donaren un nou impuls a la creació musical i a la representació d'òperes, concerts, grups de cambra, etc. Aquests foren el "Patronat Pro-Música", la "Societat Catalana de Musicologia", el Liceu i les "Joventuts Musicals. A les darreries dels cinquanta i principis dels seixanta, es donarien a conèixer les noves figures de la música clàssica que obtindrien èxit mundial, com Alicia de Larrocha, el director Ros Marbà, Montserrat Caballé, i es consolidà com a gran cantant Victòria dels Angels.

I sobre tot, els seixanta contemplaren l'aparició d'una música nova, que faria una reivindicació lingüística del català i que es polititzà ràpidament, esdevenint una nova forma de resistència en contra del

règim. La "Nova Cançó" fou el nom del moviment que propicià l'article de Lluís Serrahima "Ens calen cançons d'ara", publicat el gener de 1959 a la revista **Germinàbit**. La presentació en societat dels nous cantants es produí el 19 de desembre de 1961 als locals del CIOF de Barcelona, amb un programa escrit en castellà. Però aquesta ja és una altra història que fuig dels límits cronològics d'aquesta recerca (14)

c) Les Arts Plàstiques.

La guerra suposà un desastre en el camp de l'art, perquè foren destruïdes pintures, escultures, objectes ornamentals, sobretot a les esglésies. Quan la guerra acabà, la misèria obligà a molts artistes a adaptar-se als nous corrents estètics imposats pel règim franquista per a poder sobreviure. De fet, els artistes tingueren, com en altres professions, tres opcions: exiliar-se, adaptar-se als nous gustos o be callar i esperar en un discret segon pla canviat la manera d'obtenir els ingressos necessaris per a viure.

No marxaren gaires pintors. Alguns, els més importants, perquè ja eren fora des d'alguns anys abans de l'esclat de la guerra, com Pau Picasso o Joan Miró, que tornà el 1940 a Mallorca fugint dels nazis. Entre els que s'exiliaren hi havia Feliu Elias, Anglada, Ignasi Mallol i Rebull.

El testimoni de la guerra i de les seves conseqüències tingueren el màxim exponent en Marià Pidelaserra, amb la sèrie de pintures "Els vençuts", dibuixos fets durant la guerra i convertits en olis en els anys 1943 a 1945. Foren peces molt representatives però poc amables i no tingueren èxit. Però *"aquellos "vençuts", de un expresionismo personal, rasgados, patéticos y desagradables a los ojos de la mayoría, son el retrato más verídico que el arte catalán trazó de aquel ambiente trágico de derrota"* (Fontbona, 1977: 98).

L'art que s'imposà a la postguerra respongué als gustos del públic consumidor i a les directrius que els nous crítics vinculats al règim marcaren. La immediata postguerra, però, no suposà *"una ruptura violenta*

*del gusto artístico en la sociedad catalana -al menos en los campos de la pintura y la escultura-, sinó una continuidad (...). El panorama seguía estando dominado por los nombres de más prestigio de antes, como Rafael Benet, Bosch-Roger, Joan Serra, Ramon de Capmany, Domènec Carles, Pere Pruna, Durancamps" (Fontbona, 1977:99).*

El fet és que al costat d'aquests artistes, alguns dels quals seguiren millorant i aprofundint en llurs obres, n'hi hagué de nous que poc ajudaren a millorar el panorama pictòric català. En acabar la guerra, els nous rics gràcies a l'estraperlo i generalment poc cultivats, propiciaren el que s'anomenà "l'art de l'estraperlo", o sia, aquelles obres originals produïdes per pintors amateurs, professionalitzats a la postguerra, de baixa qualitat i que venien llur producció per causa de la gran demanda d'obres originals que es produï (15).

Durant aquests primers anys de la dècada dels quaranta, molts pintors de prestigi d'abans la guerra es prestaren al mateix joc, disminuïren el grau d'exigència de les seves obres perquè ja sabien que les vendrien igualment. En molts d'ells, les pintures produïdes als primers anys quaranta representen el punt de més baixa qualitat de tota la seva vida professional. I és que tampoc no tenien estímuls per a la creació (16).

Josep M. Junoy des de *La Vanguardia* i Yago-César de Salvador des de *El Noticiero Universal* tingueren influència en la configuració de "*l'art monumental en la imitació de la pintura espanyola del s. XVIII i a conduir l'art domèstic cap a un retorn al vuitcentisme nostàlgic, configurat per l'esperit de la Restauració*" (Cirici, 1976 b:64). També incitaren als pintors catalans a abandonar l'etapa precedent, que era

considerada estrangeritzant, i orientar-se vers "la luz esencial de Castilla". Juan Francisco Bosch escriví, de 1940 a 1954, *El año artístico barcelonés*, recopiliació de tots els artistes que hi havia a Barcelona i molts dels quals contribuïren a fomentar "l'art de l'estraperlo".

Junoy i Yago-César eren autèntics militants del nou art del règim franquista. Es dedicaren a lloar o a criticar els artistes segons les noves directrius estètiques. Yago-César, que també pintava, creà l'organització "Los caballeros del arte", que era formada per : Juli Borrell, Clarà, Labarta, Puig Perucho, Puidengolas, Santasusana, Tarrassó, Carlos Vázquez, Vidal-Rolland i Marcelino Santa Marina. D'altres que renegaren de l'art modern i, en general, es comprometeren amb el nou règim foren Pere Pruna, Francesc Serra, Togores i Ramon de Capmany.

Els crítics oficialistes lloaven, als primers anys quaranta, el classicisme, "la raigambre castellana" o la "emoción de españolidad" que emanaven de les pintures, i el "monumentalismo" a les escultures. L'escultura espanyola estigué dominada, en aquests anys, per Juan de Avalos, que s'ha considerat com el més característic escultor del franquisme. A Catalunya, els escultors més contractats per a realitzar els monuments oficials foren Enric Monjo, Josep Clarà i Frederic Marés. Aquest monumentalisme i retorn a l'esperit castellà fou fomentat en moltes exposicions d'aquests anys com: l'Exposició d'Art religiós de 1941 i 1942; les exposicions Nacionals de 1941 i 1944; l'exposició "Itàlia - España" de 1943; la d'art alemany de 1944; la de Sotomayor al Palau Dalmaes al 1946, etc.

Es pot dir que de 1939 a 1945 a Catalunya imperà l'academicisme, el monumentalisme i hi havia crítiques ferotges contra tot el que fos avantguarda i evolució. La col.laboració i la vinculació del país a les potències de l'Eix posà en l'art l'accent de grandiloquència i imperialisme. Els artistes catalans, a més, havien perdut el projecte cultural de la Catalunya autònoma dels anys trenta. Per tant, les innovacions artístiques, l'aprofundiment avantguardista, s'havien de buscar en algunes individualitats que tenien moltes dificultats per a conèixer què es feia, des del punt de vista artístic, en un món en guerra del qual estaven separats per causa del tancament de les fronteres i de la carència de bones revistes especialitzades.

Dintre dels crítics d'art, però, no tots eren tan reaccionaris com Junoy i Yago-César. A Madrid, el 1942, Eugeni d'Ors inicià l'"Academia Breve de la Crítica del Arte", que contribuí a obrir el panorama de l'art espanyol cap a posicions més avançades, i fou fonamental per a evitar que l'academicisme paralitzés completament la vida artística de l'Estat. La seva "Academia" era ecléctica però va suposar donar un cert suport oficiós a un intent de renovació en l'art, i el propi d'Ors "*se había convertido en una especie de oficioso pontífice del arte español*" (Aguilera, 1970:44).

A partir de 1943, Eugeni d'Ors presentà a Madrid el "Salón de los Once", que organitzà anualment a la Sala Biosca durant molt de temps. Aquest "Salón" mostrava les obres dels artistes madrilenys, però contribuí també a donar a conèixer l'art català, ja que hi presentà des d'artistes consagrats fins les joves promeses decantades cap a l'art abstracte. El 1943 exposaren obres Manolo Hugué, Pere Pruna i Grau Sala.

En canvi, el 1951 d'Ors hi convidà Antoni Tàpies, que tot just començava a sobresortir. La decisió d'anar al "Salon de los Once" no fou fàcil:

*"Vam discutir-ho molt entre nosaltres i amb d'altres amics perquè sabíem que l'Ors era massa del règim i no gaire grat als intel·lectuals catalans; a més veíem la seva autoritat com a expert en art més artificial que no guanyada realment a pols (...) Malgrat tot (...) vam decidir acceptar perquè creiem que s'havia de passar per damunt de moltes coses, si no eren essencials, per tal de fer conèixer la nostra obra" (Tàpies, 1977:230).*

A l'exposició on participà Tàpies hi havia pintures de Joan Miró, quadres de Torres García, escultures d'Oteiza, olis de Zabaleta i de l'italià Zanini i una obra del llavors jove arquitecte Oriol Bohigas. *"Tot el conjunt del Salón no lligava gaire i encara no he pogut esbrinar exactament el perquè d'aquella estranya mescla" (Tàpies, 1977:232).*

El que succeí fou que l'exposició no tingué gaire ressò, ni a la premsa de Madrid ni a la de Barcelona. Hi havia, encara als anys cinquanta, una intenció per part dels mitjans de comunicació de no divulgar l'art abstracte o l'art d'avantguarda, perquè s'associava amb quelcom perillós (17). En canvi, els mateixos mitjans i les autoritats polítiques feien l'impossible per demostrar a l'estranger que a Espanya es feia art modern. Per això, durant el "Salón", a Antoni Tàpies *"el diari ABC ens va fer un reportatge important; però, amb sorpresa nostra, només el van publicar a l'edició destinada a l'estranger"* (Tàpies, 1977:232).

En aquest sentit, l'Instituto de Cultura Hispánica va crear les Biennals Hispanoamericanes (1951, 1953, 1955) per a donar una façana de liberalitat artística de cara a l'estranger. I és que, a poc a poc, les autoritats anaren considerant que l'art modern no era gaire compromès i possibilitava els intercanvis culturals amb altres països. L'Instituto de Cultura Hispánica prengué, tot sovint, al seu càrrec la potenciació



dels intercanvis artístics amb l'organització de grans exposicions, entrega de premis, conferències, etc. A Catalunya, Joan Teixidor, des de les pàgines del setmanari *Destino*, contribuí a fomentar l'art modern i fou dels que defensaren l'obra d'Antoni Tàpies als seus inicis. El mateix es pot dir de Sebastià Gasch, que féu la mateixa tasca que Teixidor.

L'art modern era, tot i que amagat, una realitat a la Catalunya de principis dels quaranta. A Sabadell hi havia un grup anomenat *El Cenacle*, d'on sortiren bons artistes com Vilacasa, i on es feien conferències sobre Picasso, personatge proscrit en aquells temps. A Barcelona, el 1943 hi hagué una exposició a la galeria Reig dels joves Albert Fabra, Ramon Rogent i els germans Vilató, que demostraren "*una manera de pintar diferente de la habitual aquí hasta entonces*" (Fontbona, 1977:99). Però els autèntics canvis no arribarien fins el 1945.

#### **-La represa de 1945-**

El final de la II<sup>a</sup> Guerra Mundial suposà, en el camp de l'art, un intent d'internacionalització i l'arribada d'influències no ja dels països de l'Eix, sinó dels Aliats. Fou el moment de la influència britànica en l'arquitectura i la decoració, i la possibilitat, per als joves artistes, d'anar a l'estranger, gràcies a les beques dels Instituts de Cultura estrangers de Barcelona.

Des del punt de vista dels resistents culturals, la data marcà un període d'esperança en un canvi polític seguit per la desesperança en

veure que res no variava. Per tant, a Catalunya es començà a utilitzar qualsevol manifestació cultural -o religiosa- per a demostrar l'esperit del catalanisme i començar la conscienciació de les noves generacions en aquest sentiment.

L'art fou un altre cavall de batalla. Des de revistes culturals clandestines com **Ariel** es reivindicà l'estètica noucentista i es revaloritzà el noucentisme. A **Ariel** s'hi publicaren molts articles d'art en els quals es parlà de Joan Miró i dels nous pintors d'avantguarda. També historiadors de l'art com Alexandre Cirici publicaren obres sobre el modernisme, les obres artístiques de l'abadia de Montserrat, Pau Picasso, Salvador Dalí, o Antoni Gaudí en uns anys en que no era ben vist per les autoritats reivindicar la qualitat artística de determinats pintors crítics amb el règim o seguidors del surrealisme.

A mitjans anys quaranta, doncs, intentar reconstruir Catalunya des d'un punt de vista nacionalista i per mitjà de la cultura, suposava entroncar amb les dècades en què Catalunya era autònoma i tenia bastit un projecte cultural global. Molts dels artífexs d'aquest projecte eren morts o exiliats, i fou una tasca de les noves generacions, crescudes amb pocs mestres, de recuperar el passat per a poder seguir avançant. Així, quan en el camp de l'art, al Principat es pretenia donar un significat catalanista a un esdeveniment, s'acudia a aquells artistes que eren identificats amb el projecte de la Catalunya noucentista, o sia, lliure, serena i mediterrània.

Aquest fou el cas en la reconstrucció del monestir de Montserrat impulsat per l'abat Escarré als anys quaranta i que tingué una inauguració popular multitudinària amb les Festes de l'Entronització de 1947. La tasca fou encarregada als artistes identificats amb el

Noucentisme. L'arquitecte fou Francesc Folguera. L'escultor principal Joan Rebull. Josep Clarà i Enric Monjo també hi aportaren obres. La pintura de Josep Obiols "fou d'un noucentisme purament català i d'una deliciosa senzillesa col·loquial, mesocràtica, que, per oposició a l'importantisme, arribà a certs esquematismes catacumbaris" (Cirici, 1976 b:66). L'orfebre que s'ocupà del tron de la Verge fou Ramon Sunyer. Altres que hi col·laboraren foren Solanic i Granyer i Ros (18).

A poc a poc es feren exposicions d'artistes qualificats de "moderns", com una del ceramista Josep Llorens Artigas i una de Jaume Mercadé amb pintures i joies, el 1947. Llorens Artigas fou dels artistes catalans que més exposicions féu a Madrid als anys quaranta, on va ser "descobert" l'any 1944. Eugeni d'Ors el convidà en diverses ocasions al "Salón de los Once" (1944, 1946, 1947) i exposà a les Galeries Estilo. Era un home amb un prestigi ben guanyat abans de la guerra, amic personal de Miró, Picasso i Dufy i que havia exposat a diversos països europeus i americans. Tornà a Barcelona, des de França, a principis dels anys quaranta fugint dels nazis. Trobà feina a l'empresa Sangrà, i mentrestant, continuà treballant la ceràmica i preparant exposicions.

Des de 1944 col·laborà amb Joan Miró en la realització de petites figures i peces de ceràmica i grans murals del mateix material. Amb els diferents materials muntaren exposicions a la Galeria Pierre Matisse de Nova York el 1945, a la Galerie Maeght de París el 1948. A la postguerra, Pepitu, fou dels pocs artistes catalans que quedaven al país amb projecció internacional. També daten d'aquesta època dos dels seus llibres més coneguts: **Formularios y prácticas de cerámica**, publicat el 1947; i el 1950 sortí **Tratado de esmaltes y colores sobre vidrio, porcelana y metales**.

També millorà el panorama de publicació de llibres d'art. El 1946 ja havia sortit **Picasso antes de Picasso**, de Cirici i Pellicer, que fou molt mal rebut pel crític Josep M. Junoy. En canvi, l'editor Paricio, en vista de l'èxit de venda, decidí encetar una col·lecció de llibres d'art contemporani, que donaren cabuda al cubisme, al futurisme, al surrealisme, al dadaisme, etc.

El mateix any 1946 es produí un altre fet important per al desenvolupament de noves formes artístiques a Barcelona i per a la recuperació de l'estètica noucentista. Es creà el "Cercle Maillol", aixoplugat per l'Institut Francès de Barcelona. El cercle agafà el nom de l'escultor Arístides Maillol, procedent de la Catalunya Nord i perquè simbolitzava la Catalunya sense fronteres i la serenitat i l'equilibri mediterranis. El president del "Cercle Maillol" fou Josep M. de Sucre.

El cercle esdevingué un nucli molt actiu que organitzava exposicions de joves pintors, donava beques als artistes per anar a França i programava conferències sobre els nous corrents artístics europeus. El cercle donà beques i muntà exposicions, entre d'altres, d'Antoni Tàpies, Jordi Mercader, l'escultor Emili Boadella, García Llorc i Joan Antoni Roda. Un beneficiat del cercle, Antoni Tàpies, creu que el cercle "va complir una missió molt important perquè va encoratjar les joves vocacions i les va sostreure d'aquell pou desert i obscur de la cultura on tots ens havíem de moure" (Tàpies, 1977:244).

L'anada a l'estranger es presentava, per als artistes de la primera postguerra, com l'única possibilitat si volien fer obres de creació d'autèntica qualitat. Els grups intel·lectuals i artístics eren petits i tenien pocs contactes entre ells per causa de la repressió policial. Lurs accions es veien molt limitades i eren necessàriament circumscrites

a unes èlites intel·lectuals introduïdes en l'àmbit de la resistència o de l'alta cultura. Les beques de l'Institut Francès, tot i que eren poc dotades econòmicament, suposaven una gran oportunitat per als joves que les aconseguïen. Els tribunals que examinaven les obres enviades pels artistes i atorgaven les beques eren formats pel propi director de l'Institut i per persones de reconegut prestigi en el camp de l'art, com Josep Gudiol, Josep M. de Sucre, Sixt Illesques o Sebastià Gasch.

A més de l'Institut Francès, tingueren importància, a les darreries dels anys quaranta, altres penyes, colles i grups formats per artistes o persones que estaven vinculades al món de l'art. A banda, hi havia totes les altres tertúlies culturals de la ciutat de Barcelona, més formades per literats o professionals liberals, en les quals també es discutia sobre art i sobre els artistes.

Alguns dels grups o de les activitats de continuïtat més significatius de la Barcelona dels anys quaranta, foren:

#### -La Campana de Sant Gervasi-

Des del 1945 reunia artistes de l'antiga generació, com Manolo Hugué, Gol, Sucre i Olivé Busquets, amb altres de més joves, com Gabino, Sebastià Badia i Jansana. Fou un grup heterogeni que treballà a favor de la recuperació de l'art català.

#### -Grup Lais-

Fou creat el 1949-1950 i era format per Rogent, Josep Hurtuna, Capdevila, Surós, Enric Planasdurà i d'altres. Signaren un "Manifest negre" que tingué poca transcendència.

### -La Penya Castanys-

Fou encetada als anys trenta pel dibuixant Valentí Castanys al seu pis del carrer Ludovic Pius de Barcelona i durà fins el 1965, any de la mort del seu fundador. La tertúlia quedà interrompuda durant la guerra civil i fou represa en acabar-se a la casa de Castanys del carrer Angli. La tertúlia era formada, sobre tot, per dibuixants i ninotaires. La temàtica preferida era el món artístic barceloní i els esdeveniments de cada moment. Sempre evitaren els temes polítics " a fi de no ferir les inevitables susceptibilitats" (Amat,1982:10).

Hi foren membres assidus, a més de Castanys, Pere Prat, Antoni Roca, Lluís Mallol, Artur Moreno, Salvador Mestres, Marino Benejam, Fontanals, Soleboyls, Puigmiquel, Figueres i Junceda. Entre els assidus no ninotaires hi havia Manuel Amat i el joier Josep Panadís, els quals hi assistien "més aviat amb caràcter honorari". Els membres d'aquesta Penya feren algunes exposicions col·lectives i en dibuixaren, també conjuntament, els catàlegs.

Cal tenir en compte que en acabar la guerra, molts dibuixants s'havien exiliat. D'aquests, hom pot destacar "Apa", Passarell, Guasp, Alloza, Porta, Bofarull, Clusellas, "Quelus" i Benigani (Cadena,1977:110). Al país no hi havia cap motiu per a riure durant la postguerra, i els diaris i revistes no incloïen acudits o comentaris humorístics. Fins les revistes d'humor catalanes havien desaparegut i no podien tornar a aparèixer. Així és que els ninotaires que quedaven, molts dels quals eren assidus a la Penya, hagueren de sobreviure gràcies a les publicacions infantils, les pel·lícules de dibuixos animats i

algunes revistes esportives com **El Once** i **Vida Deportiva** o el setmanari **Destino**.

Valentí Castanys, amb la seva Penya, fou un dels puntals de la recuperació de l'humor català a la postguerra. Ell havia tornat a Barcelona amb els nacionals des de Burgos, on ja col.laborava a **Destino**. Va quedar molt decebut amb la política dels vencedors i "encarnó una tímida y soterrada protesta con la creación de su "familia Sistachs", la variedad de chistes contra el estraperlo, la exaltación a través de "El Once" del Barça como gran club de futbol y el uso de un castellano de construcción catalana en frases y palabras" (Cadena, 1977:111).

#### -Dau al Set-

D'aquest grup se n'ha parlat al punt V.2.2. àmpliament. Però val la pena recordar que es creà el 1948 i que els seus membres foren pintors crítics d'art i poetes com Antoni Tàpies, Modest Cuixart, J.J. Tharrats, Joan Brossa, Joan Ponç, Arnau Puig i Juan-Eduardo Cirlot. Constituïren un grup heterogeni preocupat per la renovació de l'art que es practicava aquells anys a Catalunya. Estaven influïts pels nous corrents estètics com el dadaisme i el surrealisme, teories com l'existencialista, autors com Paul Klee i Max Ernst.

*Els membres de Dau al Set es feren amics d'un poeta surrealista de la talla de J.V. Foix, i entraren en contacte amb Joan Miró, el qual assistí a les primeres exposicions dels joves pintors i en el cas de Tàpies l'encoratjà "assistint a molts dels meus vernissages i oferint-me tota la seva amistat i tot el seu suport" (Tàpies, 1977:230). La relació amb Miró fou gràcies als bons oficis d'un dels grans amics del pintor, Joan Prats, fundador d'ADLAN i auxiliar de Josep Lluís Sert en la*

realització del pavelló espanyol de l'Exposició Universal de París el 1937. Prats tenia moltes obres del pintor a casa seva i també escultures de Calder i una bona documentació sobre surrealisme. Tot ho donà a conèixer als membres de **Dau al Set**. També fou Joan Prats qui els obrí els ulls sobre la figura d'Antoni Gaudí i sobre Paul Klee, un pintor pràcticament desconegut a la Catalunya de finals dels anys quaranta.

Amb Joan Prats i el **Club 49**, la nova generació d'artistes i poetes de **Dau al Set** conegué noves idees, artistes i escriptors estrangers, sobretot europeus, als quals no havien tingut accés abans per causa de la soledat del règim franquista, cosa que contrastava amb:

*"Tant de patriotisme i fals orgull que pretenia que el franquisme ens havia fet progressar tant i que fins havia donat artistes que triomfaven pel món, oblidava que res no s'hauria pogut aconseguir sense l'entroncament amb les generacions republicanes d'abans de la guerra i la influència que ens arribava de l'estranger"* (Tàpies, 1977:212).

Els de **Dau al Set**, a més d'entroncar amb les generacions republicanes, mantingueren contactes amb joves com ells que actuaven a la resistència cultural, com els membres d'**Ariel**, amb els quals compartiren projectes, preocupacions i anhels. Alguns dels integrants dels dos grups tingueren bones relacions d'amistat i s'intercanviaven llibres, cartes i coneixements -exemple de Tàpies i Perucho-. El mateix any de la creació del grup i de la revista del mateix nom, alguns dels seus impulsors foren convidats a participar en el "Saló d'Octubre".

#### -Els "Salons d'Octubre"-

Els "Salons d'Octubre" s'iniciaren el 1948 i acabaren el 1957, després de deu edicions. Es feren a les Galeries Laletanes, regides per



Josep Gudiol i Juan Antonio Gaya, i foren promoguts per Víctor M. de Imbert. Per a molts artistes joves aquests "Salons" suposaven la seva primera oportunitat per a donar a conèixer al públic la seva obra, i el principi del reconeixement nacional i internacional de llurs treballs.

Aquest fou el cas, entre d'altres, de Josep Guinovart, Joan Brodat, Francesc Todó, Maria Girona, Xavier Valls, Will Faber, Josep Hurtuna, Josep Roca, Jacint Morera, Jordi Curós, Hernández Pijoan, Enric Planasdurà, Garcia Llorç, Ràfols Casamada, Jordi i Pere Tort i Antoni Tàpies. Aquest hi exposà el 1948, al primer "Saló" que es féu, dues obres realitzades un any abans, i que foren triades per Josep M. de Sucre i l'escultor Boadella. Les seves obres *"cridaven massa l'atenció i fins i tot van induir que un delegat del bisbat les anés a examinar. També, segons es va dir, provocaren l'atac a algunes altres obres per un "comando" del SEU"* (Tàpies, 1977:219). Tàpies aconseguí que dues revistes nordamericanes parlessin d'ell.

Als "Salons", hi exposaren escultors com Eudald Serra, Marcel Martí, Josep M. Subirachs, Saumells, Torres Munsó, Subirà Puig i Moisès Villelia.

Les Galeries Laietanes tingueren un paper destacat durant la postguerra en l'impuls dels nous corrents artístics i l'obertura a l'estranger. Així, les Galeries organitzaren exposicions considerades insòlites per l'època, per causa de les característiques i les connotacions polítiques i plàstiques dels artistes. Les Galeries, entre d'altres, prepararen una exposició de litografies de Pau Picasso i un homenatge a Miró. També va fer la primera exposició en solitari de Tàpies a l'octubre de 1950.

*"Aquella exposició a les Laietanes ha estat una de les més nombroses que he fet a Barcelona. Vaig penjar-hi cinquanta-quatre pintures a l'oli, sense comptar nombrosos dibuixos, aquarel·les i publicacions il·lustrades que vaig posar a les vitrines"* (Tàpies, 1977:246).

Només va vendre un quadre, però veié l'exposició el director de l'Institut Carnegie i el convidà a participar en el concurs internacional Carnegie que se celebrava a Pittsburg.

Els artistes eren més favorables a donar a conèixer les seves obres al públic que no els literats. Aquests esperaven temps millors perquè volien publicar en català o no dir res, seguint la idea del "silenci resistent". Per als artistes, en canvi, l'element lingüístic no era fonamental en llurs obres, tot i que poguessin estar molt preocupats per la situació política i cultural que patia Catalunya. Així és que molts dels artistes joves acceptaren les oportunitats per a exposar que se'ls oferien -com en el cas de les Galeries Laietanes- perquè veien que els era necessari, per al seu propi enriquiment personal i evolució plàstica, l'enfrontament amb el públic, amb la crítica especialitzada i amb altres artistes tant de la pròpia generació com de les anteriors.

També pensaven que si no les exposaven, les obres perderien eficàcia i oportunitat, ja que ells anirien variant els seus sistemes d'expressió, mentre que el públic no hauria pogut copsar l'evolució que havia experimentat l'obra de l'artista.

-Els Cicles Experimentals d'Art Nou-

El mateix any 1948, el crític Angel Marsà endegà aquests "cicles experimentals" en un intent de buscar novetats en el camp de l'art al

marge dels corrents establerts. Aquests cicles es desenvoluparen a les Galeries Jardín i foren oberts a artistes de fora del Principat.

#### -Les Exposicions Municipals de Belles Arts-

Foren organitzades per l'Ajuntament de Barcelona els anys 1951 i 1953 i no tingueren continuïtat. Serviren per a barrejar artistes de moltes tendències, cosa que donà una imatge molt eclèctica de la creació artística de principis dels anys cinquanta a la ciutat de Barcelona. Hi exposaren des dels pintors més conservadors fins als joves oberts als nous corrents avantguardistes.

A la primera edició s'hi trobaven peces de Grau Garriga, Maria Girona, Ràfols Casamada, Muxart i Evarist Vallès. A l'edició de 1953 hi havia Emília Xargay, J.J. Tharrats, Planasdurà, Guinovart, Tàpies, Marc Aleu, Jordi Fornas, Fornells-Pla i Ràfols Casamada. A Barcelona, amb la desaparició d'aquestes exposicions no tornarien a exposar conjuntament artistes de totes les edats i tendències de la ciutat.

#### -Les Bienales Hispanoamericanas-

Foren creades per l'Instituto de Cultura Hispánica amb la missió de donar a l'estranger una façana de liberalitat cultural que el règim no tenia. La primera bienal tingué lloc el 1952 al Museu d'Art Modern de Barcelona. Hi exposaren artistes molt diversos, des de Josep Clarà a Guinovart, passant per Antoni Tàpies i Joaquim Sunyer. Las bienales adquiriren un esperit crític enfront de l'estètica impulsada des dels organismes de poder i procurà una certa obertura a l'exterior de l'art i dels artistes.

A partir de 1953, amb la signatura dels acords de cooperació amb els Estats Units, es produí el reconeixement d'un nou art i d'una nova manera d'entendre'l, que provenia dels Estats Units i de les nacions europees.

Las bienales atorgaven premis, distincions i suposaven el reconeixement nacional pels artistes. D'aquesta manera es reconegué el valor dels escultors Joan Rebull, Josep Clarà i Planes, del ceramista Josep Llorens Artigas, i també de diversos pintors com Joaquim Sunyer, Miquel Villà, Vázquez Díaz, Pancho Cossío o Ortega Muñoz.

#### -El Club 49-

El 1949 es creà el grup **Club Cobalto 49** que aviat es digué **Club 49**. Aquest agrupà artistes i seguidors de l'art que procedien del grup **ADLAN** d'abans de la guerra civil i relacionat amb el **GATCPAC**. El **Club 49** fou fundat per Rafael Santos Torroella, - qui havia llançat una revista que es deia **Cobalto** i que sortí de 1947 a 1948, i es reconvertí després en el full **Cobalto 49-**, per Sixte Yllescas, Joaquim Gomis, Sebastià Gasch, Joan Prats, Alexandre Cirici, Joan Teixidor, Vidal de Llobatera, Pere Casadevall i el doctor Obiols. La idea de crear una organització similar a l'**ADLAN** sorgí de les tertúlies que es feien els dimecres a la tarda al bar "Bagatela" i a la qual assistien crítics d'art i artistes.

El **Club 49** promogué moltes activitats artístiques, tant a la ciutat de Barcelona com a d'altres de les rodalies, i prengué contacte amb les joves generacions d'artistes com els del grup **Dau al Set**. Alguns dels actes realitzats per aquest grup foren:

-1950: difusió de les activitats del grup a Venècia.

-1951: presentació de l'obra de Joan Brossa "Acció-espectacle", produïda el 1947, al Teatre Olimpo i al Casal de Mataró./ Projecció de "Llanterna Màgica", fotos en color de Joaquim Gomis amb muntatge de Joan Prats./ Antologia de la Música contemporània en audicions discogràfiques. Fou dirigida per Joaquim Homs i Carles Maristany. S'hi presentaren les obres dels clàssics de la primera meitat del segle XX i de l'Escola de Viena.

-1952: Films amb comentaris com "La vie dramatique de Maurice Utrillo"./ Curset d'"Antologia de la pintura contemporània"./ Sessió de la "Llanterna Màgica".

-1953: Sopars d'homenatge a Alexandre Cirici i Joan Josep Tharrats./ Col.laboració en l'organització a les Galeries Laietanes del "Tercer Salón de Jazz".

Al llarg dels anys de funcionament organitzaren exposicions de tota mena. Des dels artistes catalans fins a l'art popular japonès. Aquestes exposicions anaven acompanyades de conferències que ampliaven els coneixements del públic sobre les peces que podien admirar.

-AAA-

L'Associació d'Artistes Actuals sorgí de les converses entre persones vinculades al món de l'art de crear el "Museu d'Art Contemporani de Barcelona", el 1953. La comissió organitzadora fou formada per Alexandre Cirici, Antoni Tàpies, Josep M. Subirachs, Planasdurà i Fluvià. Aquesta associació s'encarregà d'organitzar actes culturals relacionats amb l'art a Barcelona i s'uní a altres colles en la preparació d'altres actes, com en el cas del "Tercer Salón de Jazz", que va ser organitzat conjuntament per Dau al Set, AAA, Club 49 i Hot Club.

Amb el pas dels anys aquest grup creà el premi de pintura "Juan Gris" i impulsà, el 1957, el "I Saló de Maig", que acabaria substituint els "Salons d'Octubre". Aquests "Salons de Maig" acolliren una gran quantitat d'artistes, molts dels quals s'hi donaren a conèixer. En fou president Santi Surós.

L'AAA tingué l'ambició de cercar noves sortides per als artistes, difondre l'art contemporani i defensar els drets dels artistes. La primera junta de l'AAA fou escollida el 1956 i col·locà Alexandre Cirici de president i Cesáreo Rodríguez Aguilera de vice-president. Cirici en fou president fins al novembre de 1958.

A mitjans anys cinquanta quedà clar que el món de l'art a Espanya havia deixat entrar, definitivament, els nous corrents artístics. Els pintors catalans de les noves generacions començaren a triomfar internacionalment i a ser reconeguts, de manera oficial, dins de les pròpies fronteres (19).

Algunes entitats privades, com la Sala Gaspar, introduïren a Catalunya les tendències d'avantguarda estrangeres i fins es fundà una revista, **El Correo de las Artes**, dirigida per René Metras, que esdevingué el portaveu dels nous corrents artístics. La dècada dels cinquanta veié encara la formació del grup **Escola de Barcelona** (Alcoy, Hernández Pijoan, Planell, Subirachs), format per homes nascuts a la dècada dels trenta, i la creació del Foment de les Arts Decoratives (FAD). Els anys seixanta marcaren tota una altra evolució. De tota manera, durant els anys cinquanta, la majoria de públic que podia permetre's de comprar obres d'art, continuà decantant-se per l'art "tradicional".

## **-Els crítics i els historiadors de l'art-**

Els crítics i els historiadors de l'art tingueren, a la postguerra, molta importància en la defensa, promoció o atac de les noves tendències artístiques o els models estètics tradicionals impulsats pel franquisme. Alguns dels que estigueren vinculats a l'art real que es feia al Principat, i, en alguns casos, vinculats als projectes de resistència cultural en contra del règim foren:

### **-Alexandre Cirici i Pellicer-**

Alexandre Cirici va néixer a Barcelona el 22 de juny de 1914 i morí a la mateixa ciutat el 10 de gener de 1983. Estudià a l'Escola Montessori de la Mancomunitat i a la Mútua Escolar Blanquerna. Féu el batxillerat a l'Acadèmia Monturiol (secció de la Blanquerna) i a l'Institut Balmes. El 1931 entrà a la Universitat, a la Facultat de ciències i preparà l'examen de dibuix a l'Acadèmia Dalmaes per a poder estudiar arquitectura. El 1935 ingressà a l'Escola d'Arquitectura de Barcelona.

Els estudis foren tallats per la guerra civil durant la qual estigué a la "Divisió Carles Marx" com a topògraf i anà al front d'Aragó, en un primer temps, i, des del maig de 1937, es quedà a Barcelona treballant al Comissariat d'Educació Física i Esports de la Generalitat, i a la fàbrica "Oliva Artés" de Poblenou fent adaptacions de maquinàries. Les seves vinculacions polítiques l'obligaren a exiliar-se a França el 23 de

gener de 1939, dos dies després que nasqués la seva primera filla. Cirici s'havia casat el 1938 amb Carme Alomar, neboda d'August Pi-Sunyer.

Cirici estigué exiliat a França -Perpinyà, Tolosa, Montpeller, París- fins el setembre de 1941, en què tornà a Catalunya. A Montpeller estudià Arqueologia i Història de l'Art a la Facultat de Lletres, i també a l'Escola de Belles Arts. A França, a banda de formar part del "Grup d'Estudiants Catalans", d'assistir a les tertúlies entorn de Francesc Pujols, d'organitzar exposicions de pintura i d'editar diverses revistes culturals, intentà prosseguir els seus estudis d'arquitectura. Per tal raó es traslladà primer a Tolosa i després a París. Però l'entrada dels alemanys l'obligà a fugir cap al sud i tornà a Montpeller. Allà desenvolupà la seva cultura, dibuixà monuments i treballà al taller d'arquitectura de Marcel Gallix i de Jean de Richefont.

En tornar a Barcelona nasqué el seu segon fill i Cirici intentà reprendre els seus estudis d'arquitectura. Però el permís li fou denegat per causa de la seva activitat política abans de la guerra i durant aquesta. Efectivament, a partir de 1931 estigué molt vinculat a les associacions estudiantils d'esquerres. Col.laborà a la fundació de la "Federació Nacional d'Estudiants de Catalunya" (FNEC). Era del grup Palestra, presidit per Pompeu Fabra. El 1934 ingressà a les "Joventuts d'Esquerra Republicana Estat Català" (JEREC) i l'any següent fou escollit secretari general de la FNEC i després secretari del "Consell directiu de l'Associació d'Estudiants d'Esquerres". El 1939, ja casat, fou secretari de cultura del JEREC i membre de la delegació catalana de l'"Entraide Universitaire Internationale" de la Confederació



Internacional d'Estudiants amb seu a Brussel·les. Totes aquestes activitats foren les que forçaren el seu exili i les que li impediren de ser arquitecte, una frustració que arrossegà, íntimament, tot el llarg de la seva vida.

Tornà al Principat en la postguerra de por i de misèria, casat, amb dos fills i amb l'experiència de dues guerres a les espatlles. Cirici havia de mantenir la família i així inicià les col·laboracions per a diferents editorials -com Spes-, els treballs per a l'arquitecte Mariano Romani, amb qui col·laboraria fins el 1954, i la publicació de llibres d'art en castellà, per encàrrec d'editorials com Sopena i Amaltea. Amb els anys donaria classes de disseny a les escoles Elisava i Eina, i entraria a la Universitat de Barcelona i s'introduiria al món de la publicitat creant diverses agències.

La feina a les editorials li permeté conèixer aquelles persones que es movien en la clandestinitat treballant per la cultura catalana. A Spes conegué Manuel Cubeles, a qui ajudaria a crear l'**Esbart Verdaguer**. Cirici en fou el director plàstic, realitzà vestuaris per a molts muntatges, dibuixà els cartells i programes i fins decorà, amb grans pintures murals, el local que tenia l'esbart al carrer Ferran. A més, Cirici fou un dels inspiradors de la idea que l'esbart no només fos català, sinó de tots els Països Catalans, recuperant els balls populars de les Illes i del País Valencià. Hi col·laborà fins el 1954.

A l'editorial Sopena conegué la poetessa Rosa Leveroni. Ella l'introduí al cercle dels literats que s'aplegaven a les sessions dels **Amics de la Poesia**. A partir de l'anada a les sessions reprengué molts contactes abandonats per causa de l'exili i en féu de nous. Amb Joan Ainaud, August Panyella, Miquel Tarradell i F. Pau Verrié decidiren crear

la "Societat Catalana d'Estudis d'Art", que havia d'aglutinar "tots els que a Catalunya treballen en l'estudi de la plàstica des del punt de vista històric, tècnic o estètic" (AADD,1984:26). La iniciativa desembocà, el 1946, en la creació de la "Societat Catalana d'Estudis Històrics", filial de l'Institut d'Estudis Catalans.

Les preocupacions culturals el convertiren en un membre assidu de **Miramar**, on va donar moltes conferències i va guiar visites a monuments i llocs d'interès artístic. A **Miramar**, juntament amb F.P. Verrié, preparà la commemoració del cinquè centenari de Botticelli. També gràcies als contactes que li havia proporcionat la coneixença de Leveroni, col.laborà a la revista **Ariel**. Hi escriví articles d'art defensant el noucentisme, i formà part del jurat del I Premi Xavier Nogués de gravat que organitzà la pròpia revista el 1947.

Cirici també es trobà a la Comissió Abat Oliva, i amb motiu de les Festes de l'Entronització de la Verge publicà un llibret sobre **El tron de la Mare de Déu de Montserrat**, una mica crític envers l'obra; i el poema **Muntanya Unica**, que fou guardonat en el concurs de poesia que s'havia convocat per a celebrar els actes. Va fer algunes xerrades en català sobre història i cultura a diversos indrets, com una sobre l'art i Montserrat al London Club, i fins pintà un oli titulat "L'Abat Oliva".

Cirici esdevingué una persona present a totes les iniciatives culturals de la postguerra. Tenia amics a tots els grups. Tenia companys entre els arquitectes del **Grup R** a la tertúlia dels quals acudia de tant en tant. Era amic dels pintors de **Dau al Set**. Ajudà a crear el "Cercle Lumière" de cinema dins de l'Institut Francès de Barcelona. Col.laborà com a director artístic en algunes pel.lícules de

dibuixos animats. Fou fundador del Club 49. El 1948, amb Lluís Torras i Jaume Picas creà l'editorial "Instituto Transoceánico de Ediciones". El seu amic Vicens Vives l'anima a estudiar història a la Universitat de Barcelona.

Tot el llarg del franquisme, Alexandre Cirici participà en les iniciatives culturals que s'anaven creant. Tant fou membre del consell de redacció de la revista **Serra d'Or**, com presidí l'Associació d'Artistes Actuals, com intervingué a **Omnium Cultural**, o obtenia el premi literari "Josep Pla" el 1972 pel seu segon llibre de memòries.

Sandre Cirici era un amant de la cultura i del seu país:

*"Tenia la dèria de servir el país i, per aconseguir-ho, no li importava fer el que fos, per senzill i intrascendent que semblés, i fer-ho des de qualsevol plataforma, per irrellevant que pogués semblar"*(AADD, 1984:78).

Per això intervingué tan apassionadament i activament en les accions culturals clandestines o legals durant el franquisme.

Cirici no oblidà la vocació política de la seva joventut i el 1944 entrà en contacte amb el Front Universitari de Catalunya (FUC). En ell, fou el promotor de la creació del "Grup Gerbert", format per intel·lectuals i que juntament amb el "Grup Pere Martell", format per obrers, constituïen la organització clandestina "Grups Nacionals de Resistència" (GNR). El 1947 participà en el primer congrés del Moviment Socialista de Catalunya (MSC), celebrat al Poble Sec. Participà a la "Caputxinada" de 1966. També fou present a Montserrat en la tancada dels intel·lectuals contra el consell de guerra de Burgos el 1970. Intervingué en la creació de l'Assemblea de Catalunya el 1971. A la mort del general Franco, Cirici continuà intervenint en política des del PSC-PSOE. Es presentà com a senador el 1977 i fou escollit durant tres

legislatures, fet que fou interpretat com el reconeixement dels seus conciutadans a tants anys de lluita i compromís amb el seu país.

Cirici tampoc no abandonà l'activitat erudita i publicà articles i llibres d'art perquè deia que *"el meu interès fonamental és prendre consciència de la realitat. I l'estudi de l'art m'importa perquè n'és un camí privilegiat"* (AADD,1984:30). El seu estudi de l'art li permeté de conèixer nous aspectes del país i de defensar-lo des del seu multifacetisme com a historiador de l'art, introductor del disseny industrial a Catalunya, director artístic d'obres teatrals, publicista, crític i conferenciant (20).

Cirici fou una personalitat de gran iniciativa i capaç d'integrar-se en el projecte comú de refer la societat civil catalana esquerdada per la guerra. Lluità contra el franquisme perquè *"quan els homes es juguen tantes coses essencials, és una traïció restar assegut a la porta i no baixar al carrer per prendre part a la lluita"* (AADD,1984:24).

#### -Josep Gudiol-

Gudiol va néixer a Vic el 1904 i morí el 17 d'Octubre de 1985. Inicià la seva carrera com a arqueòleg al costat del Dr. Bosch i Gimpera. Arquitecte de professió, la seva carrera estigué orientada a l'estudi de la història de l'art i era reconegut una autoritat mundial en la pintura de Goya. Durant la IIª República i la guerra civil es dedicà a la salvaguarda del patrimoni artístic des de la Generalitat de Catalunya.